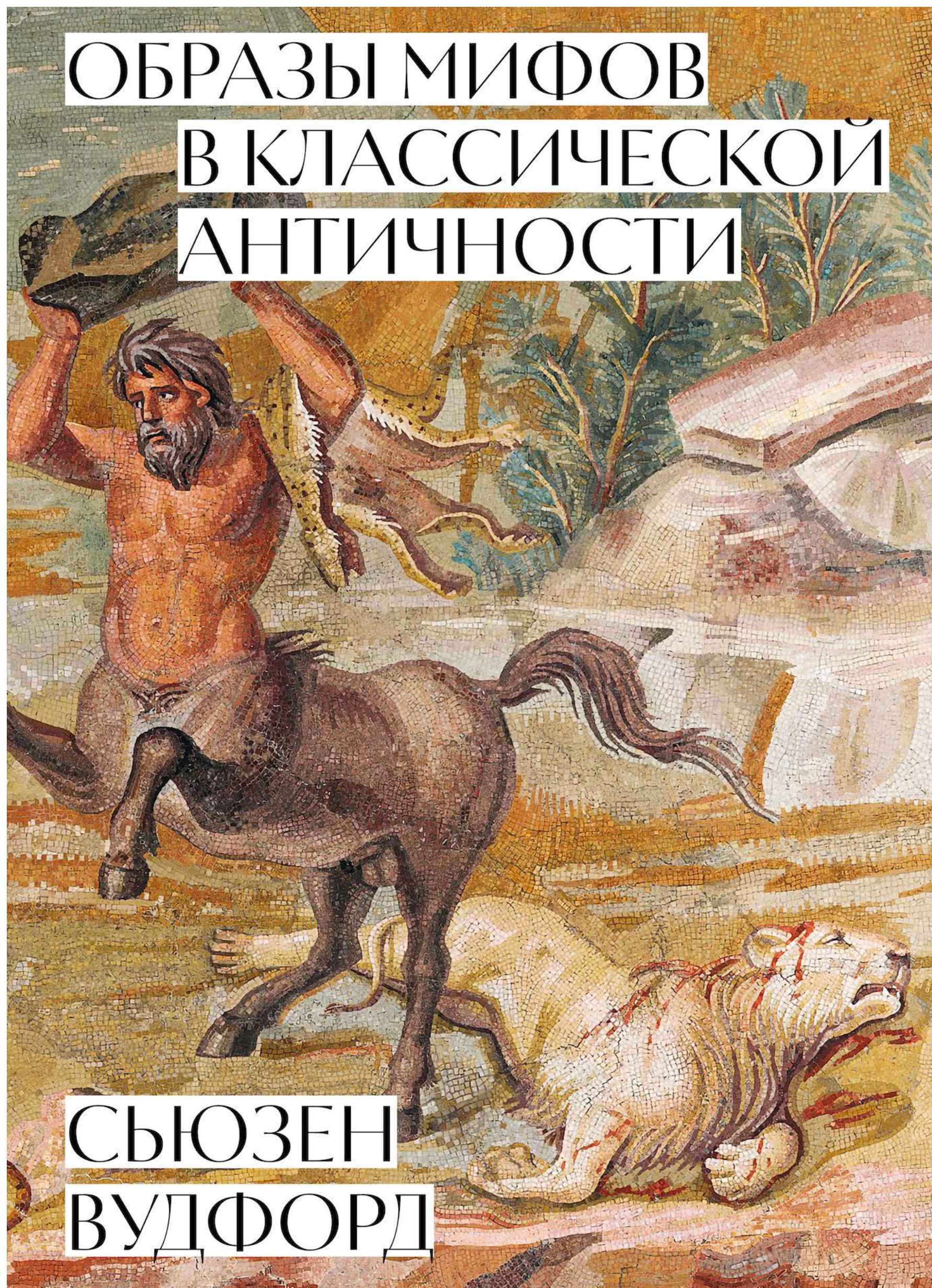


ОБРАЗЫ МИФОВ
В КЛАССИЧЕСКОЙ
АНТИЧНОСТИ



СЬЮЗЕН
ВУДФОРД

IMAGES OF MYTHS
IN CLASSICAL
ANTIQUITY

ОБРАЗЫ
МИФОВ
В КЛАССИЧЕСКОЙ
АНТИЧНОСТИ

АД МАРГИНЕМ
ПРЕСС

CAMBRIDGE
UNIVERSITY PRESS

SUSAN WOODFORD

СЬЮЗЕН ВУДФОРД

Посвящается Хелен

*οστις δὲ πλοῦτον ἢ σθένος μᾶλλον φίλων
ἀγαθὸν πεπασθαι βούλεται, κακῶς φρονεῖ.*

Глупец, кто ценит здесь богатство, силу:
Дороже всех даров — надежный друг.
Εвриπιδ. Геракл. Стихи 1425–1426
(перевод И. Анненского)

БЛАГОДАРНОСТИ

Мои друзья великодушно предоставили в мое распоряжение свое драгоценное время и многочисленные таланты — критикуя, подсказывая, исправляя и ободряя меня сверх меры. Без их щедрой помощи было бы гораздо меньше ясности и гораздо больше ошибок. За это я сердечно признательна Люсилле Бёрн, Барбаре Говард, Карле Лорд, Иэну Макфи, Дженни Марч, Дэвиду Миттену, Элизабет Пембертон, Нэнси Ремидж, Роуэне Розенбаум, Джослин Пенни Смолл, Елене Соломон, Дифри Уильямсу, Кэтрин Хоби и моему терпеливому, верному, доброму домашнему редактору Питеру Вудфорду. Если и закрались какие-то ошибки, они всецело на моей совести.

Я также благодарна Джонатану Байеру за великолепные фотокопии из громоздких книг и за другие мастерски выполненные снимки, Сьюзен Бёрд — за кропотливые срисовки едва ли различимых иным способом орнаментов ваз и саркофагов, Деборе Блейк — за полезные технические советы, а издательству Duckworth — за разрешение использовать материал из моих публикаций и, наконец, Ольге Палагии, без вдохновляющей поддержки которой я не приступила бы к этой книге, и Беатрис Рель, благодаря которой я смогла ее закончить.

О ТЕРМИНОЛОГИИ И НАПИСАНИИ

Периодизация греческого и римского искусства

Греция

Архаический период: формы древнегреческого искусства, возникшие в середине VII — начале V века до н. э.

Классический период: греческое искусство в период между последней Греко-персидской войной (490–479 гг. до н. э.) и смертью Александра Македонского (323 г. до н. э.).

Эллинистический период: искусство, развивавшееся после смерти Александра Македонского на завоеванных им обширных территориях, которыми управляли его преемники, до окончательного завоевания всех эллинистических государств римлянами в 31 году до н. э.

Рим

Период республики: ранний этап римского искусства, определявшийся сильным влиянием этрусков; длился с VI по I век до н. э.

Период империи: римское искусство при императорах, начиная с первого императора Августа (правил с 27 по 14 г. н. э.).

* * *

Аттический период — относящийся к Афинам и искусству афинян.

Написание

Передача греческих имен довольно затруднительна. Многие из них давно «национализированы» современными языками (Приам) или латинизированы (Ахилл, Аякс). Другие чаще встречаются под оригинальными греческими именами (Геракл).

Я сразу оставила все попытки согласовать написание греческих имен. Чаще всего я использовала ту форму, которая, на мой взгляд, более знакома читателю или лучше подходит к контексту. Например, я транслитерировала греческие имена для менее известных мифов Греции и прибегала к латинской версии имен, когда речь шла о римском мифе или произведении искусства. Альтернативные варианты имен (если они имеются) указаны в Глоссарии.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА I. МИФЫ И ОБРАЗЫ

Греческие мифы редко веселят и бодрят, чаще всего они мрачны, жестоки и грубы. Миф о Троянской войне обрамляют две зловещие истории, и в обеих в жертву приносят невинную девушку.

Когда объединенное греческое войско во главе с могущественным царем Агамемноном готовилось переплыть Эгейское море и обрушиться на Трою, оно столкнулось с непреодолимым препятствием — безветрием. К ужасу греков, спасти положение можно было лишь одним способом: принеся в жертву богине Артемиде, оскорбленной Агамемноном, дочь царя, девственницу Ифигению. Как только девушку отправили на заклание, ахейцы смогли продолжить путь и в конце концов захватили город.

После того как Троя пала, а ее правителя убили, победоносным грекам, чтобы благополучно вернуться домой, пришлось совершить еще одно чудовищное деяние. Призрак павшего на поле брани Ахилла потребовал для себя в качестве трофея невинную дочь побежденного царя Приама, юную Поликсену. Посмертное желание величайшего из воинов нельзя было не исполнить, поэтому девушку принесли в жертву, после чего греки отплыли восвояси.

Ключ к узнаванию мифа в образе

На римской росписи (**ил. 1**), сохранившейся на стене дома в Помпеях, двое мужчин, обхватив, несут полуобнаженную девушку. Она простирает в мольбе руки и обращает взор к небесам. Жрец справа в смятении поднес руку к подбородку, в другой держит меч. На голове его венец, он готов совершить ритуал. Меч указывает на неизбежность жертвоприношения. Девушка обречена на смерть.



(1)

(1) Жертвоприношение Ифигении

Фреска, римская настенная живопись в Помпеях. 63–79 гг. н. э. Национальный археологический музей, Неаполь

На греческой вазе (ил. 2) сюжет более натуралистичен и жесток: мы видим, как приносят девушку в жертву. Ее, плотно спеленатую, держат трое воинов, а четвертый перерезает ей горло, из которого хлещет кровь.

Кто эти несчастные жертвы? Как мы их узнаем?

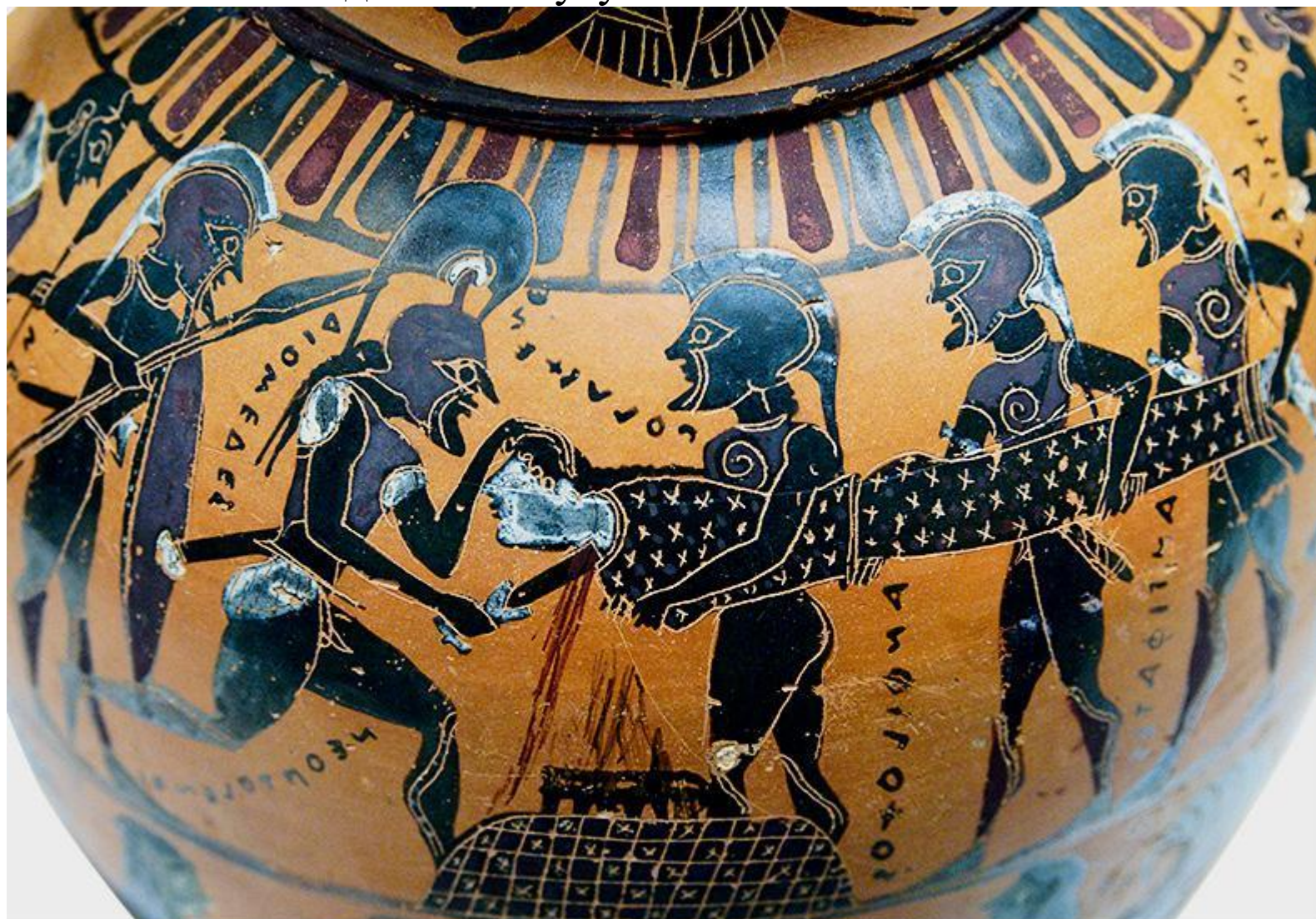
Девушку на вазе (ил. 2) опознать нетрудно: имя написано над ее головой. Это Поликсена, а ее убийца — Неоптолем, сын Ахилла. Его имя тоже указано, как имена всех действующих лиц.

Надписи очень точно и (как правило) однозначно определяют сюжет.

Но что можно сказать о девушке на римской фреске (ил. 1)?

Здесь нет надписей, но есть другие подсказки, которые помогают установить сюжет. В небесах справа мы легко узнаем по луку в руке богиню Артемиду (видна только ее верхняя часть). Она призывает нимфу, которая появляется слева из облаков, придерживая лань.

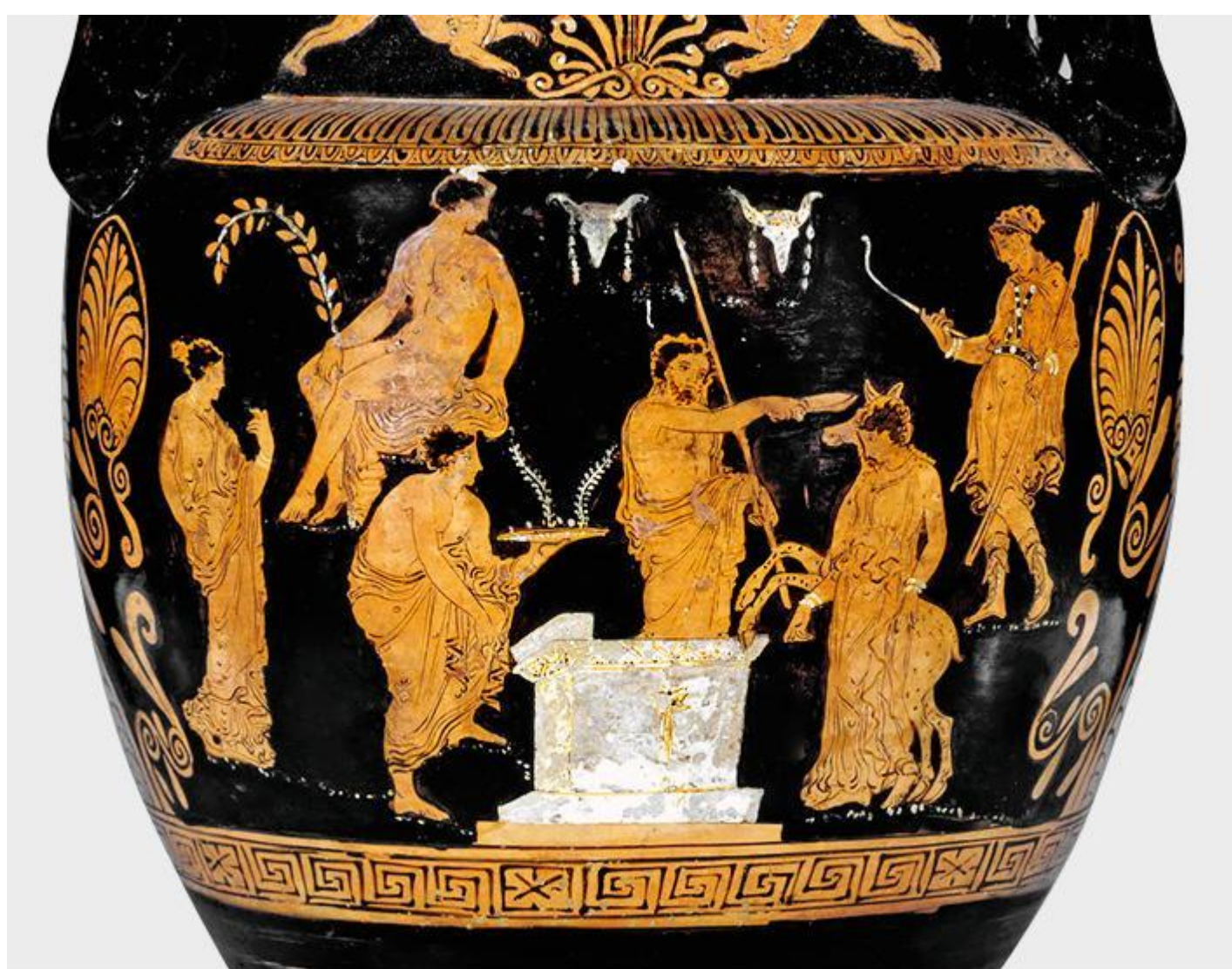
По одной из версий мифа, Артемида в последнюю минуту заменила Ифигению ланью, девушку же чудесным образом перенесла в Тавриду, сделав своей жрицей. Присутствие в небесах лани, вскоре заместившей на алтаре девушку, идентифицирует жертву. Это может быть только Ифигения, потому что несчастная Поликсена не удостоилась чудесного спасения в последнюю минуту.



(2)

(2) Поликсену приносят в жертву на могиле Ахилла

Чернофигурная аттическая амфора. Около 570–560 гг. до н. э. Британский музей, Лондон



(3)

(3) Ифигения добровольно идет на смерть

Апулийский краснофигурный кратер с волютами. 360–350 гг. до н. э. Роспись: Мастер Илиуперса. Британский музей, Лондон

Одной лани достаточно и для того, чтобы узнать Ифигению на греческой вазе с юга Италии (**ил. 3**). В центре композиции — алтарь, за которым стоит человек, готовый совершить жертвоприношение. Нож в его руке направлен в сторону торжественно приближающейся девушки, за которой, как тень, следует лань; видны только голова, ноги и круп животного. Центральную сцену обступают другие фигуры: вверху справа Артемида, замышляющая подмену девушки ланью, напротив богини слева брат-близнец Аполлон, который не участвует в этом мифе, но нередко изображается в паре с сестрой. Ниже слева — молодой мужчина, помогающий при жертвоприношении, а еще левее от него — женщина.

На этой вазе Ифигения идет покорно, тогда как на римской фреске (**ил. 1**) она сопротивляется несущим ее на заклание. Действительно, есть два предания о том, как Ифигения встретила свой конец. Согласно первому, ее принесли в жертву насильно. Наиболее ярко это описано Эсхилом в трагедии *Агамемнон*, где хор рассказывает, как

в обмен на попутный ветер, перебросивший войско греков в Трою, девушку безжалостно, словно животное, зарезали на алтаре:

Ни воплями, ни мольбой дочерней,
Ни молодой красотой нежной
Вождей военных не тронет дева.
Отец молитву свершил и слугам
Велел схватить ее, в плащ закутать,
Как козочку, на алтарь повергнуть,
Наклонить лицом вперед
<...>

А стрелы глаз,
Как на картине, с немой мольбой,
Она метнула в убийц <...>

Эсхил. Агамемнон. Стихи 227–243 (перевод С. Апта)

По другому преданию, Ифигения, узнав об ожидавшей ее участи, сначала ужаснулась, но, поразмыслив, смиренно приняла свою судьбу. Этот неожиданный поворот трогательно описан в трагедии Еврипида *Ифигения в Авлиде*.

Я умру — не надо спорить, — но пускай, по крайней мере,
Будет славной смерть царевны <...>
На меня теперь Эллада, вся великая Эллада
Жадно смотрит <...>
... без счета мириады
Их, мужей, встает, готовых весла взять, щитом закрыться <...>
Мне одной, за жизнь цепляясь, им мешать?.. <...>
... если я угодна в жертву
Артемиде, разве спорить мне с богиней подобает?
Что за бред!.. О, я готова... Это тело — дар отчизне.

Вы ж, аргосцы, после жертвы, сройте Трою и сожгите <...>

Еврипид. Ифигения в Авлиде. Стихи 1375–1399 (перевод И. Анненского)

Художники вольны были выбирать, какое из преданий воспроизводить. Живописец, который расписывал вазу (**ил. 3**), показал Ифигению, как и Еврипид, идущей к жертвеннику спокойно, с достоинством, тогда как римский мастер (**ил. 1**) предпочел мрачную историю Эсхила, поэтому его Ифигения — испуганная жертва, которую двое мужчин, крепко ухватив, несут на алтарь.

При всем старании римский художник, пытаясь передать трагический момент, сфальшивил: фигура жреца справа гротескна, несоразмерна, а поза девушки в центре неестественна и театральна. В этой посредственной картине ничто не задевает наших чувств, кроме человека в левом углу, спрятавшего от непосильного горя голову под плащом и уткнувшего лицо в ладони. Эту единственно живую фигуру придумал не римский живописец; он скопировал ее с известной (ныне утраченной) фрески, созданной несколько веков назад знаменитым греческим художником Тимантом.

Плиний, римский писатель I века н. э., так описывает эту фреску-первоисточник:

А что касается Тиманта, у него было очень много изобретательности. Это ведь ему принадлежит Ифигения, прославленная восхвалениями ораторов, — он написал ее стоящей у алтаря в ожидании смерти, а всех написав скорбными, в особенности дядю, и исчерпав все возможности выражения горести, лицо самого отца скрыл под покрывалом, потому что не мог показать его соответственно.

Плиний Старший. Естественная история. XXV. 73

(перевод Г. Тароняна)

Однако замысел Тиманта был глубже, чем полагал Плиний. Скрыв лицо Агамемнона, он раскрыл наше воображение, позволив нам «дорисовать» столь невыносимую скорбь, какую сам не дерзнул запечатлеть.

У Тиманта Ифигения безропотно принимает свою участь (как на **ил. 3** и в трагедии Еврипида). Славу его картине принесла прежде всего ее эмоциональная притягательность, необычайно выразительная фигура Агамемнона, убитого горем отца безвинной жертвы, отвернувшегося от жестокого действия, которое он сам вынужден был инициировать.

Римский художник воздал должное силе этого образа. В композицию своей картины (**ил. 1**) он своевольно включил два разных предания: изобразив Ифигению, насильно ведомую на жестокое заклятие (как у Эсхила), он, видимо сознавая, что передать тонкие чувства ему не по силам, ловко вписал творение Тиманта.

На рельефе римского цилиндрического алтаря (**ил. 4**) изображена девушка, которая отрешенно смотрит на мужчину, срезающего у нее прядь волос. Прежде чем принести в жертву животное, у него срезали челку и клали ее на алтарь. Такой ритуал, совершаемый над девушкой, как если бы приготавливали к жертвоприношению животное, прозрачно

намекает на то, что произойдет дальше. Мы не видим ни лани, ни Артемиды. Явно добровольное согласие девушки не указывает ли на то, что перед нами Ифигения?



(4)

(4) Жертвоприношение Ифигении

Срисовка римского мраморного алтаря с рельефом, выполненная, вероятно, по утраченной росписи греческого художника Тиманта (IV век до н. э.). I век до н. э. Галерея Уффици, Флоренция

Нет, это может быть и Поликсена, поскольку о ее жертвоприношении тоже повествуют два предания. На греческой вазе (ил. 2) показано, как Поликсену силой влекут к жертвеннику, но есть и другой ее образ — полностью покорившейся судьбе, как в трагедии Еврипида «Гекуба».

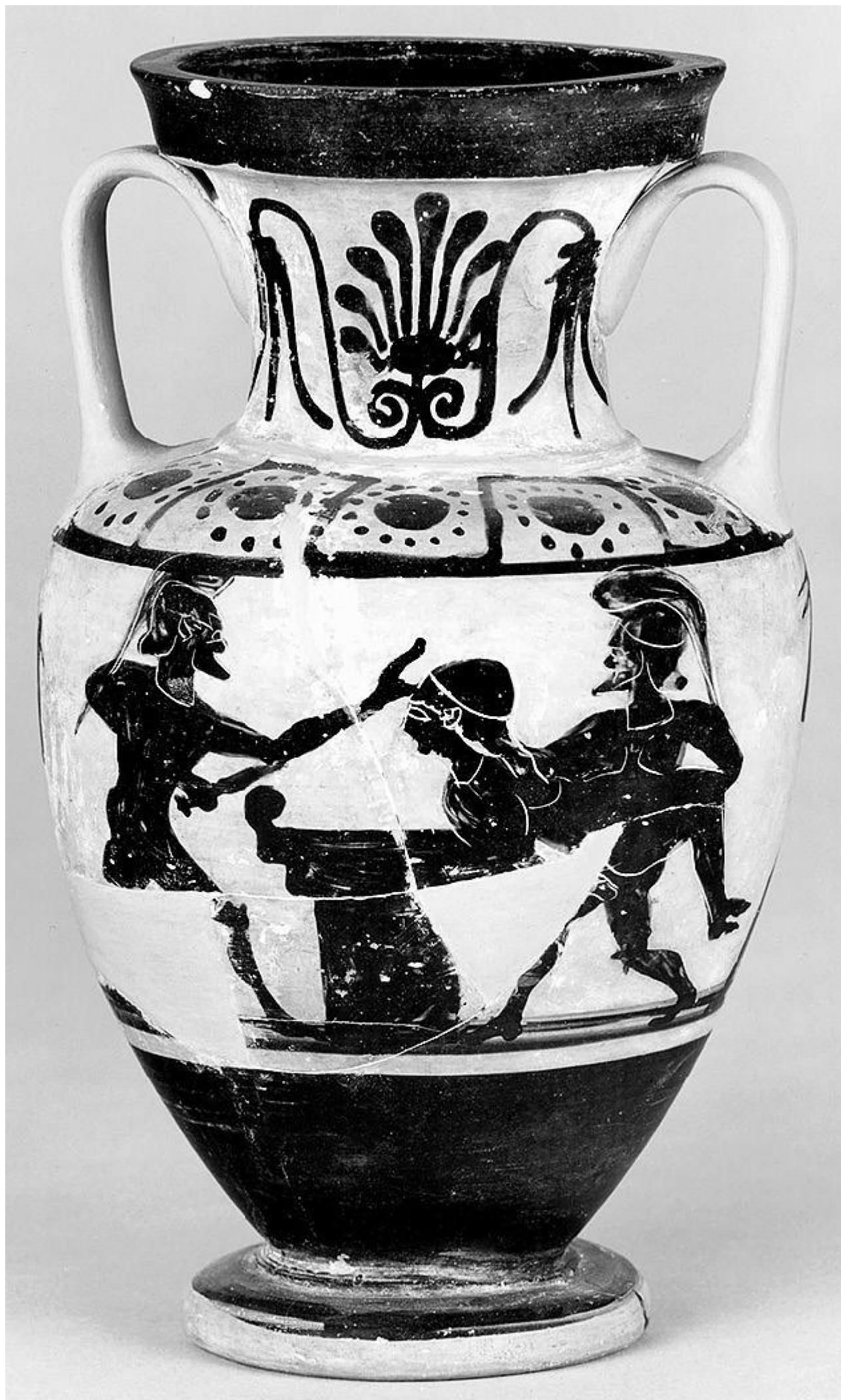
Тем не менее в нашем случае подсказкой служит стоящая справа фигура отвернувшегося, закутанного в плащ Агамемнона. Образ, придуманный Тимантом, помогает мгновенно узнать сюжет. Агамемнон мог скорбеть лишь о собственной дочери, вряд ли его тронула бы судьба троянской царевны. Кроме того, таиться под плащом не мог отец Поликсены Приам, ведь он был уже мертв, когда ее принесли в жертву.

Похоже, что, зная мифы об Ифигении и Поликсене, мы можем без особых затруднений отличить друг от друга приносимых в жертву девушек. Присутствие лани или богини Артемиды, фигура укрытого плащом Агамемнона, надписи с именами или сохранившееся описание утраченного изображения — эти подсказки позволяют определить, какой именно царевне выпал несчастный жребий.

Но как быть с росписью на этрусской вазе (ил. 5), где изображена лишь девушка, которую один воин несет, а другой с мечом поджидает у жертвенника? Ничто не намекает на то, кто она. И мы на самом деле не знаем. Возможно, художник запечатлел даже сцену, не дошедшую до наших дней.

Переменчивость мифов

Распознавание образов и соотнесение их с мифами зачастую гораздо сложнее, чем представляется на первый взгляд. Собственно, мифы редко фиксировались каким-либо способом, они всегда оставались переменчивыми и часто переосмысливались.



(5)

(5) Воины готовятся принести в жертву девушку (Ифигению? Поликсену?)

Этрусско-кампанская чернофигурная амфора. 470–450 гг. до н. э. Британский музей, Лондон

Задолго до появления письменной формы греческие мифы рассказывались и пересказывались любознательным слушателям — детям дома, взрослым во время народных празднеств или уединенных посиделок. В пересказах мифы преображались, варьировались, перекраивались, обрастали подробностями. Короткие истории удлинялись, вводились новые эпизоды, появлялись местные вариации и разные (в том числе противоположные) трактовки. Выше мы отмечали, что уже к концу V века до н. э. существовало два истолкования смерти Ифигении и Поликсены.

Некоторые мифы со временем обрели общепризнанную форму, но даже те из них, которые вошли в легендарные эпические поэмы Гомера *Илиада* и *Одиссея*, всё еще могли вольно трактоваться разными рассказчиками, поэтами и драматургами.

Этой глубокой традиции следовали не только те, кто имел дело со словом, но и художники, работавшие с образом. Хотя и соблазнительно считать живописные воплощения мифов иллюстрациями к текстам, однако, скорее всего, художники и писатели черпали вдохновение из одного источника, из общих преданий независимо друг от друга. Вероятно, художники, создававшие визуальные аналогии преданий, считали себя равноценными творцами, не обязанными ссылаться на какие-либо литературные произведения.

Мифы в образах

Начиная с VII века до н. э. греки воспроизводили мифы в самых разнообразных техниках и материалах. Запечатлевали их в убранстве храмов, на монументальных настенных росписях (ныне большей частью утерянных) и даже на ювелирных изделиях из золота, но чаще всего на расписной керамике, скромном предмете роскоши, производившемся в изобилии примерно до конца IV века до н. э.

Римляне, постепенно завоевав греческие полисы на юге Италии и Сицилии и покорив, наконец, саму Грецию, всё больше пленялись ее культурой, а вскоре и сами стали изображать греческие мифы, расписывая ими стены собственных домов и общественных зданий, вырезая их на саркофагах (искусных мраморных гробах), выкладывая мозаикой на полу

и даже разрисовывая ими дорогую стеклянную посуду или высекая их в гигантских скульптурных композициях. Однако превратить слова в пластические образы отнюдь не просто. В последующих главах мы рассмотрим разные приемы, благодаря которым мастерам классической древности удалось успешно визуализировать многие мифы.

Сначала художникам предстояло сделать узнаваемым сюжет, чтобы было понятно, о ком идет речь и что происходит. Затем следовало решить, как воплотить в статичном изображении историю, пересказ которой мог занимать у рассказчика несколько часов. Они также должны были выбрать, сосредоточиться ли на кульминации мифа, намекнуть ли на развязку или указать на причину, сконцентрироваться ли на нескольких ключевых фигурах или событиях или же обрисовать лишь широкий план, в котором разворачивается миф.

Определившись с этими важнейшими решениями, художники могли приступить к работе, к созданию образов. Не всегда требовалось начинать с нуля, придумывать новую картину, они могли адаптировать уже признанный образ. Если имелись визуальные шаблоны определенных сюжетов, например настойчивых домогательств, любовных перипетий или кровавых столкновений, то, внося в них некоторые коррективы, можно было воспроизводить разные мифы. Собственную интерпретацию художники приносили, добавляя, изменяя или убирая в шаблоне те или иные элементы. Даже ничтожная перемена на привычном фоне могла поразить воображение.

Образы развивались вместе с мифами. Новая поэма или пьеса вдохновляла художника на создание новых образов, а свежее истолкование старого предания побуждало его актуализировать. Иногда художник сам придумывал очень мощный, оригинальный образ, в котором неожиданно открывался новый смысл мифа или отношений между мифологическими персонажами.

Мифообраз обретал актуальность и эмоциональную силу, когда встраивался в современную, знакомую зрителю обстановку, где герои представляли обычными людьми, а обычные люди — героями. Мифологические личины могли использоваться в политических целях: исторические персонажи и реальные события, помещенные художником в сферу мифа, несли некое идеологическое послание.

Трудности возникали постоянно. Изображения надлежало создавать таким образом, чтобы их можно было разместить в любом неудобном пространстве (на длинной узкой полосе, в высоком прямоугольнике, в треугольнике или даже круге); нужно было найти способ выразить то, что нельзя увидеть (череду превращений, накал страстей или скрытую угрозу), и придумать, как избежать путаницы, как отличить один миф от другого или от того, что мифом не является.

Греческие и римские художники блестяще решили многие задачи, создав сотни мифологических образов, которые мы можем легко интерпретировать или терпеливо расшифровывать. Но, как и все люди, они иногда допускали ошибки, путали имена, искажали мотивы, смешивали шаблоны. Опираясь на опыт и знания, мы зачастую можем понять такие образы, а иногда даже понять причину путаницы. Однако есть образы, о которые разбиваются все попытки их интерпретировать. Казалось бы, от художников, выполняющих дорогие заказы, можно ожидать точности и добросовестности, тем не менее некоторые даже из самых известных работ до сих пор порождают споры о том, что же они изображают. Два таких примера мы рассмотрим в главе XVII. Наша задача — понять, намеренно ли художники не включили важные подсказки, или мы просто не сумели их найти.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ИЗ СЛОВА В ОБРАЗ ГЛАВА II. КАК УЗНАТЬ МИФ?

Древние греки и римляне знали множество мифов. Некоторые они слышали в детстве, сидя на коленях матери, другие узнавали по мере взросления от учителей, какие-то слышали во время публичных чтений на религиозных праздниках или видели инсценированными в театре. Лишь малую толику они вычитывали из книг, и то не раньше конца V века до н. э. По большей части истории передавались из уст в уста, и каждый рассказчик мог изменять или приукрашивать фабулу по своему усмотрению.

И всё же история, пересказываемая в слове, существенно отличается от той, что передается в образе. Слова сразу объясняют, кто, кому, почему и что именно делает. Образы — нет. Художникам приходилось прибегать к другим изобразительным средствам для того, чтобы их аудитория безошибочно узнавала мифы, которые они иллюстрируют, и героев, которые в них участвуют, — иными словами, чтобы их посыл был правильно принят. Таких основных изобразительных средств было пять.

Идентификация по надписи

Самое простое и очевидное средство — использовать надписи. Подобно тому как рассказчик мог начать повествование с названия и тем самым не допустить путаницы, так и художник мог надписать свою работу. Мы уже видели, как надписи помогли прояснить сюжет на греческой вазе (ил. 2), на которой в трагической, обреченной на заклятие жертве мы узнаем Поликсену потому, что рядом с ней написано ее имя.

Помимо прочего, надписи могли придать остроту иному скучноватому изображению, как, например, на греческой вазе (ил. 6), где мы видим мирную сцену: две пары слева, всадник, ведущий вторую лошадь, справа. Роспись выполнена

в той же чернофигурной технике, что и на вазе с Поликсеной (ил. 2), и на этрусской амфоре (ил. 5). Фигуры рисовались на необожженной поверхности взвесью, которая чернела в процессе трехступенчатого обжига. Тонкие отличительные черты — например, глаза, волосы, драпировка в одежде, конская грива, перья на птичьих крыльях, ноговица у юного всадника и т. д. — вырезались по мокрому раствору. Часто добавляли белую взвесь с примесью другой глины, чтобы подчеркнуть белизну женского тела либо украсить какую-нибудь часть одежды, доспехов или щита. Такая взвесь хуже приставала к поверхности, чем та, что чернела, поэтому часто отслаивалась. Иногда, чтобы разнообразить строгую цветовую гамму, применялась взвесь фиолетово-красного цвета.

На первый взгляд, на иллюстрации 6 не происходит ничего особенного, но авторские надписи рядом с двумя мужчинами и двумя женщинами заставляют вспомнить, пожалуй, самый пронзительный из эпизодов *Илиады*, эпической поэмы Гомера о Троянской войне. Гомер описывал, как греки и троянцы ежедневно яростно сражались у подножия городских стен, но иногда случались короткие передышки, и троянцы возвращались в город, чтобы побыть с семьей.

Предводитель троянцев Гектор — один из самых привлекательных героев *Илиады*. Он отважный воин, нежный муж и заботливый отец. В шестой песни Гомер рассказывает о том, как он ненадолго покидает поле битвы и отправляется в город попросить мать принести дары богине Афине. Пользуясь возможностью, Гектор идет повидаться со своей женой Андромахой. Он находит ее на городской стене, тревожно следящей за сражением, а рядом с ней — их маленького сына. Обоих одолевают дурные предчувствия, отчего любовь Гектора и Андромахи особенно трогательна.

На вазе (ил. 6) Гектор изображен в центре, он вооружен щитом и копьем, на нем шлем с высоким гребнем. Его имя написано перед ним. Он стоит лицом к лицу с Андромахой (ее имя позади нее). Вазописцу удалось передать атмосферу доверия и взаимной сердечности, описанную в гомеровской поэме. Она проявляется в нескрываемой устремленности друг к другу их глаз, в том, как Андромаха осторожно распахивает свой плащ и льнет к мужу.



(6) Гектор и Андромаха, Елена и Парис

Халкидский чернофигурный кратер. Около 540–530 гг. до н. э. Музей Мартина фон Вагнера, Вюрцбург



(7)

(7) Отдыхающий Геракл (Геркулес Фарнезский)

Римская мраморная копия (или адаптация) греческой скульптуры Лисиппа IV века до н. э. Национальный археологический музей, Неаполь

В другой песне *Илиады* троянский царевич Парис, младший брат Гектора, тоже пользуется передышкой между битвами. Он спешит увидеться с Еленой, прекрасной царицей, которую похитил у греков. Именно Елена — истинная причина войны, поскольку единственная цель греков, осадивших Трою, вернуть ее в Грецию. Елена, сначала очарованная Парисом, после нескольких лет жизни в Трое устала от него и затосковала по старому дому. Вазописец (**ил. 6**) показывает Париса (его имя написано перед ним) с луком в руке, он пылко обращается к ней (крайней слева, ее имя помещено за ней), но Елена, наглухо закутанная в плащ, отворачивает от него лицо. Контраст в отношениях этих двух пар, так ярко выраженный в эпической поэме, художник чутко уловил. Однако если бы не были вписаны имена, вряд ли мы догадались бы, что эти образы вдохновлены гомеровским гением.

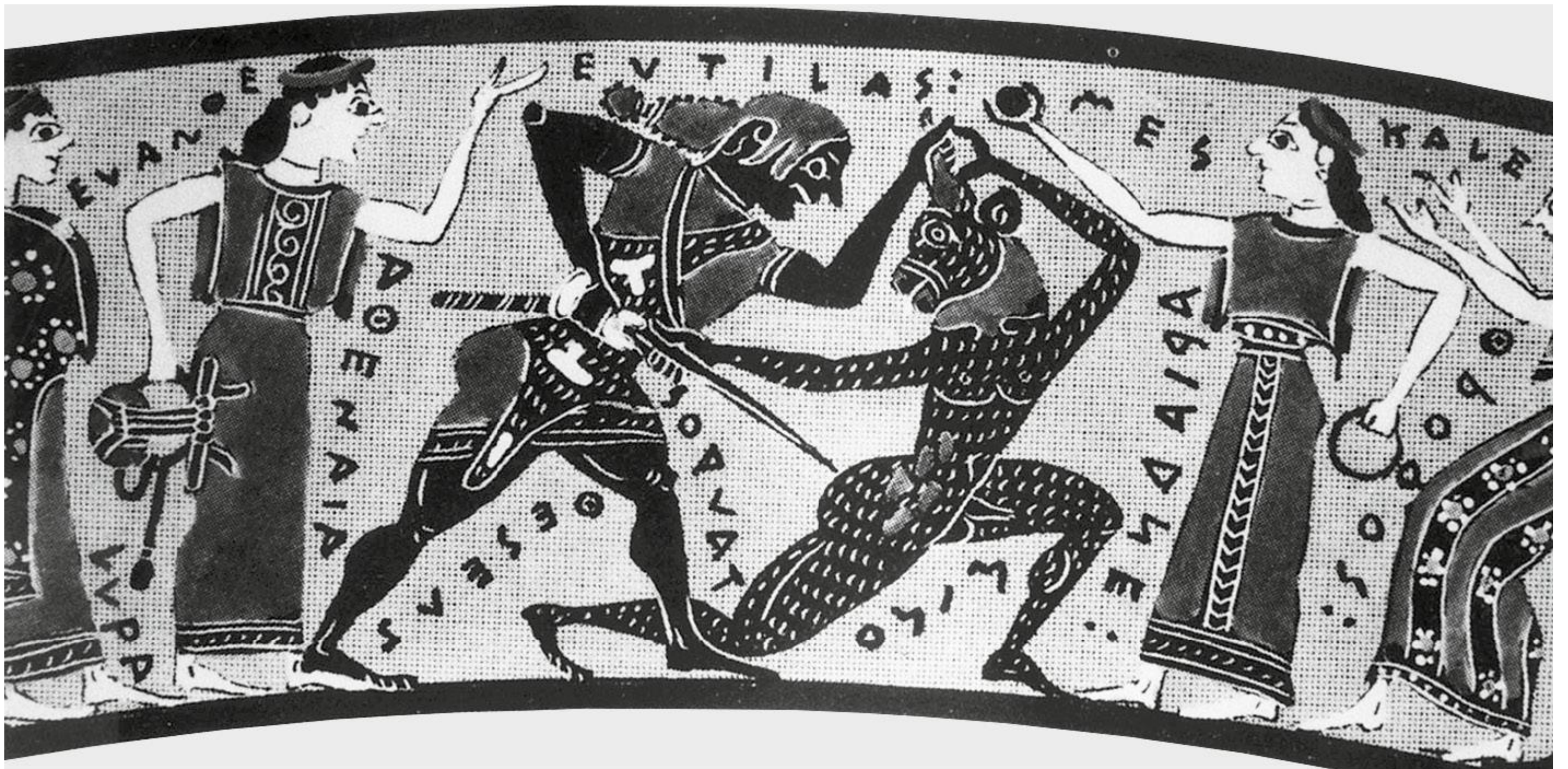
Рядом с едущим верхом юношей, ведущим в поводу еще одну лошадь, указано его имя — Кебрион. Кебрион приходился Гектору братом и, согласно *Илиаде*, был его возницей в непредвиденных случаях. Его присутствие с запасной лошадей, приготовленной для Гектора, напоминает о том, что идет война с ее жестокими битвами, и на этом фоне происходит краткая встреча двух воинов со своими половинками, запертыми в осажденном городе.



(8)

(8) Геракл и Ника едут на колеснице, запряженной четырьмя кентаврами

Аттическая краснофигурная ойнохоя. Роспись: Мастер Никия. Около 410–400 гг. до н. э. Лувр, Париж. © R. M. N.



(9)

(9) Тесей и Минотавр

Чернофигурная аттическая чаша. Подписана Архиклом и Главкитом. Около 550–540 гг. до н. э. Государственное античное собрание, Мюнхен

Надписи конкретны и, как правило, безошибочны, но если их нет, существует второй способ распознавания персонажей — идентификация с помощью атрибутов, то есть экипировки, которую носят те или иные боги или герои.

Идентификация с помощью атрибутов

Геракл был невероятно популярным героем, он запечатлен в бесчисленных образах. Иногда мы видим его юным и безбородым, иногда зрелым и с бородой, но почти всегда с львиной шкурой и палицей. Изредка он вооружен луком.

Огромная мощная статуя (ил. 7), некогда украшавшая великолепные императорские термы в Риме, иллюстрирует уставшего Геракла, тяжело опирающегося на свою неизменную палицу, на которую он накинул львиную шкуру. Римляне восхищались греческой культурой и копировали наиболее прославленные произведения. Греческие скульптуры обычно отливались из бронзы и практически утрачены. Римские копии чаще всего изготавливались из мрамора и сохранились лучше. Оригинальная модель для этой статуи была, вероятно, выполнена из бронзы знаменитым скульптором Лисиппом в VI веке до н. э. Герой-атлет изваян с глубоким сочувствием и предстает просто утомленным бесконечными поручениями человеком. В правой руке, спрятанной за спиной, Геракл держит добытые золотые яблоки Гесперид. Это было последнее из длинной череды изнуряющих заданий, возложенных на героя, и о том, каких усилий оно ему стоило, мы можем судить по его изможденному виду.

Гераклом восхищались, но он был также и мишенью для шуток. Комичные изображения героя существуют как в литературе, так и в искусстве. На греческой вазе V века до н. э. (ил. 8) он представлен в карикатурном виде, свирепым дикарем, и тем не менее его по-прежнему нетрудно распознать — он всё также облачен в львиную шкуру, всё также снаряжен палицей и даже луком. Он стоит в колеснице, управляемой Никой, богиней победы, которую можно узнать по крыльям и длинному хитону. Однако художник ехидно подшутил и над ней, выставив ее курносым сопляком, который правит колесницей, запряженной сварливыми кентаврами — мифическими существами, наполовину людьми, наполовину лошадьми.

Эта ваза расписана в краснофигурной технике, как и кратер на рисунке 3. Если в VI веке до н. э. доминировала чернофигурная техника, то примерно в 530 году до н. э. ей на смену пришла краснофигурная вазапись, необычайно востребованная в V–IV веках до н. э., хотя и была в известной мере неудобной для художников. Вместо того чтобы рисовать фигуры по раствору, черневшему при обжиге, вазаписец затемнял фон, оставляя фигуры в естественном красном цвете глины. Таким образом, ему приходилось работать с изображением косвенно, то есть помнить, что фигуры составляют ту часть вазы, которую он не расписывал. Но у этой техники были свои плюсы. Теперь не нужно было вырезать острым инструментом тонкие характерные черты, художник мог нарисовать их черным цветом кистью. Это открыло совершенно новые возможности и привело к появлению куда более натуралистичных образов.

Идентификация с помощью диковинного противника

Третий способ идентифицировать миф — изобразить героя, сражающегося с уникальным, ни на кого не похожим противником. Подойдет любое диковинное существо, будь то многоголовая гидра, птица с человеческой головой или быкоголовый мужчина.

Мифология знает только одного персонажа с головой быка — пасынка судьбы Минотавра. Порождение неестественной страсти критской царицы к необыкновенно красивому быку, он считался позором царской семьи и поэтому был заточен в центре лабиринта, созданного, по преданию, специально для него. В конечном счете его погубил отвратительный каннибализм, ибо пришел день, когда вместе с афинскими юношами и девушками, предназначенными на съедение Минотавру, отправился юный герой Тесей, который и убил чудовище.

На греческом чернофигурном кубке (ил. 9) показан близкий конец Минотавра: Тесей уже ухватил монстра за рог и изготовился для последнего удара мечом. Минотавр с головой быка и волосатым телом, обозначенным многочисленными мелкими надрезами, выглядит скорее испуганным, чем пугающим. Одной рукой он схватился за меч Тесея, силясь отвести удар, и в то же время он явно предпочитает борьбе бегство.

Поскольку Минотавра ни с кем не спутаешь и он известен тем, что был побежден Тесеем, начертанные вокруг фигур имена не столь уж необходимы для понимания сюжета, однако буквы удачно заполняют пустоты, которые в противном случае бросались бы в глаза.

Подсказки, заложенные в необычном сочетании обычных элементов

Четвертый способ безошибочного узнавания мифа — поразить необычностью ситуации. Элементы картины могут быть самыми обыкновенными, но их соединение должно вызывать удивление. Скажем, в таком животном, как овца, для нас нет ничего примечательного, но вид человека, *едущего на овце*, намекает на то, что перед нами не зарисовка с натуры, а вид едущего *вверх ногами под овцой*, как на рисунке 10, несомненно, дает понять, что происходит нечто невероятное.

В данном случае человек — это Одиссей, многострадальный герой гомеровской *Одиссеи*. Его можно узнать по походному шлему (пилосу), ставшему чем-то вроде фирменного знака Одиссея, но гораздо красноречивей его положение. Причина столь своеобразной позиции в следующем.



(10)

(10) Одиссей сбегает из пещеры Полифема

Римская мраморная статуя. I век н. э. Галерея Дориа-Памфили, Рим. Фотография: Алинари

Когда Одиссей и его спутники забрели в пещеру Полифема, одноглазого гиганта-циклопа, в ней никого не было. Они решили подождать. Когда же хозяин вернулся со стадами овец и коз и тщательно затворил вход в пещеру огромным камнем, слишком большим и неподъемным для любого человека, они заволновались. Пещера превратилась в ловушку. Тревога усилилась, когда циклоп их обнаружил и обрадовался — не только как собеседникам, но и как еде. Двоих человек он слопал перед сном, еще двоих на следующее утро, после чего вывел свои стада, предварительно заградив вход в пещеру валуном, чтобы оставшиеся «гости» не сбежали. Одиссей опасался, как бы новое пристрастие циклопа к человечине не вошло в привычку, и пытался придумать способ спасти себя и остатки своей команды. Это оказалось трудной задачей. Основную проблему представлял валун у выхода из пещеры. Люди не могли его сдвинуть, только великану циклопу это было по силам. Поэтому, убив Полифема, они навсегда остались бы в заточении. В конце концов Одиссей решил, что наилучшим решением будет сначала опоить монстра, а потом выколоть ему глаз (благо у циклопов он один) в надежде на то, что рано или поздно даже слепой циклоп сам сдвинет камень, чтобы вывести животных.



(11)

(11) Подвиги Тесея

Краснофигурная аттическая чаша. Около 440–430 гг. до н. э. Роспись: Мастер Кодра. Британский музей, Лондон

Всё шло по плану, но когда ослепленный и разгневанный циклоп наконец отвалил камень, выпуская голодных овец на пастбище, он по понятным причинам не намеревался отпустить покалечивших его людей. Он сел у входа в пещеру и стал ощупывать спины проходящих овец и пространство между ними, чтобы не дать сбежать ни одному человеку. Однако Одиссей предусмотрел это. Он привязал каждого своего товарища под брюхом трех овец, а сам примостился под самым крупным бараном. Именно этот эпизод запечатлен в римской статуе (ил. 10).

Образ на редкость хромает. Спина Одиссея покоится на каменном ложе, без которого никак не обойтись, так как четыре тонкие мраморные ноги барана не смогли бы выдержать вес его брюха и прицепившегося снизу Одиссея. Мрамор обладает малым запасом прочности при растяжении, поэтому тяжелые горизонтальные элементы нуждаются в надежных вертикальных опорах.

Но побег Одиссея можно было более изящно воплотить в трехмерной форме бронзовой статуи. У бронзы большой запас прочности, и даже самых тонких опор хватает для поддержания довольно сложных и протяженных конструкций. Бронзовый баран не нуждался бы в дополнительной опоре даже с фигурой Одиссея, повисшей под животом. Вероятно, неуклюжая римская адаптация была навеяна бронзовой скульптурой.

Изначально мраморная статуя была раскрашена. Краски, должно быть, придавали ей живости, отграничивая человека от барана, одежду от голой кожи и маскируя затемненное каменное ложе так, чтобы казалось, будто Одиссей действительно висит, вцепившись в бока барана без какой-либо опоры под ним. Можно понять соблазн изваять такую статую, ведь это единственная скульптура, которая лаконично и безошибочно воспроизводит данный миф. Вазописцы охотно создавали вариации на эту тему, запечатлевая Одиссея то одного (как здесь), то со всей кавалькадой его спутников, укрывшихся под овцами и ускользающих от невидящего ока циклопа.

Прояснение через контекст всего мифологического цикла

И наконец, пятый способ исключить путаницу в распознавании мифа — показать его в контексте, который точно его идентифицирует. Например, и Геракл, и Тесей вступали в яростную схватку с быком-чудовищем, и обоих изображали его укротителями. Иногда сложно определить, кого из них подразумевает художник, особенно когда нет поясняющих надписей или отличительных атрибутов. Тем не менее проблема решается, если эпизод с быком соотносится с другими деяниями героя.

Тесей, чью дерзкую победу над Минотавром мы видели на рисунке 9, совершил и ряд других героических поступков (ил. 11). Сын правителя Афин, он, однако, родился и вырос на Пелопоннесе. Достигнув совершеннолетия, он отправился в Афины, желая встретиться с отцом. В те времена путешествовать с Пелопоннеса в Афины предпочитали по морю, поскольку сухопутный маршрут кишел бандитами и дикими зверями. И всё же Тесей, чтобы доказать, что он герой и достоин называться сыном своего царственного родителя, решил следовать по суше и очистить путь от подстерегавших опасностей.

В центре краснофигурной чаши (ил. 11) Тесей изображен уже после своего триумфа над Минотавром, он вытаскивает убитого монстра из лабиринта, где тот был заточен. Центральное изображение обрамляют сцены, на которых предстают не только победы Тесея над разными безжалостными злодеями и чудовищами, но и способы, какими он их побеждал. А побеждал он преступников всякий раз их же уловками. Так (в верхней части), Тесей схватился с Керкионом, который заставлял странников бороться с ним до смерти. Далее по часовой стрелке (на два часа) он «подгоняет» тело Прокруста под размеры его ложа, отрубая выступающие конечности топором, как поступал с путниками и сам Прокруст. Еще ниже (на четыре часа) Тесей сбрасывает со скалы Скирона, отправляя его на съедение черепахе. Скирон развлекался тем, что принуждал путешественников мыть ему ноги на краю обрыва, а затем сталкивал их вниз — в качестве лакомства черепахи. В следующей сцене (на восемь часов, шесть часов пока пропускаем) Тесей расправляется с Синидом, привязав его к верхушкам двух пригнутых к земле деревьев, которые он потом отпустит, в точности так, как проделывал со своими жертвами Синид. В последнем сюжете (на десять часов) он убивает свинью, которая нападала на людей и уничтожала посевы в окрестностях Кроммиона.



1. Лев



2. Гидра



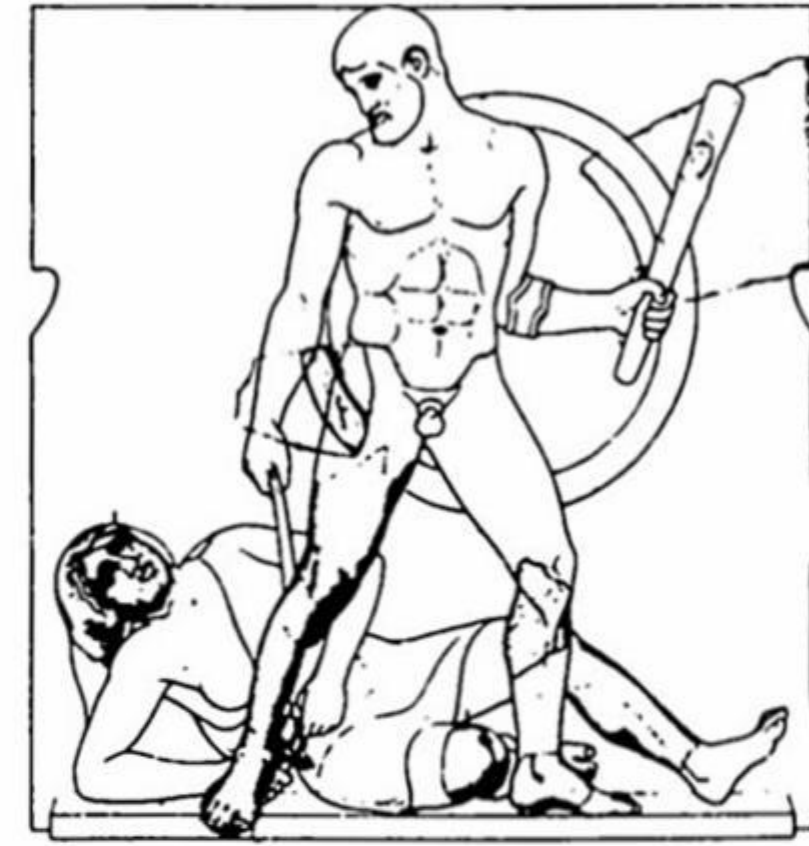
3. Птицы



4. Бык



5. Лань



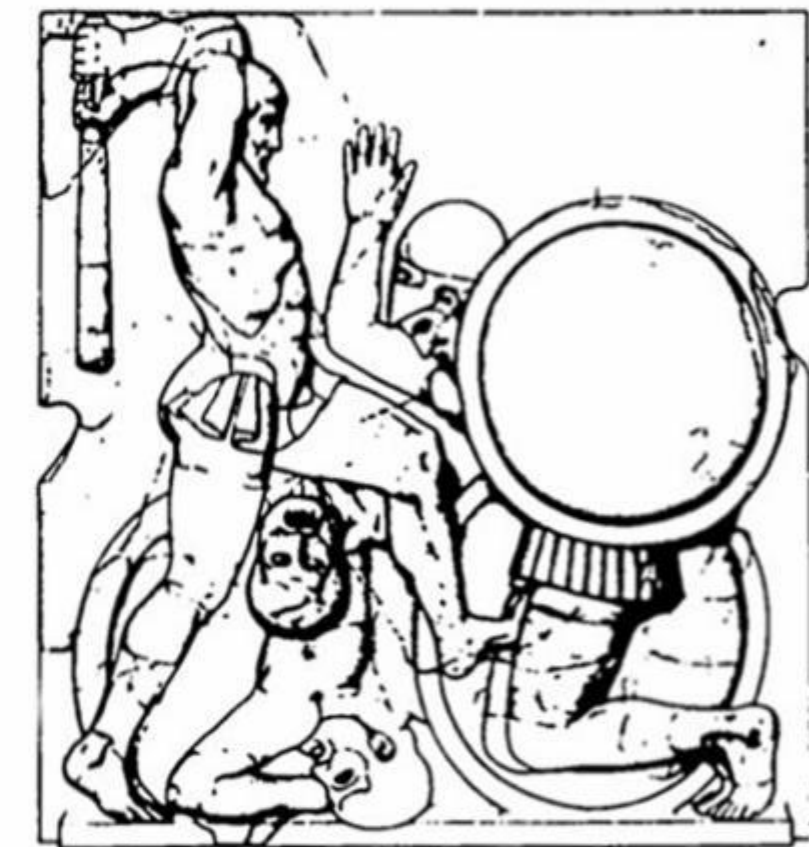
6. Амазонки



7. Вепрь



8. Кони



9. Герион



10. Яблоки



11. Цербер
(12)



12. Конюшни

(12) Подвиги Геракла

Рисунок-реконструкция метопа над портиками храма Зевса в Олимпии. 465–457 гг. до н. э.

Когда Тесей благополучно добрался до Афин, он вызвался изловить быка, опустошавшего поля в долине Марафона (сцена на шесть часов). Для этого юноша воспользовался дубиной, которая хотя и тоньше палицы Геракла, но стала его атрибутом и могла бы привести к путанице в героях, если бы этот подвиг не был прочно вписан в череду других героических поступков Тесея.

Популярный во все времена Геракл (**ил. 7 и 8**) тоже поучаствовал в многочисленных приключениях. Двенадцать из них украшают двенадцать метопа (прямоугольных плит дорического ордера, **см. ил. 66**) над портиками храма Зевса в Олимпии (**ил. 12**). Первые шесть подвигов он совершил на севере Пелопоннеса, недалеко от Олимпии. Геракл должен был убить неуязвимого для любого оружия Немейского льва (1); уничтожить многоголовую Лернейскую гидру, которая обладала чрезвычайно затруднявшей его задачу особенностью отращивать две головы взамен каждой отрубленной (2); истребить или хотя бы прогнать хищных и жестоких Стимфалийских птиц (3); поймать Керинейскую лань, за которой ему пришлось бегать целый год (5); привести живьем Эриманфского вепря царю Эврисфею, повелевшему Гераклу совершить эти 12 подвигов (7); и, наконец, вычистить за один день чрезвычайно загаженные Авгиевы конюшни (12). Следующие четыре подвига привели Геракла на все четыре края света. На юг — укротить Критского быка (4), на восток — добыть пояс царицы Амазонок (6), на север — поймать коней-людоедов (8), на запад — увести коров Гериона, великана с тремя туловищами (9). Для выполнения двух последних заданий Гераклу пришлось выйти за пределы мира живых людей — чтобы доставить Эврисфею охраняющего царство мертвых пса Цербера (11) и добыть золотые яблоки бессмертия, яблоки Гесперид (10) (**см. ил. 7**).

Со временем этот список подвигов, заказанных царем Эврисфеем, стал каноническим и занял свое место в литературе, в декоре римских саркофагов и на мозаиках. Прежде чем появиться на метопах в Олимпии, у каждого приключения была собственная история. Какие-то истории возникли раньше (например, о гидре), другие — позднее: первое сохранившееся упоминание об Авгиевых конюшнях связано именно с метопой в Олимпии. Некоторые истории были более популярны, чем другие, но самой известной стала история об убийстве Немейского льва (**см. также ил. 13, 14, 15**). Лев был неуязвим, его шкуру не пробивали ни меч, ни стрелы, ни копье. В яростной схватке Геракл в конце концов задушил его голыми руками, а потом содрал шкуру его же клыками, которые могли расцезать всё, даже непробиваемую кожу. С тех пор Геракл всюду носил с собой (либо на себе) львиную шкуру.

Некоторые противники Геракла весьма своеобразны и поэтому легко узнаваемы, как, например, многоголовая змееподобная гидра или трехтелый Герион. Другие изображаются по традиционной схеме — вепря Геракл, как правило, держит над собой, угрожающе нависая над спрятавшимся в бочке Эврисфеем, а поверженную лань герой обычно придавливает коленом. Но даже соперников и без каких-либо отличительных особенностей можно опознать, потому что они участвуют в историях, которые входят в цикл, иллюстрирующий подвиги Геракла. Таким образом, хотя оба героя, Геракл и Тесей, усмирили быка (**ил. 11 и 12**), никто, кроме Тесея, не может быть изображен на рисунке 11, находящемся в контексте других, несомненно Тесеевых деяний. И также несомненно, что только Геракл — герой на метопах в Олимпии. Однако не всегда так просто отличить одного персонажа от другого, когда оба орудут палицей и оба участвуют в укрощении быка.

Все перечисленные в этой главе подсказки и способы идентификации вполне пригодны, но, как мы покажем далее, ни на что нельзя полагаться полностью.

ГЛАВА III. ВЫБОР МОМЕНТА

Сюжет мифа разворачивается во времени, изображение же статично. Как художник решает, какой момент мифа изобразить?

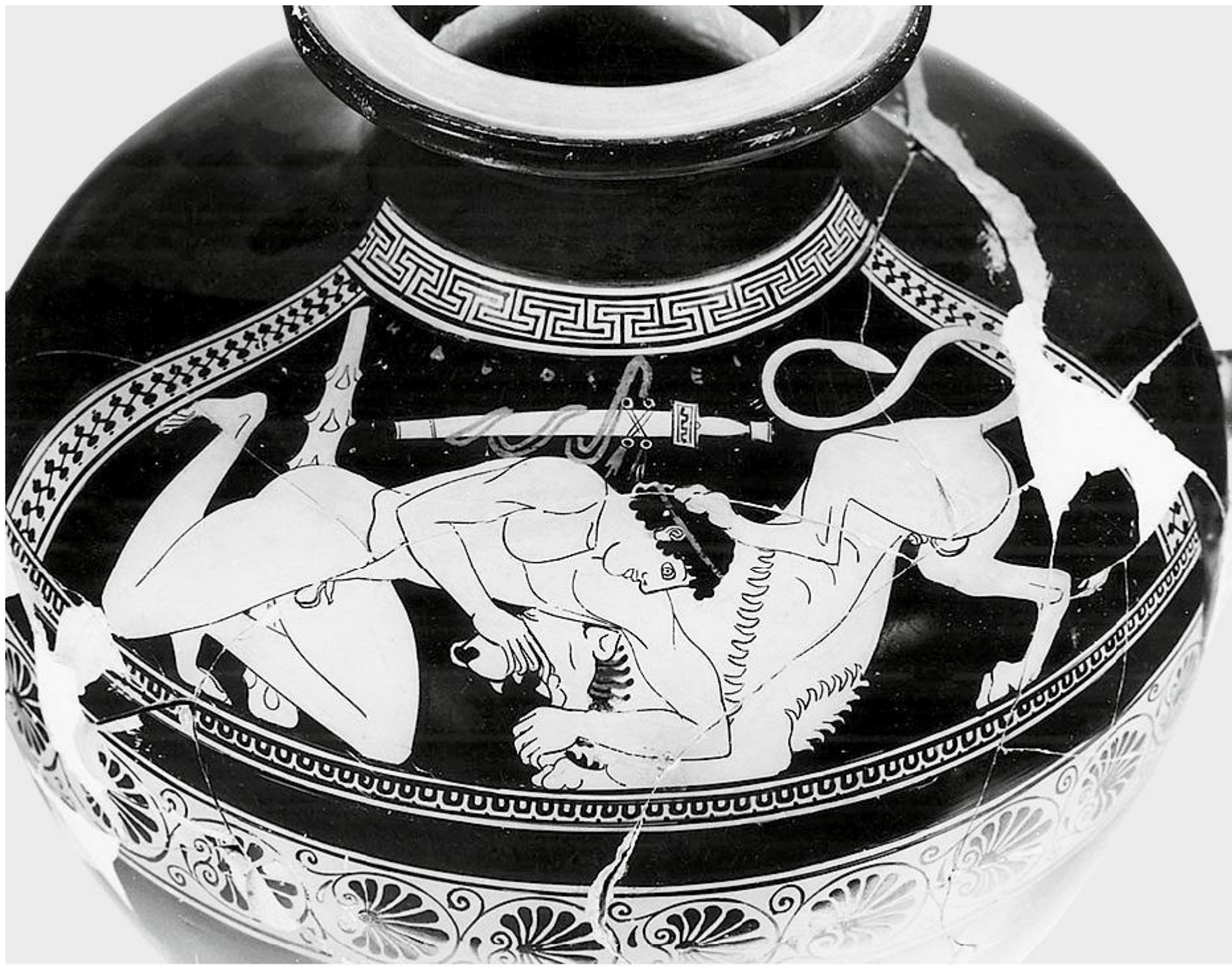
Изображение кульминации мифа

Самый драматичный момент, в котором действие достигает своего пика, — кульминация. Поэтому большинство художников предпочитало запечатлеть миг, когда Геракл убивает льва, когда Одиссей ослепляет Полифема или когда Аякс совершает самоубийство.

Среди вазописцев невероятно популярным сюжетом был первый из подвигов Геракла — убийство Немейского льва. До настоящих дней сохранились сотни образцов. Так как шкуру льва не пробивало никакое оружие, Гераклу пришлось задушить льва голыми руками, и в этот-то момент чаще всего художники изображали героя.

В VI–V веках до н. э. наиболее востребованными были два типа изображений этого момента: на одном сцепившиеся Геракл и лев почти распластаны на земле (**ил. 13**), на другом оба стоят (**ил. 14**).

На краснофигурной вазе (**ил. 13**) Геракл на коленях, он захватил руками голову льва и одновременно придавил его передние лапы. Обими руками герой пытается удерживать раскрытой львиную пасть, тогда как лев, одной задней лапой опираясь в землю, другой вонзает когти ему в голову. Момент решающий: человек и зверь сцепились в смертельной схватке.



(13)

(13) Геракл душил Немейского льва

Плечо краснофигурной аттической гидрии. Около 500 г. до н. э. Роспись: Мастер Клеофрада. Вилла Джулия, Рим



(14)

(14) Геракл душил Немейского льва

Плечо чернофигурной аттической гидрии. Около 520 г. до н. э. Роспись в стиле Мастера Антимена. Центр визуальных искусств Айрис и Джеральда Кантор при Стэнфордском университете; фонд Хейзела Хансена



(15)

(15) Геракл душил Немейского льва

Серебряный статер. Гераклея, Лукания. Около 330 г. до н. э. Ранее принадлежал Leu Numismatic AG, Цюрих. Фото любезно предоставлено Аукционным домом Leu Numismatics

Знаток мифа знает, что Геракл выйдет победителем, но художник акцентирует внимание на напряженности борьбы. Беспольная палица Геракла прислонена к рамке слева, а его меч (с которым героя часто изображают, но редко ассоциируют) висит горизонтально над ним, заполняя пустоту. Два противника на этой вазе занимают всё доступное пространство.

На чернофигурной вазе (ил. 14) оба, Геракл и лев, стоят: лев опирается на одну заднюю лапу, другой вцепился в бедро Геракла, тот одной рукой обхватил шею зверя, не давая его челюстям сомкнуться, а другой цепко держит одну из передних львиных лап. Свободной передней лапой, обвивающей спину Геракла, зверь когтит его плечо. Создается впечатление, будто соперники обнимают друг друга.

Справа от центральной группы стоит Афина, богиня-воительница. Хотя она облачена в длинное женское одеяние, мы узнаем ее по вооружению: в руках у нее копье и щит, а на голове шлем. Богиня покровительствовала молодым воинам и часто появлялась рядом с ними, оказывая им поддержку, впрочем, не столько действенную, сколько моральную.

Слева от центральной группы стоит Иолай, племянник и товарищ Геракла по ратным деяниям. Он с тревогой (уравновешивая со своей стороны беспокойство Афины) наблюдает за схваткой, держа в руках палицу и лук Геракла, пока тот занят. Перед нами наглядный пример того, что обладание атрибутами Геракла не превращает автоматически кого бы то ни было в самого Геракла; дальше мы покажем, что это справедливо даже для того, кто владеет исключительным атрибутом Геракла — львиной шкурой. Прочтение изображений не всегда прямолинейная операция.

Из дальнего правого угла героя подбадривает посланник богов Гермес, он в характерной для путешественника шляпе и с неизменным атрибутом — кадуцеем. Слева за борьбой наблюдают молодой мужчина и женщина. У них нет узнаваемых атрибутов, и их трудно идентифицировать. Возможно, это просто зрители, которых вывели на сцену, чтобы заполнить пространство. Художникам всегда приходится думать и о повествуемой ими истории, и о дизайне создаваемого ими образа.

Тема схватки Геракла с Немейским львом привлекала и мастеров, работавших с другими изобразительными средствами. Например, на серебряной монете IV века до н. э. из Гераклеи в Лукании на юге Италии (ил. 15) Геракл как будто состязается со львом в единоборстве. Он поймал льва в шейный захват, как делают борцы, тем самым у схватки возникает антропоморфный подтекст, всё больше набиравший популярность. Палица Геракла опирается в левую грань монеты, размерами она с дубинку, которая ассоциируется скорее с атрибутом Тесея (см. ил. 11). В сценах сражения с Немейским львом на Геракле, как правило, нет львиной шкуры, потому что она еще на звере, — но иногда по рассеянности художник, привыкший видеть героя, облаченным в львиную шкуру, упускал нить сюжета. Этот тип батального сюжета был чрезвычайно популярен с середины V века до н. э. и воспроизводился в малой бронзовой и большой мраморной скульптурах, а также на резных мраморных саркофагах, которые римляне часто украшали сценами из мифов.

Еще одна захватывающая история, кульминацию которой охотно воспроизводили художники, — ослепление циклопа Полифема Одиссеем.

Одиссей, попавший со своими спутниками в ловушку в пещере циклопа, единственную надежду на спасение видел в том, чтобы ослепить чудовище (см. главу II, с. 29). Но как это сделать незаметно для циклопа? Решено было опоить его.



(16)

(16) Одиссей и его люди ослепляют циклопа Полифема

Скульптурная группа в пещере в Сперлонге. I век до н. э. — I век н. э. Археологический музей, Сперлонга



(17)

(17) Одиссей и его люди ослепляют Полифема

Фрагмент аргивского кратера. Середина VII века до н. э. Музей Аргоса, Аргос. © EFA (Французская школа в Афинах 26.322), инв. С 149. Фотография: Эмиль Сераф



(18)

(18) Аякс, бросившийся на свой меч

Чернофигурная коринфская чаша. Около 580 г. до н. э. Роспись: Мастер Кавалькады. Базельский музей Античности и коллекция Людвига (Инв. BS 1404), Базель. Фотография: Клэр Ниггли

Приготовления начались безотлагательно. В пещере валялся ствол дерева размером с корабельную мачту, его Полифем собирался приспособить под трость. Одиссей и его люди заточили один его конец, закалили в огне, спрятали и стали ждать. Когда циклоп вернулся и улегся, словав двух человек, Одиссей подошел к нему и предложил отведать необычного вина. Полифем его с жадностью выпил и с удовольствием принял еще. Но он не учел, насколько крепким было варево, и вскоре уснул мертвецким сном. Тогда Одиссей и несколько отобранных им товарищей схватили заготовленный кол и вогнали его циклопу в единственный глаз.

Этот драматичный момент иллюстрирует огромная скульптурная композиция раннего имперского периода, установленная в пещере недалеко от Рима (ил. 16). Эта пещера естественного происхождения была искусно переделана в изысканную сельскую виллу. Группу больших статуй поместили в нише, и хотя она сохранилась не полностью, можно без труда узнать Одиссея и его крошечных, по сравнению с гигантским циклопом, людей, которые лавируют с длинным колом, готовясь нанести удар. Лежащий мертвецки пьяный циклоп — легкая добыча.

Ослепление Полифема было популярной темой с давних времен; первые изображения появились еще в VII веке до н. э. Этот сюжет легко идентифицировать даже на фрагменте вазы (ил. 17), где видно, как двое мужчин втыкают жердь в глаз полулежащего великана. Судя по сохранившейся части ноги третьего мужчины в правом углу, первоначально фигур было больше.

Сцена притягивала художников не только своей зрелищностью, но и тем, что она безошибочно узнавалась. Несколько мужчин, всаживающих кому-то в глаз кол (пусть и не гигантских размеров), — картина настолько необычная, что ее ни с чем не спутаешь, как и образ Одиссея, примостившегося под брюхом барана (ил. 10).

Художники также часто выбирали кульминационный момент в истории о самоубийстве Аякса. Он был одним из величайших греческих героев, сражавшихся против троянцев. В *Илиаде* Гомера говорится, что он «уступал только Ахиллу». Когда Ахиллес погиб, его мать, Фетида, предложила отдать необыкновенные доспехи сына «лучшему из греков после Ахилла». Аякс небезосновательно предполагал, что эту награду получит он, но, к его удивлению, появился еще один претендент. Им оказался Одиссей, который в конце концов хитростью и уговорами заполучил доспехи. Аякс был потрясен и унижен таким исходом. Жить с уязвленной гордостью он не мог и нашел единственный для себя достойный выход: броситься на собственный меч. На чернофигурной коринфской чаше (ил. 18) огромное тело Аякса простерто на земле. (Собственно, он был знаменит своим могучим телосложением.) Под ним видна рукоять его меча, клинок выступает из спины. Абсолютно ясно, что произошло. У подошедших к мертвому телу потрясенных греческих военачальников, чьи имена указаны рядом, нет никаких сомнений в этом.

Выбор других моментов

Выбрать кульминацию в качестве сюжета — естественно, но не только этот момент может быть интересен. Изображение того, что произошло до или после кульминации, тоже может быть ярким и волнующим.



(19)

(19) Одиссей предлагает крепкое вино Полифему

Римская мозаика. III–IV века н. э. яцца-Армерина, Сицилия. Фотография: Алинари



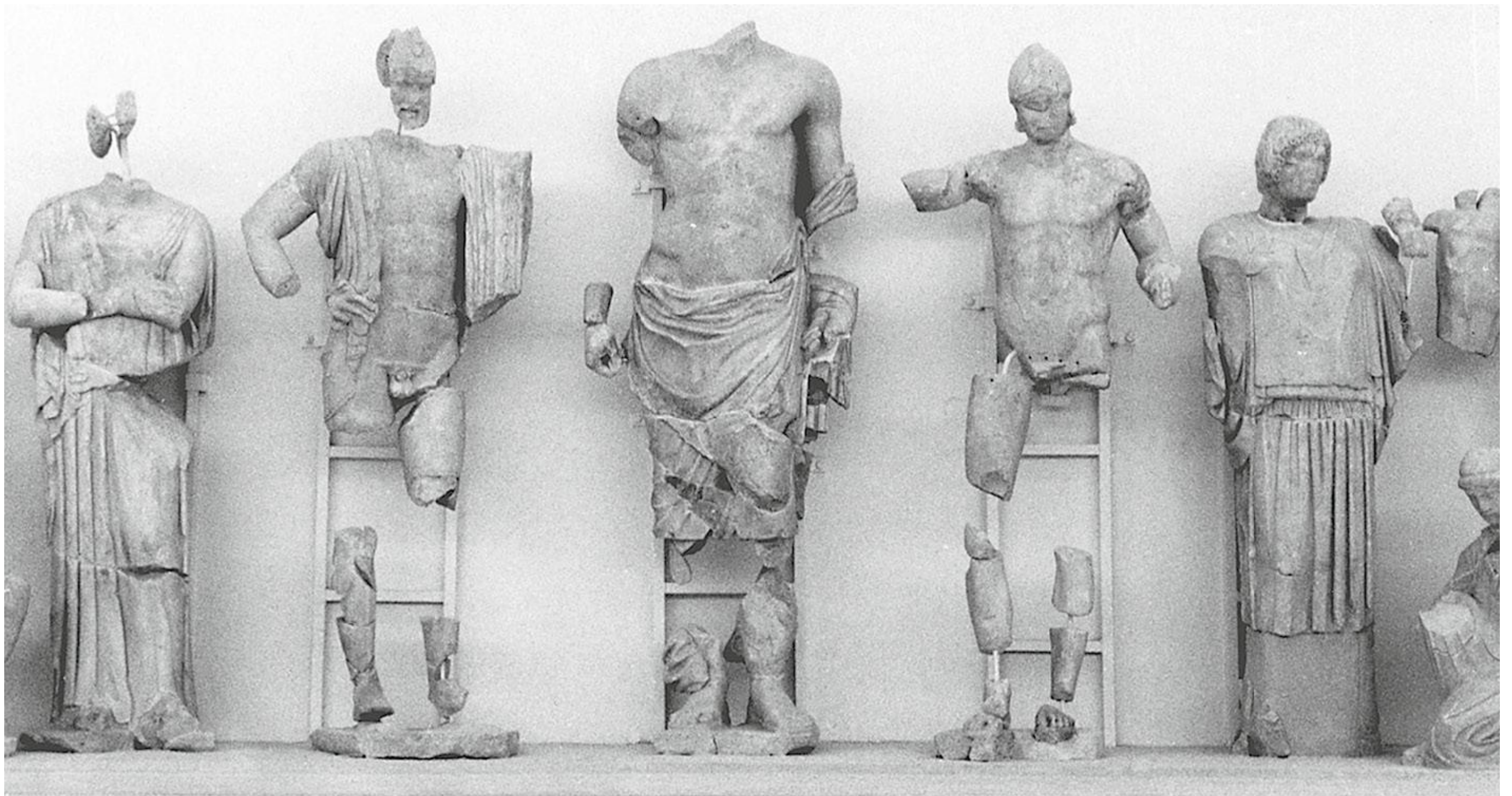
(20)

(20) Аякс готовится броситься на свой меч

Чернофигурная аттическая амфора. Около 540 г. до н. э. Роспись: Эксекий. Музей изобразительных искусств и археологии, Булонь-сюр-Мер

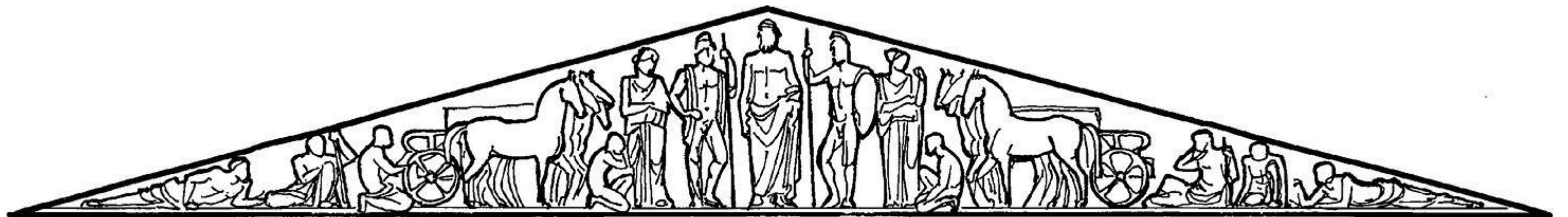
Если мгновенно узнаваемые сцены с Одиссеем и циклопом, как на рисунках 16 и 17, представляют собой событие уникальное и удачно завершённое, то сюжет римской мозаики на рисунке 19 не столь однозначный, но зато более интригующий. Сложенная из мельчайших разноцветных камней, эта мозаика некогда украшала величественный дворец на Сицилии, построенный в конце III — начале IV века н. э. Крупным планом изображена пещера с чем-то вроде лужайки перед ней. Внутри пещеры на отваленном валуне сидит трехглазый великан. На голове у него капюшон из оленьей шкуры, вокруг шеи узлом завязаны копыта. Шкура предполагает, что ее владелец — дикое и грубое существо, не имеющее навыков ни прядения, ни ткачества, словом, троглодит. Его три глаза сначала озадачивают, но художники часто отличали циклопа таким образом, возможно подразумевая, что два нормально расположенных глаза — только декорация, а действительно зрячий — центральный, тот, что на лбу. Это, безусловно, Полифем, как покажет дальнейший анализ изображения. На лужайке перед входом в пещеру пасутся овцы и козы из стада циклопа. Одна из овец смотрит на Полифема, притягивая к нему и наше внимание. Мы видим на коленях циклопа частично выпотрошенную овечью тушу, он пожирает сырое мясо — еще один признак его варварства. Придерживая тушу одной рукой, другую он протягивает к большой чаше, которую подобострастно подносит ему человек. В отличие от циклопа, обнаженного, с одной лишь шкурой животного на голове, на мужчине короткая туника из тканого материала, что говорит о его принадлежности к цивилизованному миру. На заднем плане двое мужчин наливают еще вина. Ничего особенно драматичного не происходит, но если мы знаем историю об Одиссее и Полифеме, то понимаем, что вот-вот события примут совсем иной оборот.

Чтобы ослепить циклопа, его нужно было предварительно опоить. Ни один уважающий себя циклоп, будучи в здравом уме, ни за что не позволил бы ослепить себя горстке тщедушных людишек. В мозаике как раз запечатлен этот предваряющий эпизод. Трепет, легкую дрожь ужаса должен ощутить зритель, знающий, чем обернется «дружеское» приглашение выпить. Мы знаем, что произойдет дальше, но Полифем не знает. Нешаблонный выбор момента может создать потрясающий эффект.



(21a)

(21a) Центральные фигуры с восточного фронтона храма Зевса в Олимпии
Музей Олимпии, Олимпия



(21b)

(21b) Приготовления к гоночному состязанию Эномая и Пелопа
Мраморные фигуры с восточного фронтона храма Зевса в Олимпии. 465–457 гг. до н. э. Музей Олимпии, Олимпия

Другой пример (ил. 20) тоже демонстрирует эффект неожиданно избранного, предшествующего кульминации момента, но совершенно иначе. Бросившийся на собственный меч Аякс (ил. 18) сразу узнаваем, поскольку самоубийство среди героев — явление редкое, и его случай стал самым известным. Большинство художников, выбравших этот сюжет, предпочитали явный и безошибочно узнаваемый кровавый исход. Вопреки им талантливый и тонкий вазописец Эксекий, подписавший свою работу, изобразил вместо кровавого финала более раннюю фазу этой истории. Он показал Аякса одиноким в пустынном месте, на уединенность которого указывает пальма. Герой отставил в сторону свой мощный щит, поставил на него сверху шлем, два его, теперь бесполезных, копья упираются в рамку картины. Аякс еще не бросился на свой меч, он только втыкает его в землю, тщательно утрамбовывая вокруг него холм, чтобы клинок стоял ровно и был устойчив, когда он падет на него. И опять-таки в сцене нет насилия и практически нет движения. Но того, кто знает миф, этот нетривиальный выбор момента поразит и ужаснет. Герой унижен. Он не желает новых унижений. Неловкое падение — и банальная рана лишь усугубит его позор. Нахмуренный лоб выдает его страдание и сосредоточенность, но еще выразительней его согбенная спина и дотошность, с какой он уплотняет холм с воткнутом в него мечом. Этот продуманный образ, так глубоко раскрывающий характер и отчаянное положение героя, безмерно трогателен. Но только если мы знаем эту историю.

Еще одним художником, выбравшим момент, который предшествует кульминации, был творец восточного фронтона храма Зевса в Олимпии (ил. 21a и 21b). Иллюстрируемый им эпизод связан с роковой гонкой на колесницах между Эномаем, царем города неподалеку от Олимпии, и прибывшим издалека героем Пелопом. Эномай не хотел выдавать свою дочь замуж, но, повинаясь народному обычаю, не отказывал женихам в праве побороться за ее руку. Он обещал отдать дочь тому, кто раньше его домчится с ней на своей колеснице до Коринфского перешейка. Сам же, прежде чем

отправиться в погоню, приносил жертву Зевсу. По правилам, если он догонял молодых людей, то убивал претендента. А поскольку его чудо-кони были быстры, как ветер, всех женихов ожидала печальная участь: они один за другим погибали, а их отрубленными головами Эномай украшал вход в свой дворец. Так пали двенадцать или тринадцать юношей, пока не появился Пелоп, тоже пожелавший испытать свою удачу. Несомненно, гонка — кульминация, но скульптор показал не ее. Всё свое внимание он сосредоточил на напряженном моменте, предваряющем погоню.

Эномай стоит слева от центра, уверенно оперев руку в бедро (ил. 21а и 21b). Его рот открыт: он объясняет условия гонки. Пелоп, справа от центра, внимательно слушает, чуть наклонив голову. Между ними возвышается, господствуя над всеми смертными, бог Зевс, невидимый для соперников, чья судьба всецело в его власти. Будущая невеста, справа от Пелопа, поправляет фату, а жена Эномая, слева от мужа, скрестила в тревоге руки. По обе стороны от главных фигур расположены две колесницы, головы лошадей обращены к центру; впереди и позади них преклонили колени слуги; в узких углах фронтона полулежат фигуры, которые олицетворяют две реки, протекающие рядом с Олимписией, тем самым локализуя соревнования (ил. 21b).

Хотя фигуры разделены в пространстве, психологически они тесно связаны между собой: их объединяет ожидание предстоящего состязания. Единственный динамичный персонаж — высокомерный и самонадеянный Эномай, диктующий условия гонки. Остальные реагируют в соответствии со своим темпераментом. Пелоп отрешен, весь внимание, а будущая невеста рядом с ним смотрит вверх и в сторону, ее открытость контрастирует с его замкнутостью. С противоположной стороны жена Эномая, погруженная в себя (кажется, она вот-вот подопрет ладонью подбородок), оттеняет агрессивного, уверенного в себе ее супруга. Момент напряженный — исход пока неясен. Художник принял новаторское и смелое решение, полностью положившись на осведомленность своего зрителя, который знает, что это за история. Без такого знания скульптурная композиция — просто группа статичных фигур, окруженных по бокам колесницами, слугами и речными божествами. Местные гиды должны были объяснять, какая история воспроизведена, чтобы зрители могли по достоинству оценить силу этого образа. Мы же ее опознаем только благодаря Павсанию, путешественнику, жившему во II веке н. э., который услышал эту историю и записал в своем путеводителе.



(22) Геракл и лев

Метопы храма Зевса в Олимпии. 465–457 гг. до н. э. Музей Олимпии, Олимпия

Из приведенного примера видно, что выбор нетривиального момента сопряжен с определенным риском. Несведущий зритель не представляет, что происходит, и поэтому полностью упускает суть. Ему неизвестно, что колесницам скоро предстоит гонка, для него они, как и во множестве других случаев, просто средство передвижения, не больше.

Изображение не содержит никаких намеков на исход гонки, но она имела далекие последствия. Согласно большинству преданий, Пелоп победил благодаря хитрой уловке, за которую потом серьезно поплатился. Наложное на него и его род проклятие [1]* дало материал для бесчисленных трагедий, в том числе связанных с судьбами Фиеста и Атрея, а также их сыновей Эгисфа и Агамемнона.

Иллюстрация события, предшествующего кульминации мифа, может произвести необычайное впечатление; однако это так же верно и для события, которое следует за кульминацией. Наиболее впечатляющий пример — одна из метоп храма Зевса в Олимпии (ил. 12 и 22). Первый подвиг Геракла — убийство Немейского льва — показан на ней не в наивысшей точке борьбы, как на рисунках 13, 14 и 15, а после схватки. Мы видим Геракла в классической позе охотника на крупного зверя, поставившего ногу на спину мертвого льва. Но на этом сходство заканчивается. Герой оперся локтем о колено и склонил голову на ладонь. Весь его вид говорит о предельной усталости. Его лицо, юное, почти мальчишеское, искажает лишь одна тревожная морщина на гладком лбу. Этот образ запечатлел человечность Геракла, обнаруживая, что герои, как и все люди, тоже устают и разочаровываются. Зритель понимает, что этот утомленный юноша совершил только первый свой подвиг и что впереди его ждет много других.



(23)

(23) Одиссей ослепляет Полифема

Чернофигурная лаконская чаша. Около 565–560 гг. до н. э. Роспись: Мастер Всадника. Кабинет медалей, Национальная библиотека Франции, Париж



(24)

(24) Фронтон храма Артемиды на Корфу

590–580 гг. до н. э.

Метопы сохранились частично, но суть передает. Слева от Геракла стояла Афина, остались лишь ее голова и одна рука. Справа был Гермес, от него сохранилась только стопа. Боги с сочувствием наблюдали, но ничем не могли помочь. Гераклу предстояло разбираться со своей судьбой самостоятельно.

Распознать мифологический образ невозможно, если мы не знаем миф. Когда изображена кульминация, то обычно есть несколько намеков, которые пусть и смутно, но помогают нам вспомнить миф. Если же перед нами не кульминация, а предшествующий ей момент или развязка мифа, подсказок будет гораздо меньше, и чисто внешне образ может показаться тусклым. Следовательно, от художника требуется определенная дерзость, чтобы проиллюстрировать нешаблонный момент, поскольку для правильной интерпретации зритель должен не просто знать миф, но знать его очень хорошо, иначе он не уловит суть. Зато результат может быть потрясающим, а награда — великой.

Синоптический образ

Фотография фиксирует отдельный момент времени. У греков и римлян не было фотоаппаратов, как и отчетливого представления о том, что можно увидеть за один момент. Поэтому, скорее всего, им не казалось особенно странным, если одно изображение заключало в себе ряд эпизодов, которые не могли происходить в одно и то же время.

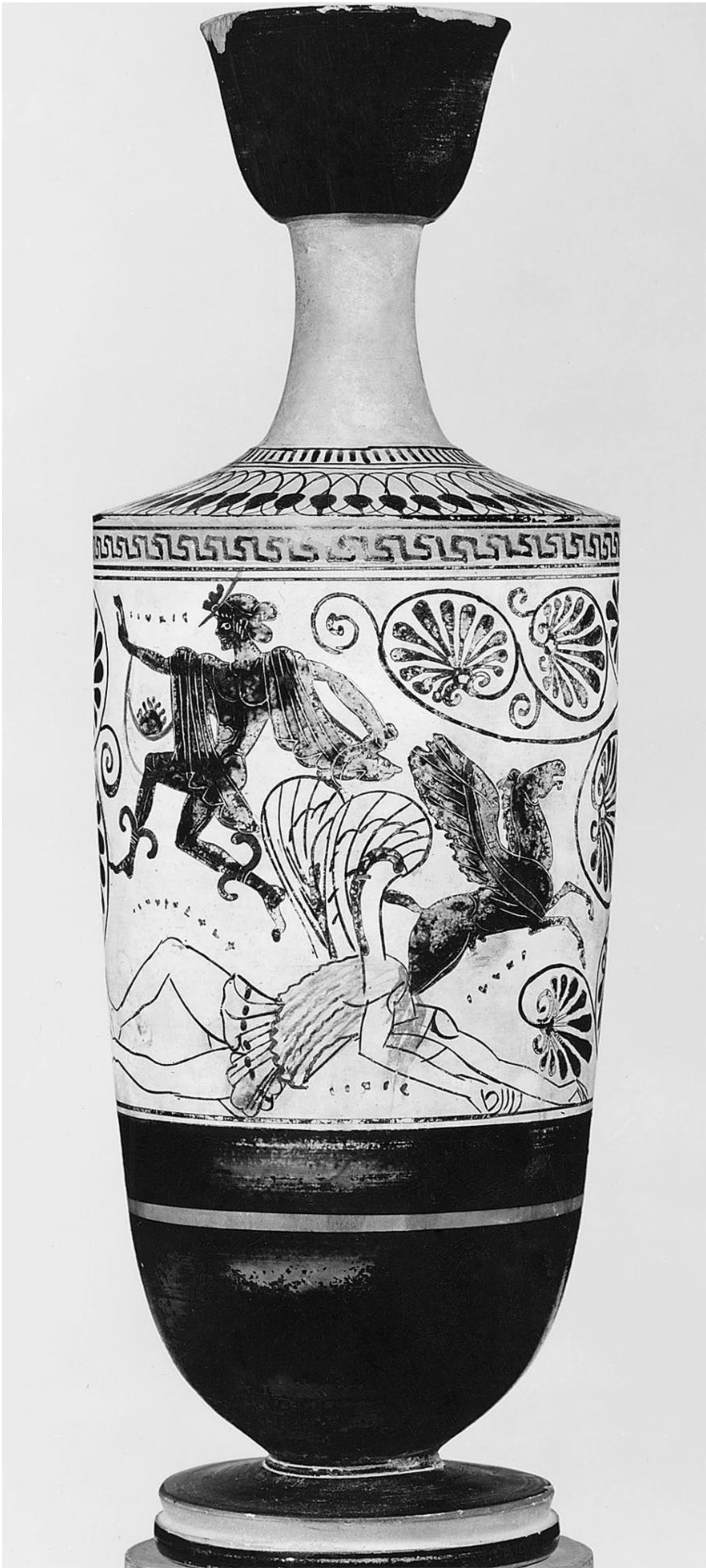
Внутренняя роспись на чернофигурной чаше (**ил. 23**) дает исчерпывающее представление о приключениях Одиссея в пещере Полифема. Справа сидит циклоп, в каждой руке у него по человеческой ноге. Следует предположить, что это остатки ужина, которым стали спутники Одиссея. Стоящий перед циклопом мужчина предлагает ему чашу с вином и в то же время другой рукой держит кол, который поддерживают еще трое выстроившихся за ним мужчин, и все вместе они вонзают этот кол в глаз циклопа. По логике предлагаемые события не могли происходить одновременно. Обе руки циклопа заняты, поэтому он не может принять чашу с вином. Мужчины не настолько опрометчивы, чтобы пытаться ослепить циклопа до того, как он упьется. Художник предпочел не останавливаться на одном моменте, но и не представляет нам последовательности событий. Он просто напоминает о том, как развивалась история, эпизод за эпизодом — циклоп ест людей, циклопа опаивают вином, циклопа ослепляют, — однако все эти эпизоды сжаты в один образ, великолепно завершенный синопсис. Труднее понять значение змеи наверху и рыбы внизу. Змея может быть просто частью декорации или еще одним обитателем пещеры, тогда как рыба может намекать на путешествия Одиссея по морю. Такой сводный образ — весьма экономичный способ донести несколько важных событий мифа.

Похожий сводный образ запечатлен на фронте одного из самых ранних каменных храмов Греции. Центральную часть фронтона храма Артемиды в Керкире на острове Корфу украшает огромная и впечатляющая фигура горгоны Медузы (**ил. 24**). Лица горгон были такими ужасными, что любой, кто смотрел на них, превращался в камень, поэтому обезглавливание Медузы стало чрезвычайно трудной задачей. Такую задачу поручили герою Персею, и он выполнил ее благодаря крылатым сандалиям, шапке-невидимке и благоразумно отведенному взгляду в критичный момент.

Но когда он отрубил Медузе голову, его ждал большой сюрприз. Оказалось, что она была беременна, и из крови отрубленной головы неожиданно возникли крылатый конь Пегас и великан Хрисаор. Только такие чудовища, как Медуза, способны на подобные акушерские причуды.

На фронте Медуза изображена в центре в позе, которой обычно обозначали бег: обе ее ноги согнуты в коленях. Мы можем предположить, что она убегает от Персея. Ее ужасная, поистине приводящая к оцепенению голова обращена вперед и добротнo прилегает к телу. При этом слева и справа от нее стоят ее отпрыски — Пегас и Хрисаор, — которых никак не могло быть, пока ее голова на месте. Художник не слишком беспокоился о хронологической последовательности событий. Он показал самое существенное в Медузе, ее безобразное лицо, но в то же время показал и ее детей, остроумно создав сжатый, но насыщенный образ.

Мы можем оценить силу его образа, сравнив с работой художника позднего периода, который более щепетильно относился к интерпретации мифа (**ил. 25**). У него Медуза, чья отрезанная голова благополучно покоится в сумке, которую несет Персей, лежит на земле. Крылатый конь Пегас появляется из шеи. Он скачет вправо, в то время как Персей расчетливо спасается, улетаю на своих крылатых сандалиях влево. Сцена рождения показана наглядно, но в целом сюжет менее понятен, а обезглавленная Медуза, которую можно узнать только по рождающемуся из нее потомству, являет собой крайне неприятное зрелище.



(25) Рождение Пегаса из шеи Медузы и бегство Персея

Белофонный аттический лекиф. Начало V века до н. э. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

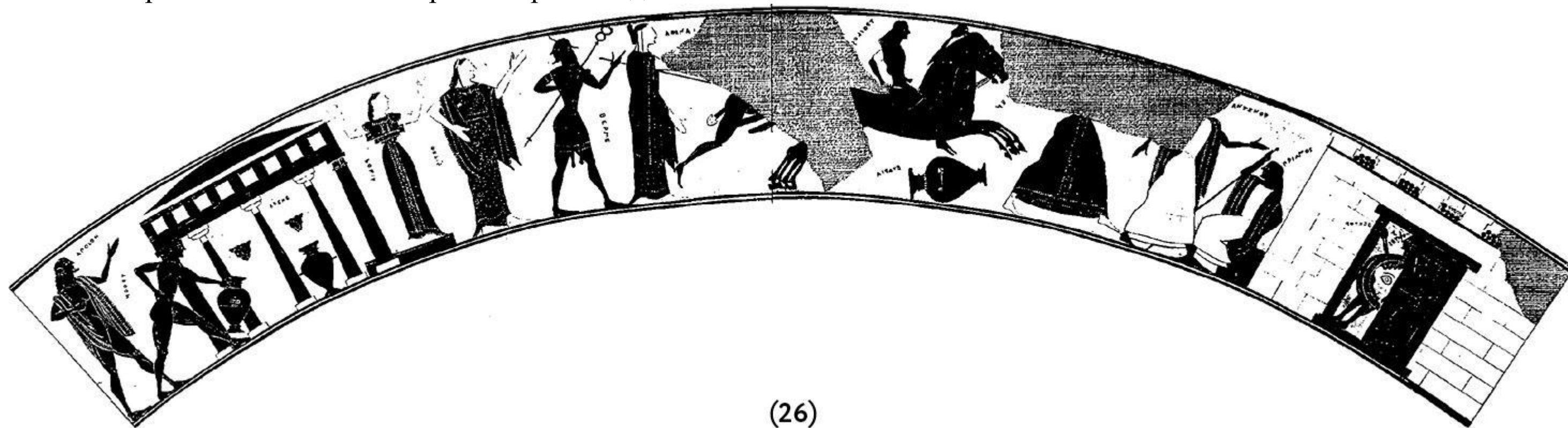
[1]* Пелоп подкупил Миртила, возничего Эномая, который перед гонкой не закрепил колеса в царской колеснице, в результате повозка царя в решающий момент разлетелась, и победа досталась Пелопу. Однако Миртил не получил от героя обещанной награды и проклял Пелопа. — *Здесь и ниже под знаком [*] — примечания редактора перевода.*

ГЛАВА IV.

ШИРОТА ЭПОСА ПРОТИВ ЗАОСТРЕННОСТИ ТРАГЕДИИ

Миф можно рассказывать либо пространно, со всеми подробностями и второстепенными персонажами, либо кратко, сосредоточив внимание на главных действующих лицах. Такой род литературы, как эпос, повествует пространно, развертывая длинный ряд событий и подробно живописуя обстановку и действия, прибегая к многочисленным отступлениям и сюжетным ухищрениям; трагедия же, напротив, заострена на одном ключевом событии, в котором участвует несколько персонажей, а время действия ограничено.

Аналогично и в вазописи. Например, на фризе чернофигурной вазы (ил. 26) художник иллюстрирует предание о гибели Троила со множеством разнообразных деталей.



(26)

(26) Ахилл готовится убить Троила

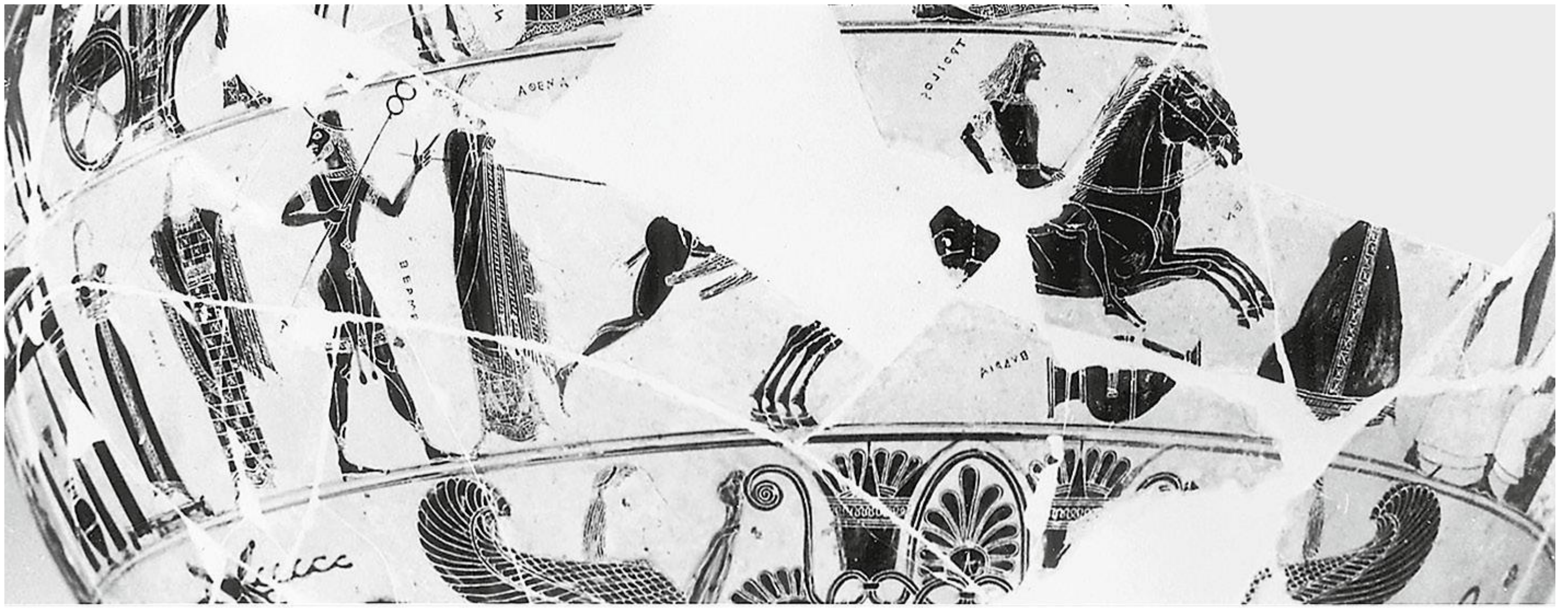
Чернофигурный аттический кратер. Около 570 г. до н. э. Роспись: Клитий. Национальный археологический музей, Флоренция

История Троила изложена в *Киприи*, одной из эпических поэм, написанных, вероятно, в VII веке до н. э. (вскоре после гомеровской эпохи) и охватывающих ту часть классических мифов о Троянской войне, которая не вошла в гомеровские поэмы *Илиада* и *Одиссея*. События, описываемые в *Илиаде*, происходят в течение нескольких недель, когда уже шел десятый год войны между греками и троянцами, *Одиссея* же посвящена событиям после падения Трои, в основном приключениям Одиссея на его пути домой. В *Киприи* подробно рассказано об обстоятельствах, которые привели к конфликту, и о ранних годах войны, в том числе о гибели Троила. Поэма фактически утрачена, мы знаем о ней лишь по поздним кратким пересказам и нескольким чудом уцелевшим отрывкам, однако все ее истории, если не целиком эпическая поэма, должны были быть известны вазописцам VI–V веков до н. э.

После высадки греческой армии под стенами Трои сражения часто были жестокими, но не всегда мужи-воины противостояли друг другу в героических поединках. Когда Ахиллу стало известно пророчество о том, что, если младшему сыну Приама Троилу исполнится двадцать лет, Троя не падет, он решил убить юношу и таким образом устранить препятствие.

В осажденной Трое не хватало воды, поэтому Троилу, любившему лошадей, приходилось их водить на водопой за городские стены, где находился фонтан. Там и устроил Ахилл засаду. Художник воспроизводит эту сцену, одновременно показывая и то, что произошло потом (ил. 26).

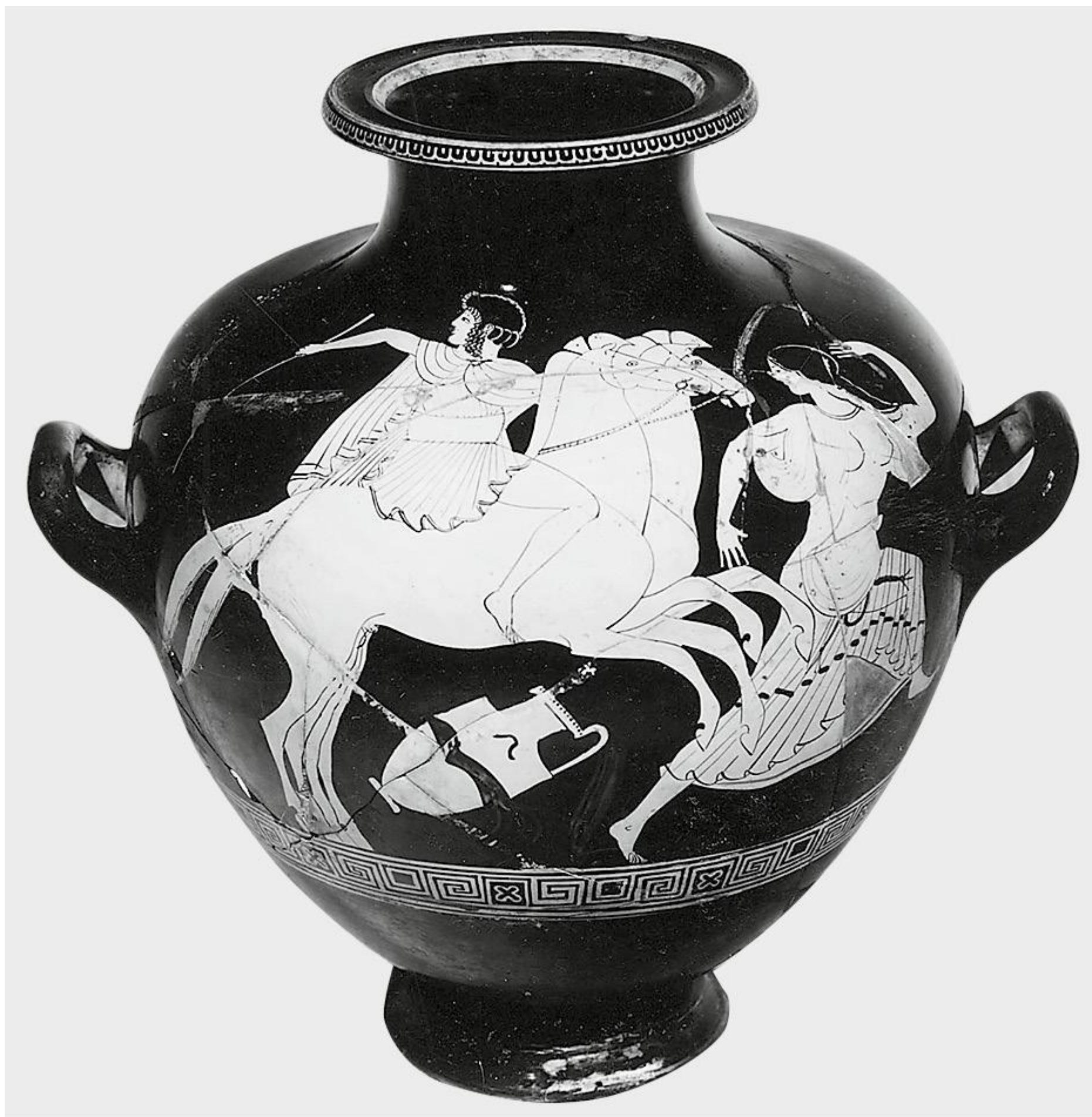
С краю слева бог Аполлон, чья роль важна, но станет очевидной только в конце повествования. Далее фонтан. Юноша ставит свой кувшин под струю, льющуюся из головы льва, а с другой стороны девушка ждет, пока наполнится ее кувшин.



(27)

(27) Ахилл готовится убить Троила

Чернофигурный аттический кратер. Около 570 г. до н. э. Роспись: Клиций. Национальный археологический музей, Флоренция



(28)

(28) Троил и Поликсена убегают от Ахилла (не изображен)

Краснофигурная аттическая гидрия. Около 480 г. до н. э. Роспись: Мастер Троила. Британский музей, Лондон

Она смотрит вправо и вскидывает руки в изумлении перед тем, что увидит. Рядом с ней три божества (мать Ахилла Фетида, Гермес и Афина), скорее всего, невидимые для смертных, но влияющие на происходящее. Практически в центре

композиции мы видим Ахилла или, точнее, всё, что сохранилось от его фигуры. Он выскакивает из-за фонтана и мчится за Троилом. Хотя изображение Ахилла почти полностью утеряно, оставшаяся одна нога вполне красноречива. Она оторвалась от земли, когда герой выпрыгнул, чтобы схватить перепуганного мальчика. Показано, как Троиил изо всех сил подгоняет своих лошадей. Перед ним бежит его сестра Поликсена, которая сопровождала его к фонтану; брошенный ею кувшин опрокинут лошадьми. Правее поодаль, нахмутив чело, согнувшись под гнетом тяжелой скорби, восседает царь Трои, старый Приам, его друг Антенор приносит ему дурную весть. Последними справа мы видим двух братьев Троиила, которые выходят из городских ворот, собираясь отомстить за его убийство.

Изображение тонкое и точное, как надписи, идентифицирующие каждого персонажа и даже фонтан и кувшин. Ужас Троиила передан с исключительной силой: с развевающимися волосами и стиснутыми губами, он безуспешно пытается выиграть гонку со смертью, хлеща своих напуганных чистопородных скакунов (**ил. 27**). Троиилу так и не удалось спастись. Он укрылся в святилище Аполлона, где его настиг и жестоко убил Ахилл. Поступок Ахилла, осквернившего святыню, разгневал Аполлона, и свою ярость против героя бог утолил только тогда, когда навлек на него смерть. Длинная тень зла, отброшенная безжалостным убийством Троиила, простерлась и за порог смерти Ахилла: согласно одной из версий этой истории, именно у фонтана он впервые увидел Поликсену и полюбил ее. Так как его любовь осталась безответной при жизни, его призрак потребовал, чтобы девушку принесли ему в жертву на его могиле (**ил. 2**).

Расписывавший эту вазу художник Клитий придал эпический размах своей картине, сплетя воедино предвидения кровавого будущего с видениями идиллического прошлого, тем самым поместив погоню за Троиилом в более широкий контекст. Таким образом, фигура Аполлона слева предвещает смерть Троиила и отмщение его убийце, тогда как юноша и девушка у фонтана отсылают нас к мирным, еще не потревоженным войной занятиям простого люда. Атмосфера меняется с появлением трех божеств, которые наделяют Ахилла необыкновенной скоростью, что и позволило ему обогнать скачущих Троиловых лошадей. Центральная сцена — гонка Ахилла и Троиила не на жизнь, а на смерть — исполнена драматизма; любопытно было бы узнать, какую эмоциональную нагрузку несла фигура Поликсены, от которой сохранились лишь подол туники и ноги. В правом углу, резко контрастируя с мирной сценой у фонтана, показаны последствия ужасов войны: раздавленный горем старый царь Приам готовится к трауру по одному из своих сыновей, в то время как двое других с оружием в руках выходят из города, чтобы вступить в бой.

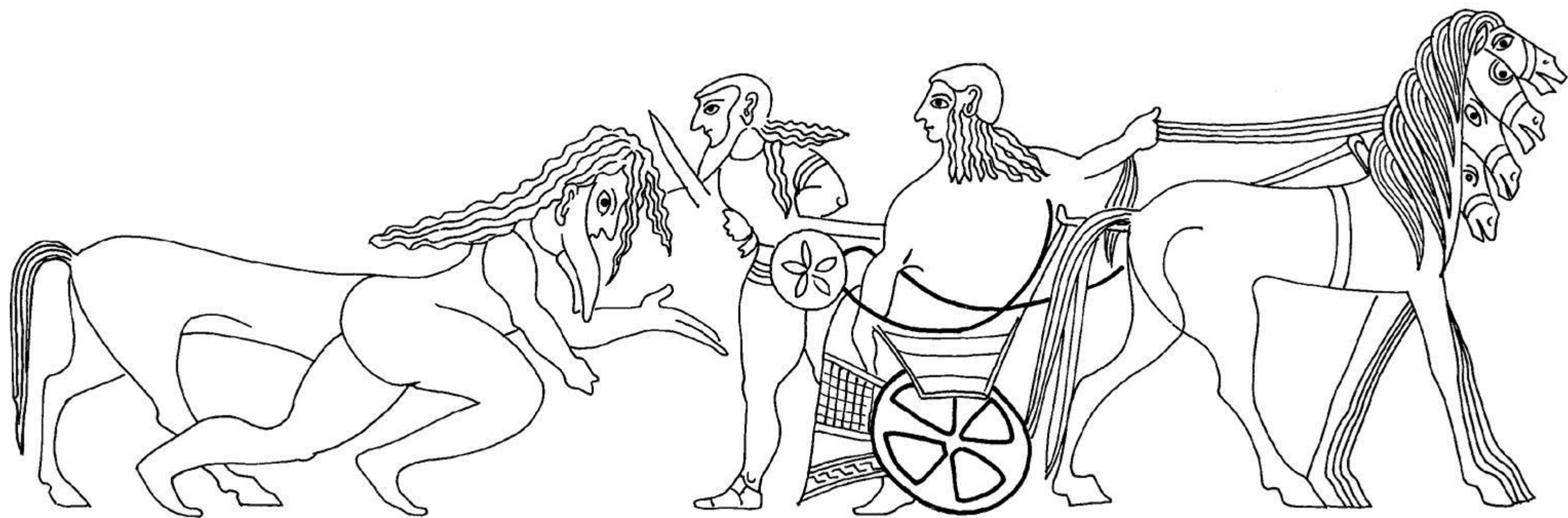
Заполнить такой узкий фриз можно было только множеством фигур. Это побуждало художников выбирать типовые сюжета: процессии, гонки, охоты, сражения или пиршества, которые можно было растягивать бесконечно. Когда иллюстрировался конкретный миф, художникам, чтобы заполнить пространство, приходилось либо представлять миф развернуто, либо добавлять ничего не значащие фигуры, как на рисунке 14, где вазописец поместил двух зрителей слева, чья функция исключительно декоративная.

Наиболее талантливым художникам в равной мере удавалось создать красивую декорацию и проникновенно рассказать историю. У Клития такой талант, бесспорно, был. Он заполнил длинный узкий фриз (**ил. 26**) тринадцатью фигурами и двумя строениями, и каждая деталь придает воспроизводимой истории значительность и драматизм.



(29a)

(29a) Несс падает, сраженный Гераклом, а Деянира правит колесницей
 Протоаттическая амфора. Около 660 г. до н. э. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



(29b)

(29b) Срисовка с амфоры на ил. 29a

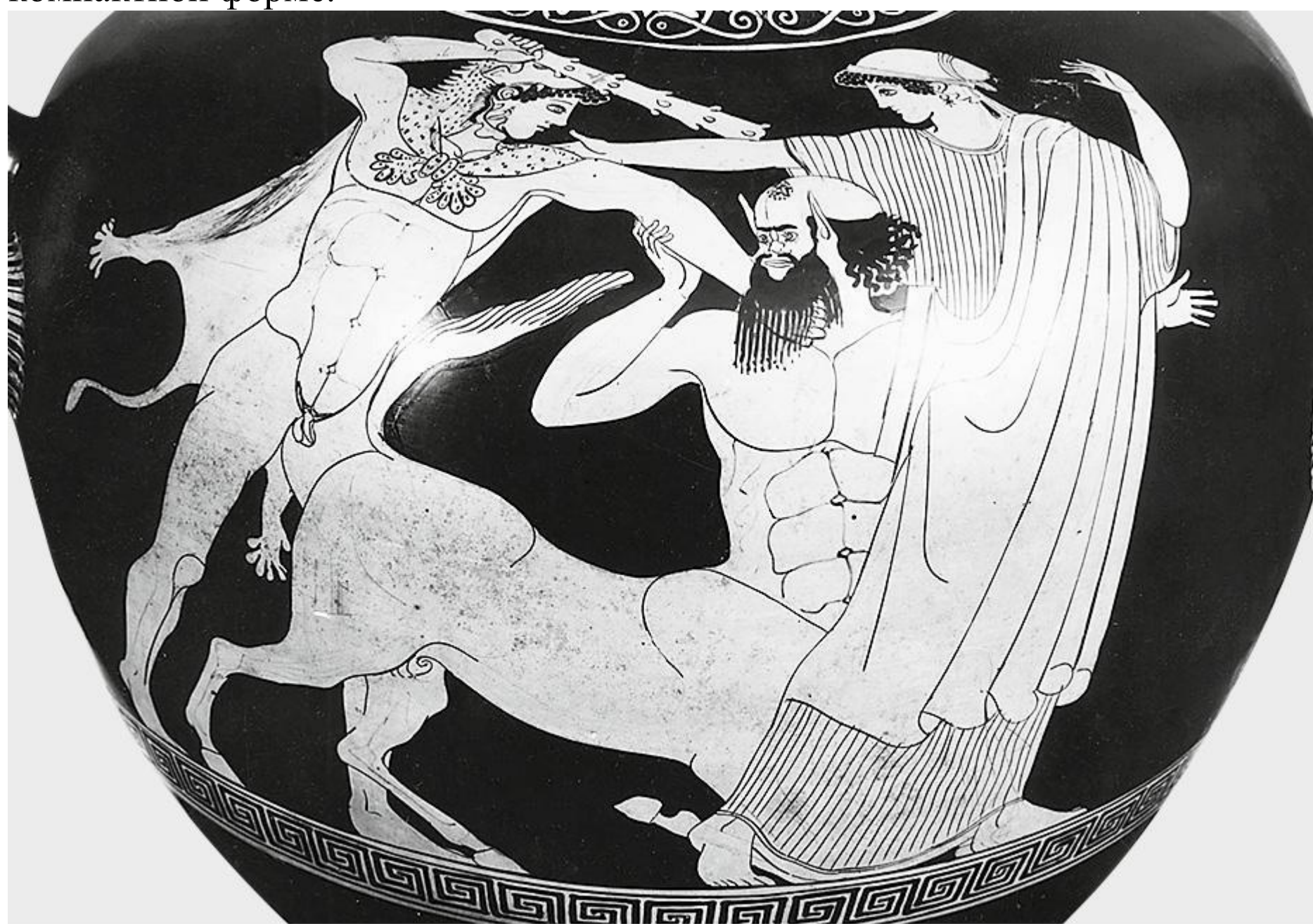
Другой вазописец (ил. 28) предпочел развернутой версии мифа сжатый сюжет трагедии. Он убрал все посторонние элементы и широким жестом заполнил пространство лишь двумя крупными фигурами: справа бежит Поликсена, в отчаянии размахивая руками и с ужасом оглядываясь назад, тут же скачет галопом Троил, настигивая лошадей и тоже

в ужасе оборачиваясь. Здесь не остается места для Ахилла, но в его присутствии и нет надобности, поскольку последствия его коварного нападения наглядно продемонстрированы. Кувшин, который выронила в панике Поликсена, разбился о землю и из него пролилась вода, как вскоре прольется кровь Троила.

* * *

Историю встречи Геракла с кентавром Нессом тоже можно представить либо в сжатом, либо в развернутом виде. На вазе VII века до н. э. (ил. 29а и 29b) перед нами развернутый, изобилующий подробностями сюжет. Так как кентавры наполовину лошади, наполовину люди (см. ил. 8), они были отягчены этой двойственной природой, но могли и извлекать из нее выгоду. Несс, пользуясь особенностями своего телосложения, приспособился переправлять, подобно паромщику, путешественников через реку. Когда к реке подошли Геракл и его невеста Деянира, он предложил перенести девушку. Однако, восприимчивый, как все кентавры, к женским чарам, Несс во время переправы, на свою беду, не совладал с собой и попытался овладеть ею. Деянира закричала, и Геракл в отместку убил обидчика-монстра.

Художник запечатлел Геракла в центре вазы в момент, когда он, потрясая мечом, атакует Несса слева. Кажется, что кентавр изнемог от самого вида грозного противника: его руки жалобно протянуты, ноги подкосились в коленях. Заметим, что ноги у него человеческие, а лошадиный круп дорисован к ягодицам. (Позднее кентавров стали изображать (см. ил. 8, 30, 31, 68–71, 73, 142, 143, 145, 146) людьми исключительно до пояса, а всё, что ниже, было телом лошади. Понадобилось время, чтобы этот образ стал общепринятым. В конце концов, кентавр — это вымышленный персонаж и стандартной модели, которую можно было бы написать с натуры, не существовало.) Справа от Геракла в колеснице сидит Деянира, она уверенно правит четверкой лошадей, чьи головы расходятся веером в дальнем правом углу. Сохранились лишь часть ее головы, руки и низ юбки. Но и это немного указывает на то, что к ней вернулось самообладание. Колесница явно излишня в сюжете. Любопытно, помещена ли она только для того, чтобы заполнить пространство, или, может быть, художник хотел показать контраст между поджарым, атлетическим лошадиным телом Несса и вялыми телами рабочих лошадок в колеснице. В любом случае, сюжет можно было бы передать в более компактной форме.



(30)

(30) Геракл нападает на Несса, а Деянира высвобождается из его хватки

Краснофигурная аттическая гидрия. Около 480 г. до н. э. Роспись: Мастер Орифии. Британский музей, Лондон



(31) Геракл, убивающий Несса

Чернофигурная аттическая амфора. Конец VII века до н. э. Роспись: Мастер Несса. Национальный археологический музей, Афины

Именно так поступил художник, расписавший краснофигурную вазу в V веке до н. э. (ил. 30). Он свел сцену лишь к трем главным персонажам и сосредоточился непосредственно на действии. Геракл бросается на помощь — обратите внимание на то, как парит за его плечами львиная шкура; он схватил Несса за бороду и устрашающе замахивается палицей. Несс пытается вырваться из-под руки Геракла, он пригнетен к земле и выпускает Деяниру, которая элегантно выскользывает из его объятия. Руки всех троих персонажей встречаются в центре изображения: Деянира просит о помощи, Геракл карает, а Несс борется с крепкой рукой Геракла, препятствующей его бегству. Бритое красивое лицо Геракла контрастирует со звериными чертами и лошадиными ушами Несса, как и его смелая отповедь на грубые домогательства кентавра.

Еще одна, более сжатая, версия этого мифа (ил. 31) имела куда большее влияние. На чернофигурной вазе конца VII века до н. э. художник сократил сюжет до двух фигур: возмущенного Геракла и возмутительного Несса. Сила образа держится на различиях между двумя протагонистами. Геракл тверд и непреклонен. Он настиг Несса, наскочил на него, упершись ногой в место сочленения человеческого и лошадиного тела. Одной рукой он держит кентавра за волосы, в другой руке стискивает свой меч. Колени Несса начинают подгибаться под тяжестью героя-атлета. Он протягивает руку, чтобы коснуться бороды Геракла. Это был традиционный жест-мольба, здесь мы видим Несса молящего о сохранении ему жизни. Он повторяет этот жест другой рукой, но, похоже, шансов у него нет. Сила и энергия Геракла противопоставлены неподвижности поверженного кентавра. Геракл, с героическим орлиным носом, одетый в изящную тунику, с аккуратно подстриженными бородой и усами, олицетворяет цивилизованного человека, защитника женщин и поборника брака. Курносый кентавр, с торчащими усами и неопрятной бородой, неспособный сдерживать низменные чувства и трусливый, когда изобличен, олицетворяет дикую силу инстинктов. В других историях сам Геракл виновен в изнасиловании, но гибкость мифа позволила ему сыграть здесь другую роль, гений древнего художника выразил суть предания в тонко описанных характерах его героев.

* * *

Последний пример двух различных трактовок одного и того же сюжета восходит к великолепному циклу мифов, связанных с городом Фивы. Речь идет о герое и прорицателе Амфиарее. Он женился на Эрифиле, сестре царя Аргоса Адраста. Когда Адраст решил возглавить поход на Фивы, чтобы помочь изгнанному Полинику восстановить свое право на фиванский престол, Амфиарей не захотел присоединиться. Он предвидел, что, отправившись сражаться против Фив, уже не вернется. Ранее Адраст и Амфиарей договорились, что при возникновении разногласий спор между ними должна разрешать Эрифиле. Поэтому они обратились к ней. Ее-то решение в конечном счете и привело к ужасным последствиям.



(32)

(32) Отъезд Амфиарая

Чернофигурный коринфский кратер. Около 570 г. до н. э. Античная коллекция, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин



(33)

(33) Полиник и Эрифила

Краснофигурная аттическая пелика. 460–450 гг. до н. э. Роспись: Мастер Чикаго. Музей Сиджизмондо Кастромедиано, провинция Лечче

Полиник привез из Фив семейную реликвию — прекраснейшее ожерелье, преподнесенное богами в качестве свадебного подарка основателям Фив. Теперь он предложил это ожерелье Эрифиле, но взамен потребовал, чтобы она уговорила своего мужа принять участие в походе. Она взяла подарок — причину бесконечных бед, — и выполнила условие. Как ни противился Амфиарай, ему пришлось присоединиться к армии, отправляющейся в Фивы.

Коринфский вазописец (ил. 32) изображает Амфиарая перед его дворцом, готового отправиться в путь — одной ногой он уже ступил на колесницу. Преданный и разгневанный, он обнажил свой меч и, обернувшись, грозно глядит на Эрифилу. Она стоит последняя слева, позади толпы прощающихся с Амфиараем. Она с головой укутана в плащ, который держит распахнутым, как Андромаха на рисунке 6. Однако Эрифила вовсе не такая верная жена, как Андромаха, и на это указывает огромное ожерелье, которое она, не таясь, держит в правой руке — красноречивое напоминание о ее предательстве. Перед толпой женщин стоит мальчик, сын Амфиарая, он тянет руки к уезжающему отцу. Это Алкмеон. Амфиарай завещал ему отомстить за свою смерть, иными словами, мальчик должен был убить свою мать, Эрифилу. Достигнув зрелости, Алкмеон выполнил волю отца, но это не принесло ему утешения. Преследуемый фуриями как матереубийца, он в конце концов погиб, став очередной жертвой пагубной силы ожерелья. Справа, перед лошадьми, сидит на земле провидец, он в отчаянии покачивается и прижимает руку ко лбу. Он предвидит трагическую цепочку событий, которые последуют за печальной сценой отъезда.

Изобилующее подробностями изображение не только фокусируется на моменте отъезда Амфиарая, но и, подобно эпосу, показывает в ретроспективе его причины, а в перспективе — последствия. То, что вся история умещается в одной сцене, напоминает о синоптическом подходе (ил. 23 и 24), при котором создается компактное изображение, содержащее намек на прошлое и будущее (Полифем пожирает людей, напивается, и его ослепляют). Разница лишь в том, что в таком

эпическом изложении, как на рисунках 26 и 32, художник показывает масштаб истории и ее протяженность во времени с помощью множества фигур, размещая их по всей поверхности вазы (Эрифилла принимает ожерелье, Амфиарай отправляется в военный поход, фиаско, которое ожидает его в конце).

Совершенно другой способ передать миф выбрал вазописец, расписывавший краснофигурный аттический кратер (ил. 33). Поместив только два персонажа, он сосредоточил внимание на ключевом событии. Полиник встречается наедине с Эрифиллой у нее дома. Между ними длинноногая птица вроде домашнего животного [1]. Из шкатулки Полиник достал роковое ожерелье и соблазнительно покачивает им перед Эрифиллой. Она протягивает руку, чтобы его взять, и их взгляды встречаются, и судьба ее мужа предрешена.

Вроде бы ничего трагичного не происходит. Любой мужчина может подарить украшение любой женщине. Но это лишь на первый взгляд. Имена, написанные рядом с фигурами, переводят изображение в сферу мифа. Трагические последствия, казалось бы, простого обмена наполняют атмосферу зловещими предчувствиями.

[1] Изображение птицы обычно предвещает печальную судьбу героев.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

ПОСТРОЕНИЕ ОБРАЗА

ГЛАВА V.

ШАБЛОНЫ И МОТИВЫ

Что-то изобразить сложнее, что-то проще. Действия проще эмоций. Легко показать героя, сражающегося с чудовищем, или мужчину, целующего женщину, но как передать страх или любовь?

Греческие боги, как известно из мифов, были весьма любвеобильными и часто влюблялись в простых смертных. Однако для того, кто стал объектом их притязаний, любовная связь редко имела счастливый исход. Многие смертные, очевидно предвидя гибельные последствия любых амурных перипетий с божеством, всеми силами старались их избежать.

Аттические вазописцы V века до н. э., заинтригованные преданиями о богах, влюбленных в смертных, пробовали запечатлеть образчики божественной страсти. Для этого им нужно было придумать образ, который передавал бы гамму чувства. Но как посредством изображения показать, например, что при виде возлюбленного сердце начинает колотиться, или перехватывает дыхание, или томит страсть?

Гибкие шаблоны

Греческая вазопись

Мастера вазописи изобрели шаблон — любовное преследование. Они изображали божество, которое гонится по пятам за убегающим смертным. Тем самым страсть и желание они воплощали в образе преследователя, вожделеющего и пытающегося настичь объект любви, тогда как нежелание и страх олицетворяло бегство преследуемого.

Шаблону не хватает тонкости, но он действенен. Он стал чрезвычайно популярным, и им пользовались не только для того, чтобы показать богов, но и смертных, тоже желающих уловить объект страсти. Три примера ниже (ил. 34–36) иллюстрируют возникший шаблон.

На рисунке 34 крылатая женщина преследует юношу. Ее руки простерты к нему, пальцы готовы впиться, левая ладонь уже дотянулась до его плеча. На юноше короткий плащ, вокруг шеи повязана шляпа от солнца; она виднеется за его левым плечом. Очевидно, это странник, а два копья в его руке указывают на то, что он еще и охотник. Он оглядывается в смятении и отшатывается от своей преследовательницы.

Несомненно, эта сцена иллюстрирует миф, поскольку в реальной жизни женщин с крыльями не существует. Среди мифологических крылатых женщин самой влюбчивой и привязчивой к мужчинам была богиня утренней зари Эос. Одним из ее возлюбленных был афинский охотник Кефал, и, по-видимому, именно его она преследует на этом изображении.



(34)

(34) Эос преследует Кефала

Краснофигурная аттическая амфора. 460–450 гг. до н. э. Роспись: Мастер Сабурова. Национальный археологический музей, Неаполь



(35)

(35) Эос преследует Титона

Краснофигурный аттический кратер в форме колокола. 460–450 гг. до н. э. Национальный археологический музей Феррары, Феррара. Публикуется с разрешения Министерства культурного наследия и культурной деятельности провинции Эмилия-Романья

Очень похожая сцена на рисунке 35. Крылатая женщина настигает юношу, протягивая к нему обе руки. Он оборачивается к ней, выставив перед собой ладонь, то ли протестуя, то ли споря, и одновременно пытается удрать. Вместо охотничьего снаряжения у юноши в левой руке лира. Это троянский царевич Титон, который, как и другие царевичи Трои, временами пас овец. Пастухи коротали долгие часы, проводимые в одиночестве со своими стадами, сочиняя музыку, и Титон тоже, чтобы скрасить время, играл на лире.

В безумии страсти Эос выпросила у Зевса бессмертие для Титона. Это благое намерение имело для него ужасные последствия, потому что Эос забыла попросить сохранить ему молодость. Бессмертный Титон старился и дряхлел, пока не высох и не скукожился настолько, что от него остался лишь скрипучий голос, как у сверчка за стенкой; в конце концов Эос превратила его в цикаду и поместила в клетку, единственное подходящее для его стесненных обстоятельств обиталище. Из-за роковой оплошности Эос Титон стал жертвой одной из самых изощренных пыток в греческой мифологии — пытки ненавидимой жизнью и отказанной смертью.



(36)

(36) Борей преследует Орифию

Краснофигурный аттический стамнос. 470–460 гг. до н. э. Роспись: Мастер Дипдена. Музей земли Баден, Карлсруэ



(37)

(37) Фракийская женщина нападает на Орфея

Краснофигурная аттическая амфора. 470–460 гг. до н. э. Роспись: Мастер Ойнокла. Британский музей, Лондон.

Образ Эос и ее возлюбленных получил широкое распространение в V веке до н. э. Этим однажды изобретенным шаблоном пользовались снова и снова. Такие шаблоны были необходимы художникам. Они предоставляли самое существенное для пересказа сюжета, благодаря шаблонам живописец мог иллюстрировать миф, не придумывая историю с нуля, а сведущий зритель без колебания распознавал, какой перед ним миф. Так, в перепуганном, несущемся на лошади мальчике и бегущей перед ним девушке, выронившей кувшин с водой (ил. 27 и 28), легко узнавали Троила и Поликсену, тогда как группа мужчин, вонзающих кол в глаз сидящего или полулежащего великана (ил. 16, 17, 23), сразу указывала на то, что перед зрителем сцена ослепления Полифема.

Как только устанавливался шаблон, художник мог уже по собственному усмотрению прорабатывать детали и вносить изменения в образ. Он мог сделать его более трогательным и глубоким или более комичным и забавным. Шаблон был не просто полезен художнику, он его раскрепощал. На худой конец, он позволял пересказать историю, а в лучшем случае — создать и нечто поразительное, оригинальное.

Шаблон не был жестким, он лишь обеспечивал сюжетную основу. В самых популярных шаблонах заключалась большая гибкость. Одного нюанса, такого, например, как держит ли юноша в руке охотничье снаряжение (ил. 34) или лиру (ил. 35), было достаточно, чтобы отличить Кефала от Титона — обоих возлюбленных Эос, но разных по роду занятий персонажей. Изменив некоторые элементы, шаблон можно было использовать и для воспроизведения других

историй. На рисунке 36 крылатая фигура — мужчина, а преследуемый персонаж — девушка. Пол изменен, однако схема та же. Крылатый мужчина — это Борей, жестокий и страстный северный ветер, а девушка, за которой он гонится, — Орифия, дочь афинского царя Эрехтея. Вероятно, афинских вазописцев прельщала мысль о том, что жители их прославленного города были любимы богами, им хотелось верить, что северный ветер, их «зять», в 480 году до н. э. предусмотрительно подул в нужный момент и помог им разбить вторгшийся персидский флот у мыса Артемисий.

Многие образы нетрудно идентифицировать, тем не менее всегда не лишне присмотреться к деталям. Шаблон, которым художник воспользовался для росписи вазы на рисунке 37, похож на те, что мы рассмотрели выше. В руках убегающего юноши точно такая же лира, как у Титона (ил. 35), но у преследующей его женщины нет крыльев, и в руке она грозно сжимает копье. Это не любовная сцена, но нечто зловещее. Женщина без крыльев — не Эос, хотя порой даже ее изображают бескрылой (ил. 171), а юноша, которого она преследует, — не Титон. Это история об Орфее, легендарном музыканте, своей игрой настолько очаровавшем фракийских мужей, что вызвал ревность у их жен, и те в порыве ярости убили его. Внимательней взглядевшись, мы заметим, что злополучный музыкант уже пронзен одним копьем (оно выходит наискосок от живота до паха). Его рука, протянутая в мольбе к настигающей его женщине, очень напоминает руку, которую простер к Эос Титон (ил. 35), однако в данном контексте этот жест усилен и преобразен. Утвердившийся шаблон стал для художника отправной точкой, подкорректировав его, он показал совершенно иную историю. Оценить это может только тот, кто обращает внимание и на детали, и на контекст.

По тому, как вазописцы производили довольно быстро и недорого огромное количество сосудов, можно представить, сколь важно было для них работать с шаблонами. Изобретение новой модели для иллюстрирования каждого нового сюжета потребовало бы от художника непомерных затрат времени, а результат, скорее всего, оказался бы намного скромнее.

Украшенные фигурной росписью вазы были широко распространены в Греции и всюду, где селились греки, начиная с VIII века до н. э., тем не менее к концу IV века до н. э. этот вид росписи почти полностью исчез. И всё же художники продолжали иллюстрировать мифы с помощью других техник.

Римские саркофаги

Начиная с 120 года н. э. состоятельные римляне всё больше предпочитали, чтобы их хоронили в богатых резных саркофагах из мрамора. В отличие от расписанных ваз, резные саркофаги были предметом роскоши, и, возможно, именно броский внешний вид способствовал их привлекательности. Скульпторы трудились над римскими саркофагами гораздо дольше, чем художники над вазами, упорно скалывая камень, пока не вырезывали желаемые изображения, но гибкие шаблоны были и для них не менее полезны.

Саркофаги декорировали по-разному: простыми узорами, гирляндами, а некоторые даже отдельными эпизодами из жизни усопшего. Многие саркофаги украшали сюжетами из греческой мифологии. Иногда выбор того или иного мифа озадачивает, особенно когда сюжет ужасает. Проще понять, почему выбирались сюжеты, содержащие намеки на то, что смерть есть лишь сон, из которого спящий просыпается в счастливую загробную жизнь.

Римляне весьма вольно трактовали греческую мифологию, переосмысливая ее в свете собственной культуры. Если в греческих мифах, как правило, страстное влечение божества к смертному приводило к несчастью, то римляне скорее положительно воспринимали такой мезальянс и выбирали для украшения саркофагов те мифы, в которых любовная история имела счастливый конец. Одна из них — история Ариадны.

Ариадна была дочерью критского царя Миноса и сводной сестрой Минотавра. Когда герой Тесей отважился войти в лабиринт, чтобы покончить с чудовищем, полюбившая его Ариадна предложила свою помощь. Лабиринт был таким запутанным, что в нем было легко потеряться. Влюбленная Ариадна дала Тесею нить, с помощью которой он нашел обратный путь после того, как убил Минотавра. Как только дело состоялось, Тесей собрался бежать с Крита. Ариадна, предавшая ради чужестранца свою семью, бежала с ним. По пути с Крита в Афины корабль остановился на ночь на острове Наксос. Ариадна заснула, когда же проснулась, обнаружила, что корабль уплыл, а ее оставили одну. Некоторые источники утверждают, что Тесей любил другую женщину, другие, более снисходительные, — что оставить Ариадну ему приказал один из богов. Убитая горем, покинутая и несчастная, девушка в конце концов снова погрузилась в сон. Однако пока она спала, ее положение изрядно улучшилось. На Наксосу высадился со своей буйной ватагой бог виноделия Дионис. По обыкновению слегка навеселе, но крайне привлекательный, бог наткнулся на спящую Ариадну, моментально влюбился, женился и унес ее к вечному блаженству.

Какая еще история может лучше подойти для украшения вечной обители? Предполагается, что смерть — всего лишь сон, прелюдия к полному радости инобытию. Не удивительно, что этот сюжет часто воспроизводили на саркофагах.

Если вазописцы украшали керамическую поверхность только несколькими фигурами на отчетливо различимом фоне, то поверхность саркофагов покрывали массой больших и малых фигур, которые создавали видимость действия и заполняли весь прямоугольник, не оставляя на нем пустого пространства. В передаче мифа одни персонажи, конечно, более важны, чем другие, но их не так-то легко выделить с первого взгляда.

На рисунке 38 показана правая половина лицевой стороны роскошно декорированного саркофага. Спящая Ариадна возлежит в правом нижнем углу; ее локоть опирается на что-то вроде опоры, голова — на ладонь. Хотя большая часть барельефа тщательно отделана, ее лицо и волосы намечены лишь схематично и грубо. Причина в том, что этот востребованный тип саркофага заготавливался впрок и мастер оставлял его не вполне законченным, ожидая заказчика, который обычно требовал, чтобы черты лица Ариадны высекались по портрету его жены. Портретное сходство часто накладывалось на мифологические фигуры, особенно римлянами, и иногда может сбивать с толку.

Правая рука Ариадны закинута за голову — это традиционная поза, изображавшая спящего человека. Покрывало сползло, обнажив ее тело по пояс. Спящую обступает множество крупных фигур и несколько фигур помельче. Ключевой персонаж — Дионис (четвертый справа). Три другие фигуры смотрят на него, влево, в то время как он смотрит вправо, изумленный и восхищенный Ариадной. Его торс, как и у нее, обнажен, гиматий соскользнул, едва прикрывая пах. Он сходит с колесницы, колесо и остов которой видны слева от его прикрытой тканью ноги. Столпившиеся фигуры — это шумные члены его свиты: менады (вдохновенные спутницы и почитательницы), сатиры (мужчины с лошадиными ушами и хвостами), Пан и фавны (тоже мужчины — козлоногие и рогатые). Часто в действии прислуживают маленькие боги любви (крылатые младенцы).

Безусловно, основные персонажи здесь Дионис и Ариадна, именно их взаимосвязь — сходящее с колесницы и льнущее к спящей девушке божество — создает устойчивый шаблон. Остальные фигуры лишь заполняют пространство, и ими можно при необходимости свободно манипулировать.



(38)

(38) Дионис находит спящую Ариадну
Фрагмент римского саркофага первой половины III века н. э. Лувр, Париж



(39)

(39) Селена (Луна) находит спящего Эндимиона

Римский саркофаг. Первая треть III века н. э. Музей Гетти, Малибу, Калифорния

Еще одно утешительное представление о смерти как сне, благословленном божественной любовью, можно почерпнуть из истории об Эндимионе, пастухе с горы Латм. Когда Зевс пообещал Эндимиону исполнить любое его желание, юноша попросил о даре вечного сна, тем самым сохранив свою молодость. Погруженный в сон, он привлек внимание богини луны Селены. По преданию, очарованная его красотой, она тайно посещала Эндимиона, пока он спал. По одной из версий, она просто восхищалась им, по другой — родила от него пятьдесят дочерей. В то время как Эос, падкая на мужскую красоту и связанная жестким графиком, обычно полагалась в преследовании своих возлюбленных на быстроту крыльев, Селена перемещалась на колеснице. На фрагменте рельефа (ил. 39) запечатлено, как она спешивается, сопровождаемая маленьким богом любви; рядом суетятся еще несколько купидонов, один из них приподнимает покрывало Эндимиона, показывая его мужскую неотразимость.

Толпа, на первый взгляд, заслоняет основные фигуры. Сам Эндимион лежит в центре, левым предплечьем он опирается в землю, его правая рука закинута за голову, указывая на то, что он погружен в глубокий сон. В левой части барельефа богиня луны Селена, не спуская глаз со спящего Эндимиона, сходит с колесницы, направляясь к нему. Пространство между ними заполняют три маленьких купидона, над которыми восседает небольшая обнаженная фигура, отождествляемая с горой Латм. Над Эндимионом нависает бородач — аллегория сна, — он окропляет юношу маковым зельем. В правой части мы снова видим Селену, которая уезжает на своей колеснице. Она бросает влюбленный взгляд на Эндимиона, тогда как запряженные в колесницу лошади перескакивают через лежащую фигурку, олицетворяющую, по всей видимости, землю. Заметим, что, несмотря на обилие второстепенных персонажей, которые заполняют всё пространство, шаблон с вожделеющим божеством и распростертой во сне фигурой тот же, что и на саркофаге с Ариадной (ил. 38).

У римлян была собственная легенда о любви между божеством и смертным. Бог войны Марс влюбился в Рею Сильвию, дочь или внучку героя Энея. Она была весталка и блюла невинность, но бог Марс овладел ею силой. Это принесло несчастье Рее Сильвии, она умерла вскоре после рождения близнецов, однако стало большой удачей для Рима. Брошенных в Тибр близнецов Ромула и Рема нашла и выкормила волчица, а возмужав, братья основали город.



(40)

(40) Марс находит спящую Рею Сильвию

Римский саркофаг. Середина III века н. э. Палаццо Маттеи, Рим



(41)

(41) Марс находит Рею Сильвию, а Селена находит спящего Эндимиона

Римский саркофаг. Первая четверть III века н. э. Григорианский музей светского искусства, Ватикан, Рим



(42)

(42) Спящая Ариадна

Римский саркофаг. Около 280 г. н. э. Фотография: Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген

На рисунке 40 изображен Марс, приближающийся к спящей Рее Сильвии. Энергичный бог войны в шлеме разительно отличается от томного бога вина (ил. 38), хотя перед нами одна и та же сюжетная линия. Обратим внимание: в том, как Марс приближается к спящей фигуре, он похож на Селену, так же как лежащая Рея Сильвия похожа на Эндимиона. Тем не менее в шаблон внесены некоторые новшества, Марс не сходит с колесницы, а Рея Сильвия облакачивается не на землю, как Эндимион, а на некую опору, подобно Ариадне (ил. 38). Несмотря на то что ключевые персонажи расположены близко друг к другу и, пожалуй, более приметны, их также окружают многочисленные вспомогательные фигуры разной величины, которые не только заполняют пространство, но и воспроизводят историю, указывая на время и место событий. Лица Марса и Реи Сильвии высечены по портретам, как и лицо (пока еще вчерне намеченное и оставшееся незавершенным) Ариадны (ил. 38). Волосы Реи Сильвии даже уложены по моде того времени, когда был изготовлен саркофаг.

На этих трех примерах мы видим, как художники использовали шаблон, который представляет божество, приближающееся к спящему смертному; по нему могла быть воспроизведена история любой пары любовников, а вспомогательными фигурами, заполнявшими остальное пространство, можно было как угодно варьировать.

Рельеф четвертого саркофага (ил. 41), к сожалению, значительно поврежденный и реконструированный, объединяет эти формально связанные сюжеты. Слева Марс подходит к спящей Рее Сильвии, а справа Селена, сойдя с колесницы, идет к Эндимиону. И там и там маленькие купидоны приподнимают покров, обнажая телесную красоту спящих. Заметим, что Рея Сильвия запечатлена в позе, которая традиционно (но не всегда) ассоциируется со сном: она спит, облокотившись на опору позади себя и склонив голову на ладонь, тогда как Эндимион просто опирается левой рукой в землю.

Мифы об Ариадне и Эндимионе сами по себе стали красноречивыми символами, поэтому для украшения более скромных саркофагов можно было ограничиться одной фигурой спящего. Так, на рисунке 42 изображена только Ариадна. Она лежит в стандартной позе, облокотившись на левую руку и закинув правую за голову. В отличие от других образчиков этого типа, она одета. Вокруг нее порхают трое восторженных амуров, которые, как можно предположить, возвещают о скором прибытии Диониса, а тем самым и о близком спасении покинутой Ариадны.

Еще одно похожее изображение (ил. 43) на первый взгляд приводит в замешательство. В центре мы видим фигуру спящего. Об этом говорит характерно закинутая за голову рука и пятеро парящих эротов, хотя остальные маленькие фигуры заняты другими делами. Эта фигура очень напоминает Ариадну, вплоть до положения левой руки и опирающегося на опору локтя, а также склоненной (более или менее) на ладонь головы. Однако плоская грудь, короткая стрижка в стиле милитари, мужественные черты лица и скол в районе паха заставляют усомниться в половой принадлежности этого персонажа.



(43)

(43) Эндимион (ранее Ариадна)
Римский саркофаг. 250–280 гг. н. э. Британский музей, Лондон



(44)

(44) Убийство Астианакта и Приама
Краснофигурная аттическая чаша. Около 490–480 гг. до н. э. Роспись: Мастер Брига. Лувр, Париж

Чем объясняется столь неоднозначный внешний вид?

Вероятнее всего, этот стандартный минимизированный вариант саркофага с фигурой Ариадны (похожий на ил. 42, но без прорисовки лица) был у мастера в запаснике. Возможно, поступил срочный заказ изготовить саркофаг для скончавшегося мужчины, и, вместо того чтобы отказаться от заказа, скульптор быстро смекнул, что его Ариадну можно легко превратить в Эндимиона, прибегнув к нехитрой операции на груди, добавив гениталии и как последний штрих — вырезав по портрету лицо. Таким образом, сделка состоялась благодаря счастливо обнаруженной гибкости шаблона.

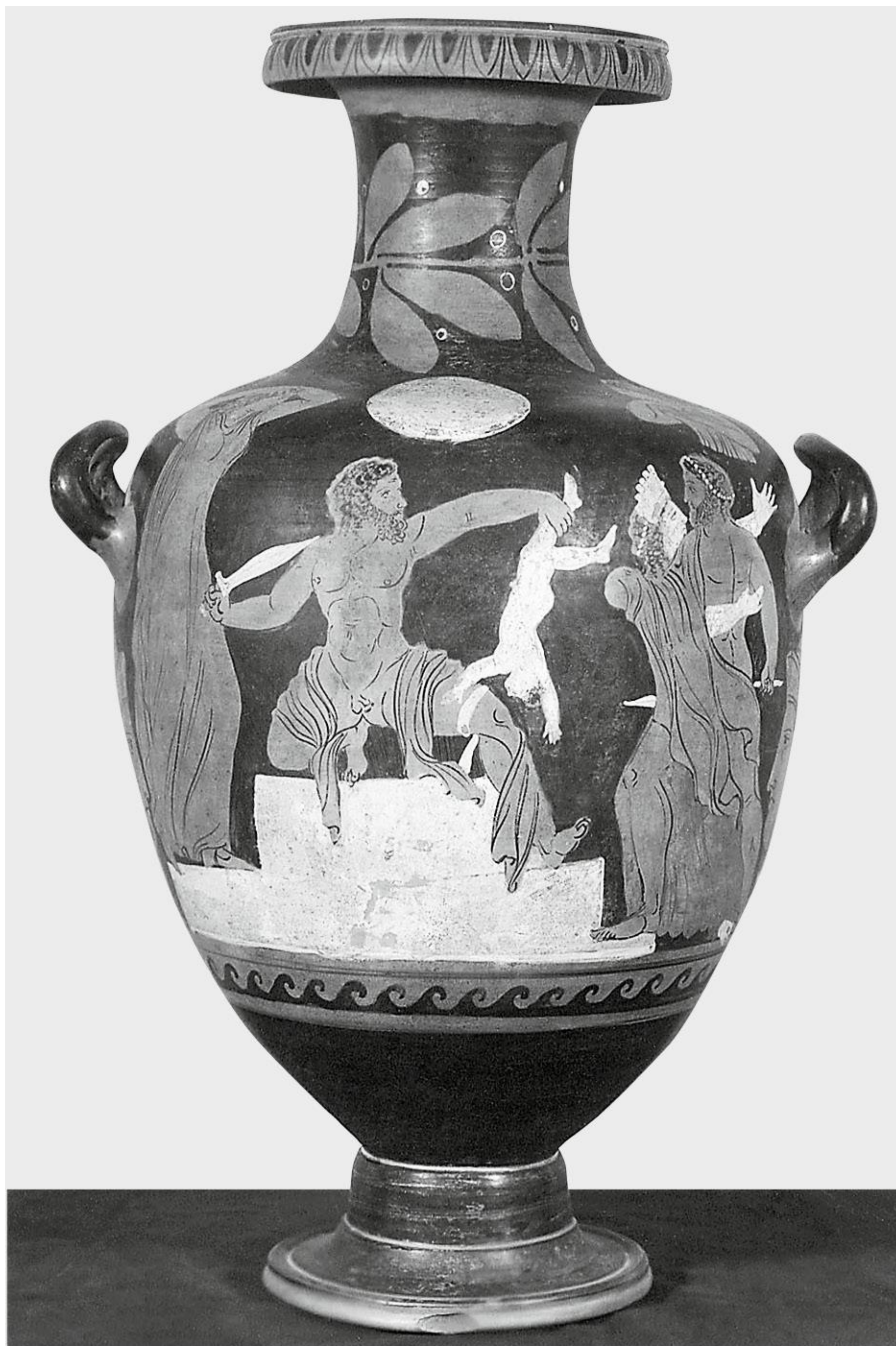
Мотивы: уникальные и повторяющиеся

Если шаблон включает в себя группу фигур (например, Трои и Поликсена, Эос и Титон, Дионис и Ариадна), то мотив — это отдельный элемент (кувшин с водой, лира, ребенок, которого удерживают за лодыжку, или даже один человек, несущий другого, если они настолько тесно связаны между собой, что воспринимаются как единое визуальное целое).

Некоторые мотивы уникальны и встречаются только в одном из мифов. Образ мужчины, едущего вверх ногами под овцой (**ил. 10**), до того странен и (при обычных обстоятельствах) настолько невероятен, что может ассоциироваться только с побегом Одиссея из пещеры Полифема. Опрокинутый кувшин с водой (**ил. 26 и 28**) настолько важный элемент истории о Трои и Поликсене, неотделимый от событий, начавшихся у фонтана, и последовавшей за ними погони, когда испуганная Поликсена выронила свой кувшин, что сам по себе этот кувшин, треснутый или просто лежащий на земле, идентифицируется с единственным сюжетом — засадой, которую Ахилл устроил Трои.

Другие, менее специфичные, мотивы выступают во многих случаях атрибутами, которые не принадлежат исключительно одному персонажу. Например, лира может быть как в руках пастуха Титона (**ил. 35**), так и музыканта Орфея (**ил. 37**), а равно и любого количества иных мифологических и немифологических персонажей.

Некоторые мотивы могут встречаться в разных контекстах. Как ни удивительно, но к таковым относится даже шокирующий образ ребенка, которого держат за щиколотку вниз головой. Этот мотив восходит к изображениям, на которых запечатлены сцены разграбления городов, когда жестоко убивали и младенцев.



(45)

(45) Телеф сидит на алтаре, угрожая младенцу Оресту

Краснофигурная кампанская гидрия. Около 330–310 гг. до н. э. Национальный археологический музей, Неаполь



(46)

(46) Фетида, окунающая Ахилла в воды Стикса

Римская мозаика (из Ксантоса). V век н. э. Музей Анталы, Анталья, Турция

Но аттические вазописцы VI века до н. э. открыли для себя еще более эмоционально окрашенный контекст: они индивидуализировали этот обобщенный образ, дав ребенку имя и семью.

Действие происходило в самом конце Троянской войны, в ночь жестокой бойни и взятия греками города. В разгар сумятицы старый царь Приам укрылся в святилище на алтаре, неприкосновенность которого должна была его защитить, однако в ярости битвы не было ни святости, ни защиты. Весь забрызганный кровью, сын Ахилла Неоптолем бросился на престарелого монарха и убил его прямо на алтаре (ил. 44, см. также ил. 82). Так погиб отец великого героя Гектора. Но сын Гектора — младенец Астианакт еще был жив. Уцелевшие во время резни троянцы связывали с ним свои надежды на возрождение города. Зная об этих чаяниях, греки постановили, что ребенка нужно уничтожить, поэтому сбросили его с высокой городской стены. Во всяком случае, такую интерпретацию сохранила литературная традиция: убитый на алтаре Приам и сброшенный с крепостной стены Астианакт.

Есть множество изображений царя Приама, убиваемого у алтаря, но нет ни одного изображения Астианакта, сбрасываемого со стены. Возможно, стена слишком велика, а мальчик слишком мал, чтобы его можно было эффектно запечатлеть, но, как бы то ни было, вазописцы пришли к гораздо более мощной трактовке (ил. 44). Они объединили оба мотива — ребенка, удерживаемого за щиколотку, и престарелого царя на алтаре — и тем самым создали яркий образ беспомощного юнца, ставшего в руках Неоптолема орудием смерти своего деда. Дегуманизация Астианакта, редуцирующая его до оружия против Приама, породила образ, имеющий богатый подтекст: враг одним-единственным бессердечным ударом одновременно уничтожает и прошлое, и будущее обреченного города.

В этом контексте Астианакт непременно должен погибнуть. Неоптолема уже не остановить. Как и в литературной традиции, Приам и его внук умирают, однако средство, которым это достигается, — оригинальное творение вазописцев, и благодаря ужасающей визуальной убедительности этого образа он стал невероятно востребованным с VI века до н. э.

На вазе с юга Италии (ил. 45) изображен мужчина, который стоит одним коленом на алтаре. Он держит за лодыжку ребенка, угрожая ему мечом. Слева женщина в исступлении рвет на себе волосы, а справа другая женщина удерживает мужчину, обнажившего меч и готового броситься на злодея у алтаря. Элементы этой сцены напоминают нам о Приаме

и Астианакте, но почему Приам угрожает Астианакту? Конечно, это невозможно. И в самом деле, мужчина у алтаря не Приам, а Телеф.

Телеф был сыном Геракла, но вырос в Малой Азии, недалеко от Трои, и с соплеменниками материковой Греции имел мало общего. Всё резко изменилось, когда греки отправились в поход на Трою. Они не знали точного ее местоположения, сбились с пути и высадились намного южнее, в Мисии, где правил Телеф. Между вторгшимися греками и ошеломленными мисийцами завязался бой, в ходе которого Ахилл ранил Телефа в ногу. В конце концов ахейцы сообразили, что ошиблись, и ретировались домой.

Время шло, а рана Телефа не заживала. Наконец оракул открыл ему, что рану может исцелить только тот, кто ее нанес. Поэтому обеспокоенный Телеф отправился в Грецию на поиски Ахилла и лекарства. В трагедии Еврипида (ныне утраченной) Телеф переодевается, опасаясь, что греки, которых он встретил однажды негостеприимно, поступят с ним как с врагом. Когда же его маскарад был раскрыт и над ним нависла смертельная угроза, он бросился в святилище к алтарю, а для подстраховки взял в заложники маленького сына Агамемнона — Ореста.

На рисунке 45 показан кульминационный момент: Телеф (стоит обратить внимание на его перевязанное бедро) только что достиг безопасного места на алтаре и держит вниз головой перепуганного Ореста, нацелив меч в незащитный детский живот. Разъяренный Агамемнон (крайний справа) порывается спасти своего сына, но его супруга Клитемнестра удерживает его от порывистых действий, опасаясь губительных для сына последствий. В конце концов всё удается уладить мирно, и целый и невредимый ребенок возвращается родителям.

На римской мозаике (ил. 46) изображена женщина, которая держит за щиколотку ребенка. Надписи отождествляют женщину с Фетидой, а ребенка — с Ахиллом, поэтому нет никаких сомнений в том, кто в этой сцене действующие лица. Фетида была матерью Ахилла и, как видно, не собиралась ни угрожать ему, ни тем более убивать. Она желала даровать ему благословенную неуязвимость — качество, крайне ценное и полезное для воина. Для этого, согласно одному из преданий, она окунула его в воды Стикса, реки, протекавшей в подземном царстве. Если бы она целиком погрузила Ахилла в воду, мы бы его не видели и образ не понимали бы. А если бы она отпустила лодыжку, мальчик утонул бы. К несчастью, из-за того, что Фетида держала Ахилла за щиколотку (или за пятку, хотя физически это невозможно), его неуязвимость не была абсолютной: пятка, единственное место, которого воды Стикса не коснулись, осталась уязвимой. Именно в пятку Ахилл и был смертельно ранен под Троей.

На этих трех примерах, объединенных общим мотивом — образом ребенка, которого удерживают за лодыжку вниз головой, — проиллюстрированы три отдельные истории с разным исходом: Астианакт погиб, Орест был спасен, а Ахилл обрел частичную неуязвимость.

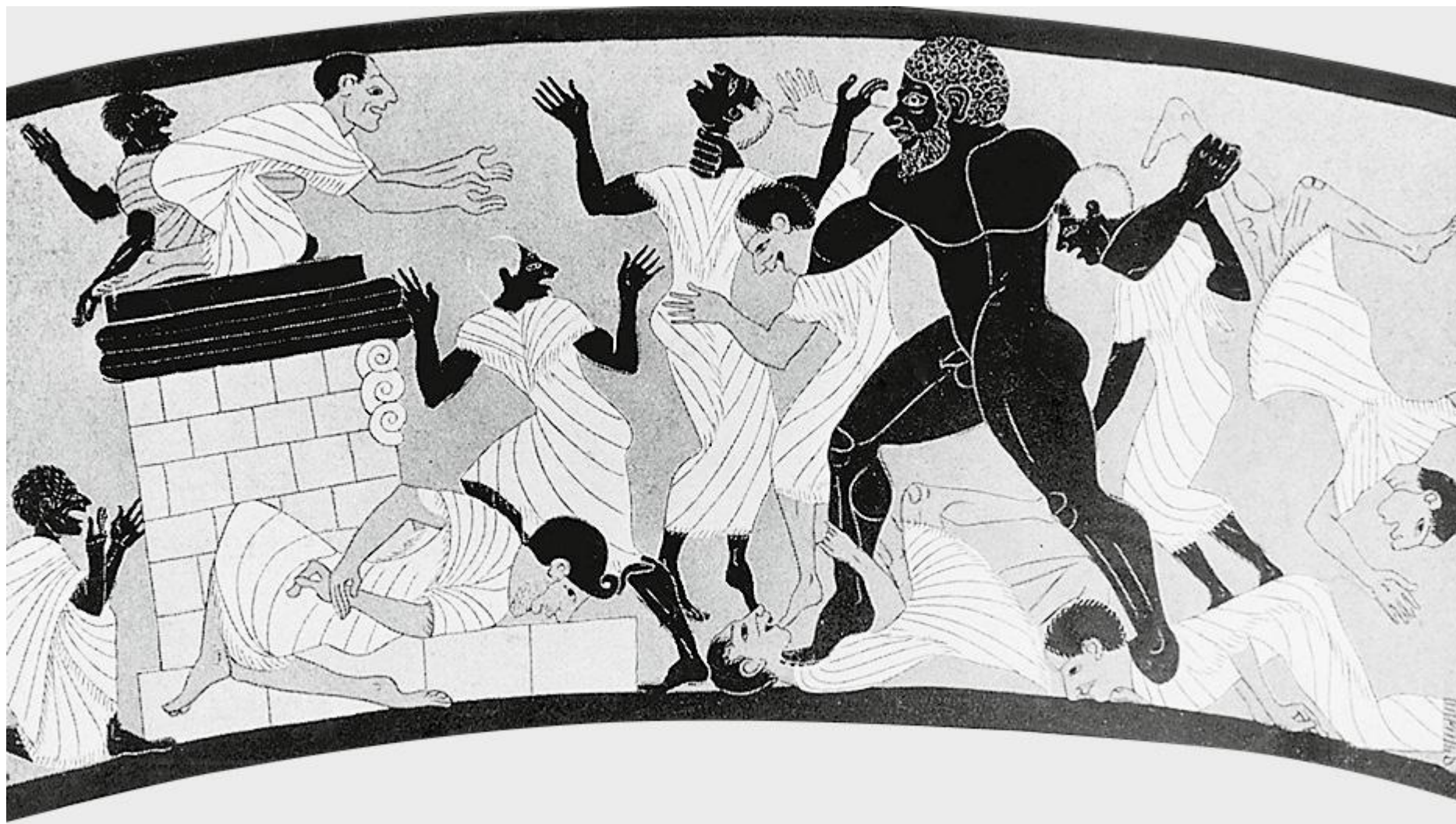
В следующей главе мы представим больше примеров того, как мотивы могут переноситься из одного контекста в другой, а шаблоны использоваться для репрезентации совершенно разных историй.

ГЛАВА VI.

ПЕРЕНОС МОДЕЛИ

Согласно явно ксенофобскому греческому мифу, в Египте во времена правления царя Бусириса случилась череда неурожаев. Надвигался голод, и правитель тревожился. Некий провидец с Кипра, который в то время оказался при дворе, дал Бусирису совет: всё будет хорошо, если ты принесешь в жертву иностранца. Находясь в отчаянии и видя крайне удачно подвернувшегося иностранца-киприота, царь решил, по крайней мере, попробовать и принес в жертву провидца.

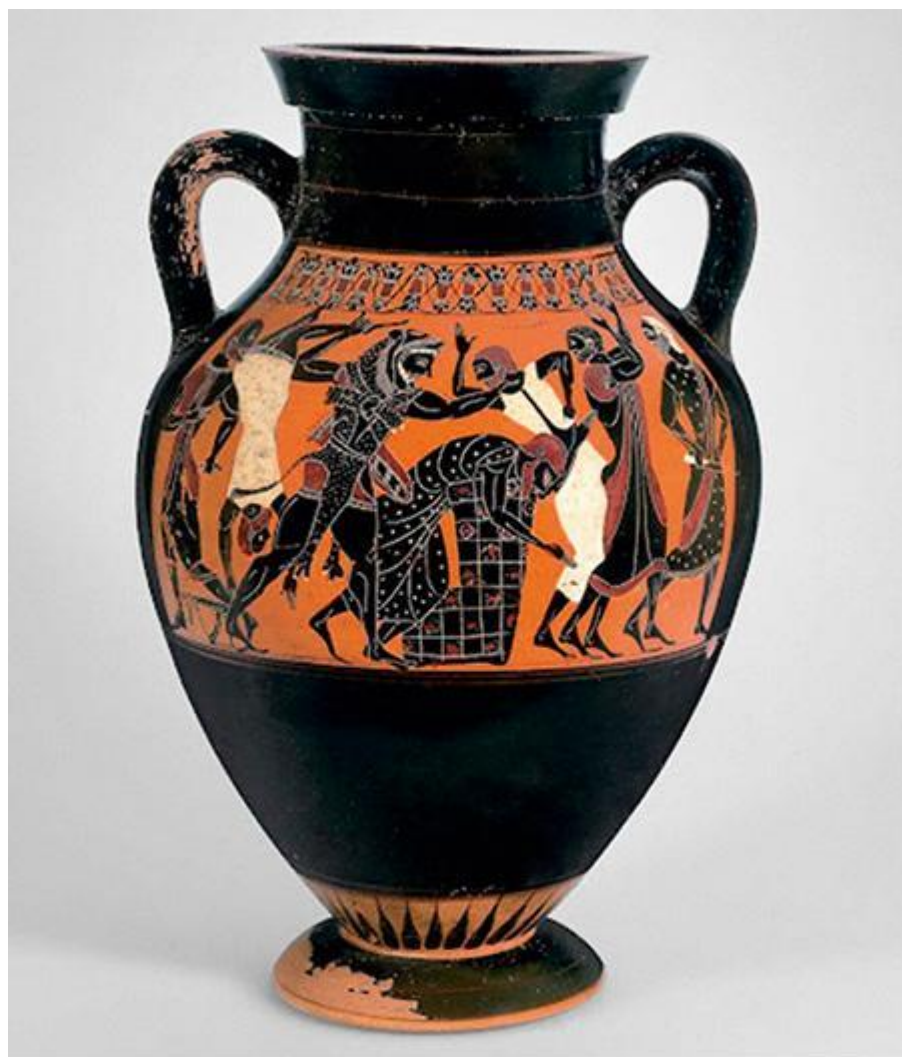
Метод сработал, и Бусирис в него поверил. А чтобы предотвратить вспышки голода в дальнейшем, он взял за правило убивать любого пришельца, попадавшего в Египет. Это превратилось в рутинную практику к моменту, когда для выполнения очередного подвига в Египет прибыл Геракл. По сложившейся традиции, египтяне приготовились принести в жертву незваного чужака. И это было их роковой ошибкой, потому что Геракл тут же всё переиграл, и смерть встретили египтяне, а не греческий герой. Комическая сторона столь неожиданного поворота привлекала многих вазописцов, а позднее и драматургов.



(47)

(47) Геракл и Бусирис

Чернофигурная черетская гидрия. Около 530 г. до н. э. Музей истории искусств, Вена



(48)

(48) Геракл и Бусирис

Чернофигурная аттическая амфора. Около 540–530 гг. до н. э. Роспись: Мастер Качелей. Художественный музей Цинциннати, Цинциннати, Огайо

Но как художник мог изобразить египетский пейзаж и египетское жертвоприношение? Что могло служить моделью? Первое, что делал художник, когда ему нужно было изобразить нечто новое, — начинал искать вокруг знакомые шаблоны, которые могли бы подсказать решение.

Один находчивый вазописец (**ил. 47**) обратился к искусству самих египтян и создал остроумную пародию на близкий сюжет в египетской живописи, где могучий фараон топчет своих тщедушных врагов. Художник просто заменил традиционную фигуру фараона Гераклом. Показанный в героической наготе, неудержимый герой топчет двоих одетых в белое египтян, попутно укрощая еще четверых — по одному зажав в сгибе локтя обеих рук, третьего душит правой пятерней, а четвертого (крайний справа) небрежно держит вниз головой за щиколотку. Остальные египтяне убегают, прячутся за алтарем и даже забираются на него. Остроумие росписи заключается в полном соответствии стиля и сюжета: Геракл обыгрывает египтян, а художник — египетский стиль.

Вазописец мог проиллюстрировать и греческое предание. Египтянин, удерживаемый за лодыжку и беспомощно болтающийся вверх ногами в воздухе, мог попасть в такое положение просто из-за невнимательности Геракла, чрезвычайно занятого другими противниками. Этот мотив мы уже встречали в разных контекстах (**ил. 44–46**).

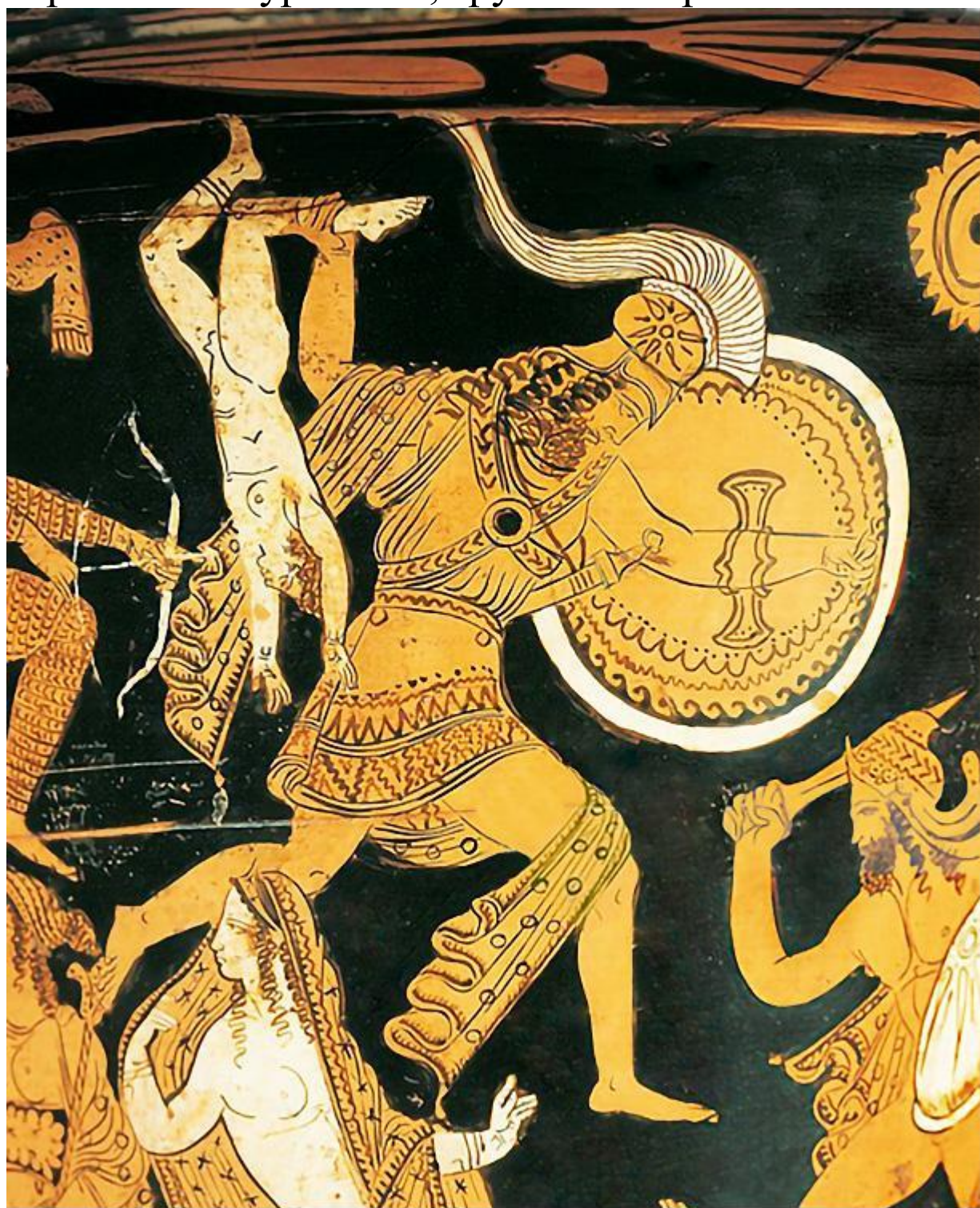
Еще одна иллюстрация к истории о Бусирисе (**ил. 48**) более ясно указывает на источник вдохновения автора. В центре сцены снова Геракл, и снова испуганные египтяне спасаются бегством. Один, возможно царь (в центре), упал на алтарь,

тогда как Геракл держит за лодыжку одетого в белое египтянина, собираясь им как орудием огреть монарха. Это в высшей степени похоже на модель, которая послужила для образа объединенной смерти Приама и Астианакта (ил. 44), модель, которая была изобретена в VI веке до н. э. и стала настолько известной, что ею всё еще пользовались даже в Италии к началу IV века до н. э. (ил. 49).

Этот пример показывает, как ревностно художники использовали устоявшиеся шаблоны и мотивы и как свободно их трансформировали. Трагический эмоциональный образ мальчика Астианакта, превращенного в орудие двойного убийства — его самого и деда, — весело воспроизводится в ксенофобском контексте истории Бусириса, чтобы продемонстрировать превосходство греческого героя над его чужеземными врагами.

Шаблоны и мотивы — это те элементы, из которых слагаются образы. Модифицировать существующую модель гораздо проще, чем изобретать что-то новое. Художники всегда ценили помощь, оказываемую устоявшимися шаблонами, и поэтому повторяли их снова и снова, часто внося небольшие, но броские изменения, благодаря которым передавали собственную интерпретацию и индивидуальное восприятие.

Талантливое повторение шаблона (или мотива) могло его преобразить: трогательное превратить в банальное, серьезное в курьезное, грустное в трагичное.



(49)

(49) Смерть Астианакта

Краснофигурный этрусский килик-кратер (фрагмент). Начало IV века до н. э. Роспись: Мастер Нацано. Вилла Джулия, Рим



(50)

(50) Аякс с телом Ахилла

Ручка чернофигурного аттического волютного кратера. Около 570 г. до н. э. Роспись: Клитий. Национальный археологический музей, Флоренция



(51)

(51) Ахилл с телом Пентесилей

Чернофигурная аттическая гидрия. Около 510–500 гг. до н. э. Роспись: мастер из группы Леагра. Британский музей, Лондон

Изображение Аякса, несущего тело Ахилла (ил. 50), украшает ручку большой чаши для смешивания вина и воды. На том же сосуде разворачивается эпическая история Троила (ил. 26). Клитий, один из самых чутких вазописцев, запечатлел, как Аякс, греческий герой Троянской войны, «второй после Ахилла», выносит с поля битвы мертвое тело друга. Эти двое, по описанию Гомера, были самыми близкими по духу людьми, и художник сумел передать это чувство в широко раскрытом, мрачно взирающем глазе и осторожных движениях Аякса, когда он удерживает на плечах огромное тело Ахилла. Торжественность Аякса подчеркивается мощью вертикальных и горизонтальных линий его тела и конечностей. Тонкие насечки подчеркивают хорошо развитые мышцы и крепкие колени Ахилла, «быстроногого Ахиллеса», как именовал его Гомер. Но теперь ноги героя не быстры, он больше не может обгонять скачущих лошадей, как во время погони за Троилом (ил. 26). Его некогда разившие врагов руки безвольно обвисли, волосы безжизненно болтаются, его глаз мертв и закрыт, контрастируя с огромным круглым глазом Аякса.

Мотив воина, несущего мертвого товарища, создан не Клитием — он уже существовал, — но Клитий придал ему глубину и новую тональность.

Вазописец более позднего периода перенял и снова модифицировал этот мотив, чтобы проиллюстрировать другой эпизод саги о Троянской войне (ил. 51). Ближе к окончанию войны на помощь троянцам пришло войско амазонок, храбрых женщин-воительниц; возглавляла его царица Пентесилей, самая отважная из них. Вначале амазонки одерживали ошеломляющие победы, но, в конце концов, Пентесилей встретила достойного противника, и им был Ахилл, который не знал себе равных. Романтическая трактовка мифа предполагает, что Ахилл, нанеся смертельный удар, сам был

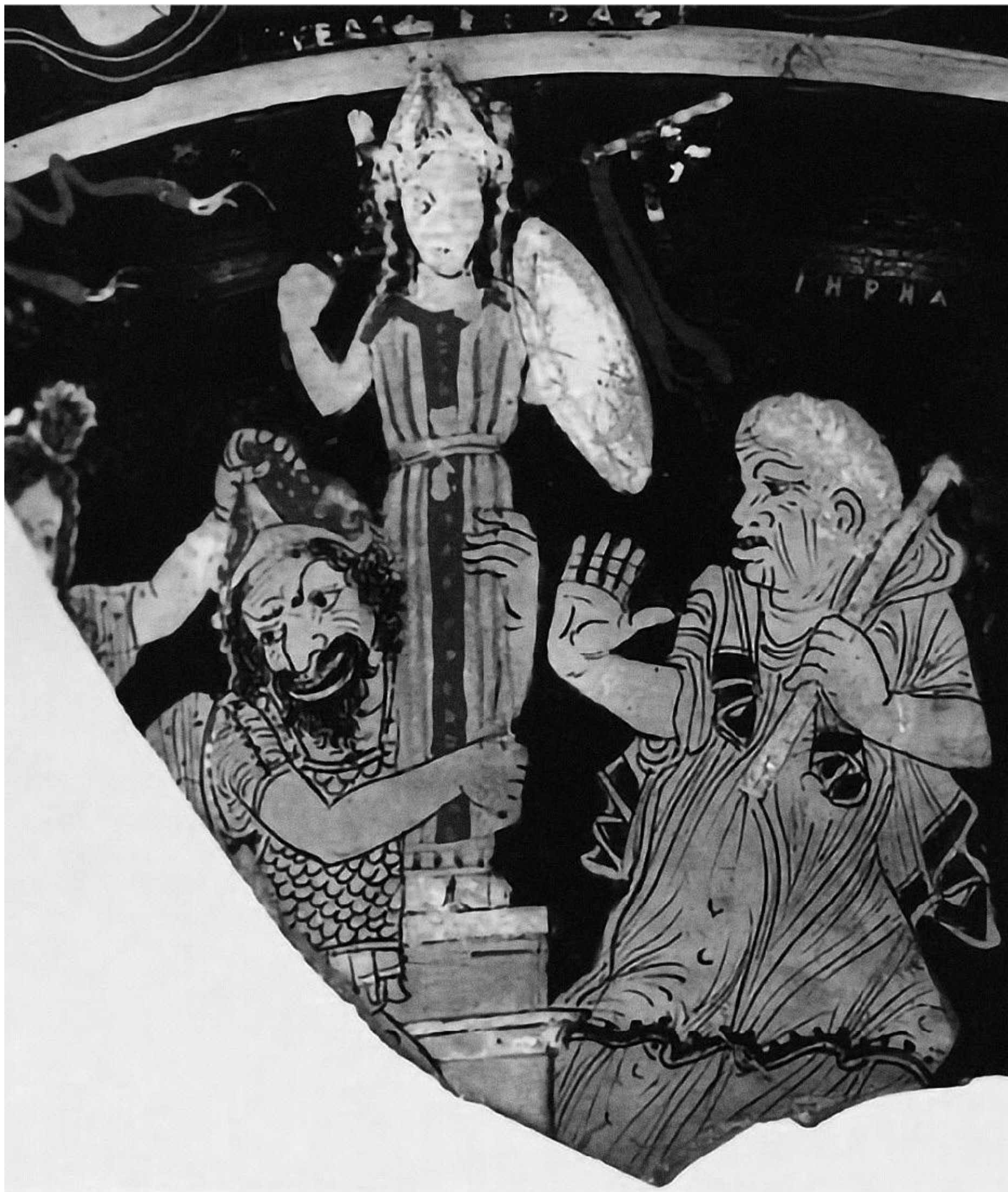
поражен красотой своего доблестного врага и влюбился в Пентесилею. Некоторые вазописцы предпочитали показывать, как в решающий момент поединка взгляды победителя и его жертвы встречаются, однако наш художник выбрал иной способ выразить сердечное влечение греческого героя к своей сопернице: он запечатлел Ахилла выносящим из гущи битвы тело поверженной царицы амазонок, чью женственность и бледность ее тела передает белый цвет.



(52)

(52) Надругательство над Кассандрой

Краснофигурная аттическая чаша. Около 430 г. до н. э. Роспись: Мастер Кодра. Лувр, Париж



(53)

(53) Пародия на надругательство над Кассандрой с обменом ролями

Фрагмент краснофигурного пестанского кратера. Около 350–340 гг. до н. э. Роспись: Астей. Вилла Джулия, Рим

Совершенно нормально вынести из боя в безопасное место тело товарища, как поступил Аякс с Ахиллом (ил. 50), но вынести тело врага настолько необычно, что это предполагает исключительные обстоятельства. Следовательно, этот образ может соотноситься только с одним мифологическим событием — влечением Ахилла к Пентесилее. Художник искусно приспособил модель, примененную для образа Аякса с телом Ахилла, но добавил интересные подробности: безвольно болтающиеся пальцы и ниспадающие волосы, выбившиеся из-под шлема. Возле центральных фигур продолжают бой грек и светлокожая амазонка (слева), а воин и лучник удаляются вправо. Адаптация, безусловно, успешная и достигает поставленной цели, однако ей не хватает мощи и пронзительности творения Клития.

Как еще один пример адаптации и перемены тональности можно привести сюжет, связанный с падением Трои. В этих ужасных обстоятельствах пострадали многие мирные жители, причем не только те, кто был слишком молод (как Астианакт) или слишком стар (как Приам), чтобы сражаться, но и безобидные женщины вроде Кассандры. Провидица Кассандра, чьи пророчества всегда сбывались, но в них никто не верил, была красивейшей из дочерей царя Приама. В ночь захвата города она нашла убежище в храме Афины у священной статуи богини, но один из греческих героев грубо оттащил ее и изнасиловал.

На внутренней стороне чаши (ил. 52) изображена девушка, которая вцепилась в крепко стоящую статую, идентифицируемую по шлему, копью и щиту с Афиной. Безжалостный греческий воин схватил ее за волосы, оттаскивая от статуи. Отчаянное положение Кассандры контрастирует с непоколебимым безразличием статуи. Этот шаблон иногда воспроизводился отдельно (как здесь), а иногда вместе с другими эпизодами погрома, учиненного в ночь захвата Трои (например, сценой смерти Астианакта и Приама). Как правило, он передавался с трогательным витийством, хотя приведенный пример довольно топорный по исполнению. Тем не менее, сколь бы банальным он ни был, он мог пробуждать в художнике и живое комическое воображение. Южноитальянский вазописец адаптировал этот шаблон под

грубую, но забавную пародию (ил. 53). Справа мы видим храмового служителя (с надписью «жрица»), который держит большой ключ (больше похожий на посох с загнутым верхом), он в изумлении пятится, наблюдая сцену, сохранившуюся, увы, частично. В центре картины прямая чопорная статуя богини Афины, экипированная соответственно копьем, щитом и шлемом, как и на чаше (ил. 52). В статую вцепился мрачнолицый воин. На нем шлем и чешуйчатый нагрудник, однако гримаса на его лице говорит о том, что от всей его воинственности ничего не осталось, кроме страха. Его правая рука обнимает статую, а левая цепляется за нее сзади. Далее слева видна женская рука, схватившая его шлем, еще левее проступает часть женского лица; также заметна тонкая ткань, прикрывающая руку и часть одежды за плечом мужчины. Ясно, что женщина применяет силу к умоляющему ее воину, пытаясь оттащить его от статуи-защитницы, тогда как сам он исполнен смертельного ужаса от ожидающей его участи. Здесь художник обыграл миф, как Геракл обыграл египтян.

Мифы постоянно пересказывались, переиначивались, перекраивались. Даже в общепризнанную сюжетную канву могли вплетаться побочные, а то и вовсе вымышленные эпизоды. Ни одна из форм мифа не была окончательной, поскольку новые истории, персонажи и события всё время вкрапливались и переосмысливались.

Несмотря на то что к VI веку до н. э. основные сюжетные линии мифа об аргонавтах укоренились прочно, в него к концу того же века добавили одну чрезвычайно зловещую историю. Известное предание сообщает, что Пелий, коварный правитель Иолка в Фессалии, сверг своего сводного брата и законного царя Эсона. Когда появился Ясон, сын Эсона, и попытался вернуть принадлежащий ему по праву трон, Пелий взамен потребовал привезти золотое руно, что было заведомо невыполнимо. Руно находилось в далекой Колхиде, в самой отдаленной точке Черного моря, и его тщательно стерегли. Чтобы добыть руно, Ясон собрал команду героев — аргонавтов, — которые отправились с ним в безнадежное путешествие. В Колхиде дочь царя Медея влюбилась в Ясона и помогла ему осуществить задуманное. Подобно Ариадне, помогшей иноземцу и предавшей свою семью, она тоже была готова бежать с тем, кому отдала свое сердце. Более счастливая (поначалу), чем Ариадна, Медея вместе с Ясоном вернулась в Иолк, триумфально неся золотое руно.

Но нас интересует то, что произошло дальше в этой истории. По прибытии в Иолк ослепленная страстью Медея, желая отомстить Пелию за все злоключения, которые он навлек на ее возлюбленного, придумала жестокий план. Она сказала дочерям Пелия, что их отец становится старым и слабым, и намекнула на то, что надо бы найти какой-нибудь способ вернуть ему силы и энергию молодости. Любящие дочери с радостью согласились, но не представляли, как это сделать. Медея, которая была чаровницей, объяснила, что у нее есть волшебные травы, способные омолодить кого угодно, любое живое существо. Для этого нужно было только разрезать на куски объект омоложения и сварить его вместе с травами. Девушки заинтересовались, однако и сомневались. Чтобы развеять их сомнения, Медея зарезала старого больного барана, покромсала его на кусочки и бросила в котел, после чего высыпала туда свои магические травы. Как только варево закипело, из котла выскочил резвый молодой барашек.

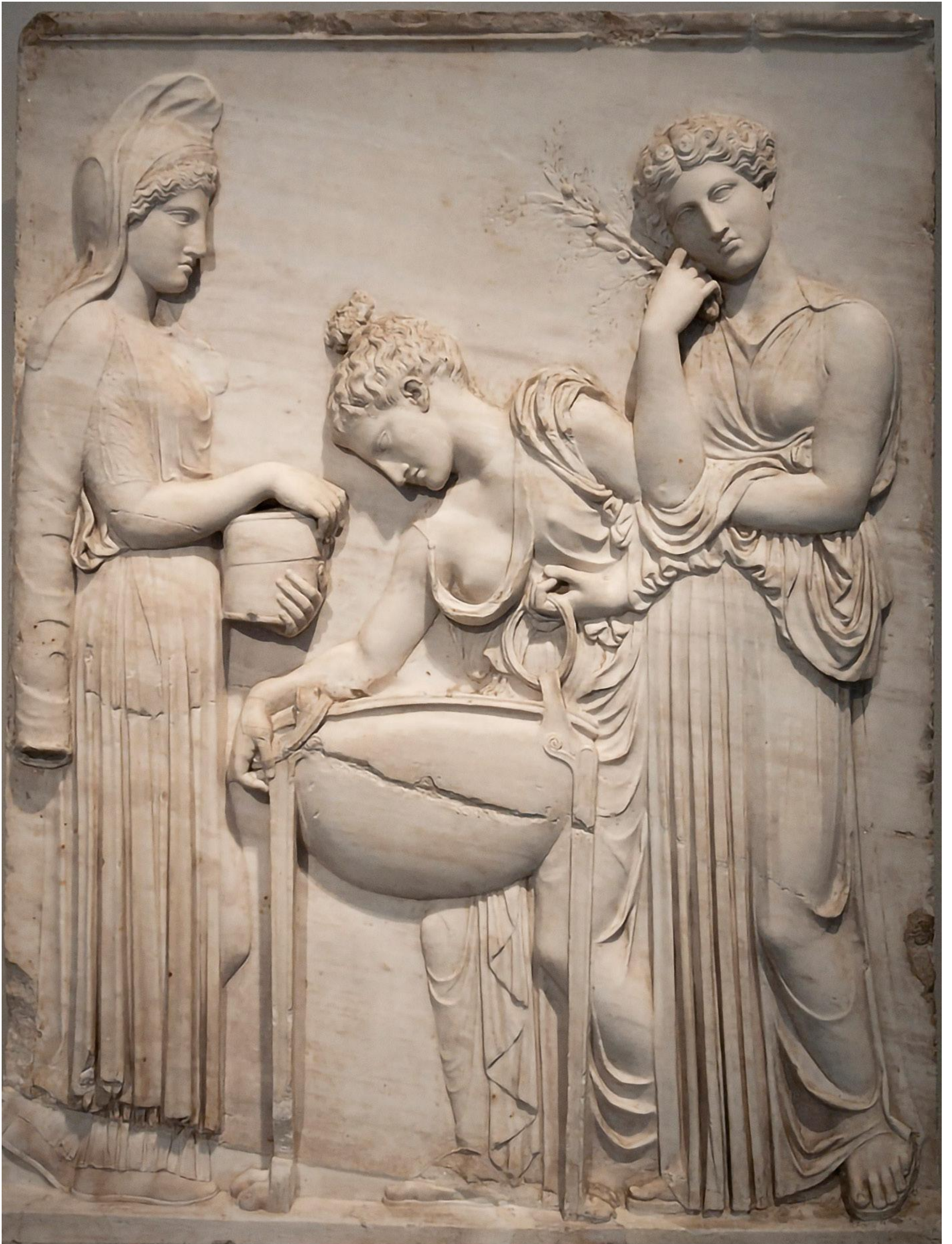


(54)

Краснофигурная аттическая чаша. Около 440 г. до н. э. Музей Ватикана

Дочерей это впечатлило. Они любили своего отца и хотели сделать как лучше. Тем не менее одна из них всё еще сомневалась, вторая колебалась, но третья, возможно, самая любимая дочь отца, не сомневалась и не колебалась.

На вазе V века до н. э. (ил. 54) мы видим в центре одну из дочерей, помогающую немощному отцу встать. Позади него (слева) в глубокой задумчивости стоит вторая дочь, пребывая в неуверенности. Справа от старика находится роковой котел, за которым (в крайнем правом углу) стоит самая решительная из трех дочерей: одной рукой она приветствует отца, в другой, опущенной, руке держит обнаженный меч. Должно быть, именно она и заколола своего отца, расчленила его и бросила в кипящий котел. Миф рассказывает, что Медея высыпала туда какие-то травы. Видимо, не волшебные, потому что юноша так и не появился.



(55) Медея с двумя дочерьми Пелия. Трехфигурный рельеф
Римская копия с греческого оригинала конца V века до н. э. Музей Ватикана

После продолжительного ожидания дочери Пелия с ужасом поняли, что ничего не произойдет. Постепенно до них дошло, что они убили своего отца, и неважно, сделали ли они это из любви или из ненависти, — дело сделано. Ясон и Медея сбежали, а дочерям Пелия оставалось лишь размышлять о последствиях своих благих намерений.

К концу V века до н. э. образ решительной дочери Пелия обрел психологическую глубину и сложность. Она появляется на одном из так называемых трехфигурных рельефов (**ил. 55**). Эти рельефы изготавливались в Греции в конце V века до н. э., но известны нам только по римским копиям. На рельефе напротив девушки стоит уверенная в себе и полностью владеющая ситуацией Медея. Ее рука покоится на заветной коробке с травами, головной убор выдает в ней чужестранку. Между ними одна из послушных дочерей Пелия хлопочет у котла.

Некогда решительная девушка теперь не выглядит решительной. В правой руке у нее обнаженный меч, а в левой — пустые ножны: она крепко призадумалась. Скованная и печальная, она поддерживает одной рукой локоть другой, опустив на нее голову, — возможно, эту позу придумал Полигнот, живописец первой половины V века до н. э. Это был непревзойденный мастер в передаче характеров и душевных состояний, он имел огромное влияние на других художников. От непоколебимости дочери-меченосца ничего не осталось, кажется, что она разрывается между двумя противоположными чувствами: любовью к отцу и нежеланием его убивать. Она всё еще держит меч, который довершит дело, но сейчас ее нерешительность похожа на нерешительность ее сестры (**ил. 54**).

Много позже, согласно мифу, сама Медея столкнется с подобной дилеммой, но, что характерно, движима она будет не любовью, а ненавистью.

Прошли годы с тех пор, как Медея подтолкнула дочерей Пелия к убийству их отца и сбежала с Ясоном в Коринф. Там они жили довольно мирно, растя двоих сыновей, пока прагматичный Ясон не собрался жениться на дочери коринфского царя, бездушно отвергнув Медею. В трагедии «Медея» ее ярость описана Еврипидом с необыкновенной силой. Мстя за оскорбление, Медея учинила мучительную смерть невинной принцессе и ее отцу, но и этого наказания она сочла недостаточным для Ясона, поэтому нанесла ему самый жестокий удар. Хотя новый брак Ясона расстроился, у него еще оставались сыновья. И Медея замыслила (в новаторской пьесе Еврипида) уничтожить этот последний источник утешения ее неблагодарного и неверного возлюбленного. Она вознамерилась убить своих детей. Безусловно, это последнее несчастье разобьет сердце Ясону. Как и сердце самой Медеи.

Смелая трагедия Еврипида проникновенно описывает безысходное положение Медеи. Разрывающаяся между ненавистью, желающей убить детей, и любовью, желающей их пощадить, Медея в интерпретации Еврипида вдохновляла и живописцев. Весьма вероятно, она подвигла к созданию знаменитой картины некоего Тимомаха из Византии [\[1\]](#). Само полотно потеряно, но сохранилось стихотворение Антифила Византийского, в котором оно описано:

Изображая Медею, преступницу, в сердце которой
С ревностью к мужу любовь к детям боролась, большой
Труд приложил Тимомах, чтобы выразить оба противных
Чувства, рождавших то гнев, то сострадание в ней.
То и другое ему удалось.
(перевод Л. Блуменау)

Существует несколько римских полотен, возможно, копий утраченного шедевра. На одних Медея наблюдает за играющими детьми, на других изображена сидящей, на некоторых — стоящей. Положение ее рук варьируется от картины к картине, ни одна, скорее всего, не является точной копией. Самое волнующее изображение (**ил. 56**) передает мучительные колебания Медеи, и поэтому, вероятно, оно ближе других к знаменитому оригиналу, во всяком случае по настроению. Стиль, одежды, поза — всё это несколько отличается от страдающей фигуры на трехфигурном рельефе (**ил. 55**); и всё же возникает впечатление, что перед нами умная, тонкая адаптация более раннего образа. Разве не облагорожен этот образ Медеи неуловимым визуальным сходством с образами жертв ее козней? Медея оказывается в том же положении, что и дочь Пелия, — жаждущей, но не желающей убить любимого человека. Одной движет любовь, другой — ненависть, а в итоге у обеих одинаковая душевная мука.

Оригиналы трехфигурных рельефов утрачены, мы знаем их только по копиям. Безусловно, ими восхищались, их ценили. Мы не можем утверждать, что Тимомах черпал вдохновение для своей терзаемой сомнениями Медеи в образе смущенной и озадаченной дочери Пелия с трехфигурного рельефа, но не можем и исключить этого.



(56)

(56) Медея, замышляющая убийство своих детей

Римская роспись из Геркуланума. Третья четверть I века н. э. Национальный археологический музей, Неаполь

В одних контекстах перенос мотивов и шаблонов проследить проще, чем в других. Элементы преемственности легче всего проследить, например, в вазописи. С VI по IV век до н. э. вазы производились в огромных количествах, ими бойко торговали, доставляя в разные части света. Изобилие образцов сделало изображения широкодоступными, а особенности материала и техники способствовали их адаптации. Таким образом, даже если вазописцы были разделены пространством и несколькими поколениями, традиция сохранялась, предоставляя материал для совершенствования.

Точно так же со II века н. э., хотя и в более скромных количествах и с меньшим оборотом, мастерские, специализировавшиеся по резьбе саркофагов, разработали узнаваемые шаблоны, применимые к разным популярным

сюжетам. К этому времени по всей Римской ойкумене давно уже циркулировали каталоги с образцами тех или иных моделей, предлагавшие образы, которые могли быть перенесены на любой материал, поэтому мы встречаем похожие шаблоны и в живописи, и в мозаике, и даже в скульптуре. Постепенно целые своды мотивов и шаблонов оказались в распоряжении художников, работавших в разных техниках, что стало неиссякаемым источником вдохновения и мощным импульсом к творчеству.

[1] Речь идет о картине «Медея перед умерщвлением своих детей». Тимомах Византийский — выдающийся живописец, воодушевлявшийся сюжетами, почерпнутыми из афинских трагедий, принадлежал к фиванско-афинской школе, жил, согласно Плинию, в I веке до н. э.

ГЛАВА VII. СОЗДАНИЕ КОМПОЗИЦИИ

Красота формы и ясность повествования не всегда совместимы, а попытка их сочетать может стать настоящей проблемой. Художники по-разному подходили к этой задаче.

Когда под натиском греческой армии Троя пала, Менелай наконец вернул свою жену Елену, чей побег с Парисом стал причиной войны. Красавица справедливо боялась того, что может сделать с ней ее разгневанный муж. И действительно, когда Менелай ее нашел, он хотел ее убить.



(57)

(57) Менелай угрожает Елене, а Афродита ее защищает

Краснофигурная аттическая гидрия. Около 480 г. до н. э. Роспись: Мастер Сирикса. Британский музей, Лондон



(58)

(58) Менелай роняет меч, сраженный красотой Елены

Краснофигурная аттическая амфора. 475–450 гг. до н. э. Роспись: Мастер из Альтамуры. Британский музей, Лондон

Вазописец, расписавший краснофигурную вазу (ил. 57), не оставляет сомнений в намерениях Менелая, изобразив этого оскорбленного мужа с решительно обнаженным мечом и грозно ведущим перед собой блудную жену. Елена взывает к жалости, простирая к нему руку, но и отходит вправо, где стоит другая женщина, выставившая руки для ее защиты. Эта женщина, скорее всего, — богиня Афродита, которая уговорила Елену сбежать с Парисом. Богиня любви никогда не забывала о том, что она сыграла ключевую роль в судьбе Елены, и чувствовала свою ответственность за нее. Поэтому, прежде чем Менелай смог исполнить свою угрозу, она внушила ему такое благоговение перед красотой Елены, что он отбросил все помышления о ее наказании и кротко принял обратно. Елена помещена в центре композиции, собственно в центре внимания ее разгневанного мужа и ее божественной покровительницы.

Другой художник расположил двух женщин и воина иначе (ил. 58). В центр он поместил ошеломленного красотой жены Менелая, роняющего свой меч. Елена отступает от него вправо. Женщина, которая уходит влево, вряд ли может быть Афродитой — богиня выглядела бы властно. Скорее всего, это обыкновенная троянская девушка, напуганная видом мужчины с мечом. Она просто уравнивает фигуру Елены с противоположной стороны. Сравнивая рисунки 57 и 58, мы можем оценить разные факторы, которые могли повлиять на расположение трех фигур. На рисунке 57 художник, похоже, больше стремился рассказать историю и разграничить роли двух женщин; на рисунке 58 художник был больше заинтересован в том, чтобы сбалансировать композицию: две женщины представляют собой зеркальные отражения друг друга; обе движутся от центра, взгляды обеих обращены назад, поднятые руки тянутся в сторону воина между ними. Только выпавший меч дает понять, что женщина справа — Елена.

Вазописцев, иллюстрировавших мифы, порой больше заботило создание гармоничного образа, который бы идеально украсил их сосуд, нежели глубокая интерпретация традиционных сюжетов.

Другой пример того, как стремление к симметрии может исказить смысл мифа, тоже связан с богиней Афродитой и событиями после падения Трои.



(59)

(59) Эней с женой, сыном и отцом покидает Трою, получив благословение матери
Чернофигурная аттическая амфора. Около 520–510 гг. до н. э. Роспись: Мастер Антимена. Национальный музей, Тарквиния



(60)

(60) Эней с отцом на спине покидает Трою в сопровождении жены, ребенка и других людей
Чернофигурная аттическая амфора. Около 520–500 гг. до н. э. Роспись: мастер из группы Леагра. Государственное античное собрание, Мюнхен

Сын Афродиты, Эней, был храбрым троянским воином, он желал сражаться за свой город до последнего, и богине стоило немалых трудов убедить его бежать с семьей, пока не стало слишком поздно. В конце концов Эней согласился и покинул город вместе с женой и маленьким сыном, водрузив на спину престарелого отца. На чернофигурной вазе (ил. 59) художник изобразил Афродиту (крайняя слева), которая с тревогой наблюдает за удаляющимся сыном,

согнувшись под тяжестью старика-родителя. Впереди Энея — жена с ребенком на руках и (неидентифицируемый) лучник в остроконечной шапке, характерном атрибуте троянца.

Образ Энея, благоговейно несущего отца в безопасное место, привлекал внимание многих вазописцев, работавших с чернофигурной техникой, и они охотно использовали его в качестве центрального элемента декора (как на ил. 59). Так же поступил художник на рисунке 60, но легкомысленно окружил центральную группу парой женских фигур в зеркальном отображении. Кажется, что женщины, глядя на Энея через плечо, танцуют. Та, что справа, впереди Энея, напоминает его жену, но та, что слева, — не что иное, как декоративное дополнение, просто некая женщина, неестественно убегающая в неверном направлении. Любовь художника к симметрии снова перевесила интерес к осмысленному повествованию. Роспись, несомненно, удачна с точки зрения дизайна, но не с точки зрения сюжета. Противоречие между оформлением и повествованием — серьезная проблема для вазописцев, и некоторые справлялись с ней лучше, другие хуже.

Участие Афродиты в начале Троянской войны было даже более значительным, чем в конце. Она была одной из трех богинь (две другие Гера и Афина), которые предстали перед Парисом, когда будущий царевич Трои пас коров, с просьбой рассудить, кто из них самая красивая. Все три пробовали подкупить судью. Подействовала ли неоспоримая красота Афродиты или ее соблазнительное предложение, но Парис отдал первенство ей. Афродита же в обмен на правильное решение пообещала юноше самую красивую на свете женщину. Самой красивой женщиной на свете оказалась вышедшая замуж за Менелая Елена. Однако обещание есть обещание (или взятка есть взятка), поэтому Афродита помогла Парису уговорить Елену бежать с ним. И конечно, для того, чтобы вернуть Елену, Агамемнон, брат Менелая, собрал греческие войска, а после десятилетней осады захватил Трою.

Суд Париса стал излюбленной темой вазописцев. Первоначальной формой, которую они предпочитали, была процессия, как на рисунке 61, где на одной стороне вазы выстроившиеся в ряд три богини шествуют за Гермесом (богом-посланником) и седовласым старцем (возможно, местным проводником), чтобы встретиться на обратной стороне с Парисом в соседстве трех коров, птицы и собаки. Пять распределенных равномерно фигур с одной стороны и фигуры животных с другой стороны совпадают. С обеих сторон образуется красивый узор, образованный с помощью большого количества красно-фиолетовой и белой красок и тонкого художественного чутья. Парис жестом приветствует приближающуюся группу, а седой старец с посохом вестника ему отвечает тем же жестом. Гермес, молодой и безбородый и тоже с жезлом вестника, оборачивается, чтобы наставить идущую следом Геру, которая держит вуаль, словно невеста. Далее шествует Афина с копьем и в нарядном шлеме, а замыкает процессию элегантно одетая Афродита, отвечающая на приветствие Париса схожим жестом.



(61)

(61) Суд Париса

Понтийская амфора (этрусская чернофигурная роспись). Около 530 г. до н. э. Роспись: Мастер Париса. Государственное античное собрание, Мюнхен



(62)

(62) Суд Париса

Белофонная аттическая пиксида. Около 460 г. до н. э. Роспись: Мастер Пентесилеи. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

В этом очаровательном произведении яркие образы мифа искусно сочетаются с привлекательным дизайном. Возможно, этрусский художник, расписавший эту вазу в VI веке до н. э., не обладал утонченным вкусом, но он прекрасно разобрался в узорах.

Более изящным вкусом был наделен афинский художник во второй четверти V века до н. э. (ил. 62). Расписываемую им цилиндрическую терракотовую шкатулку он покрыл белой глазурью, поверх которой нарисовал фигуры черным контуром, а их роскошные одежды раскрасил ровными тонами красного и желтого. По-пастушески одетый Парис сидит на груди камней, за его спиной неизвестный мужчина. К Парису приближается Гермес с посохом и в дорожной шляпе, свисающей на затылок. Гера со скипетром в руке поворачивается к Афине, которая одета в неприменную пластинчатую эгиду и держит в одной руке шлем, в другой копье. Слева от своих менее удачливых соперниц стоит Афродита, она держит фиал и обращается к крылатому Эросу, юному богу любви, чьими способностями ей суждено победить в споре.

Примерно в это же время, как сообщают античные источники, начинают создаваться наиболее известные настенные росписи. Хотя сами фрески не сохранились, рисунок 62 с его бледным фоном и фигурами, искусно выписанными по контуру и раскрашенными простыми цветами, дает частичное представление о том, как могли бы выглядеть эти настенные росписи. Однако мы не найдем в нем и малейшего намека на масштаб этих монументальных произведений, на многочисленность выведенных в них фигур, на принципиально новые композиционные решения, позволявшие покрыть большие площади интересными образами.

С этими новыми композициями связано имя Полигнота из Тасоса, чьи фрески, написанные во второй четверти V века до н. э. в Афинах и Дельфах (ныне, к сожалению, утраченные), получили широкую известность. Согласно описаниям Павсания [1], составленным сотни лет спустя, Полигнот был знаменит прежде всего умением передавать характер и чувства, обычно достигая этого не посредством действия, а посредством позы и настроения, как, например, на восточном фронте храма Зевса в Олимпии (ил. 21b), где в безмятежно стоящих фигурах передана напряженность момента.

До Полигнота даже на настенных росписях фигуры располагались исключительно на одной линии, но когда количество фигур значительно возросло и никакое действие их друг с другом не связывало, пришлось изобретать новый способ организации. Для того чтобы вместить большее число фигур, Полигнот уменьшил размер каждой фигуры, а для того, чтобы сделать всю поверхность стены более зрелищной, разместил одни фигуры выше, другие ниже, словно они находились на пологом склоне холма. Было ли так задумано или нет, но эта новая композиция также предполагала, что одни фигуры находятся дальше, чем другие, и тем самым ввела идею пространства, которое занимают фигуры, а не просто идею поверхности, которую они украшают. Этот пространственный эффект усиливался бледным, пустым фоном.



(63)

(63) Суд Париса

Краснофигурная аттическая гидрия. Около 420–400 гг. до н. э. Роспись: Мастер Париса из Карлсруэ. Музей земли Баден, Карлсруэ



(64)

(64) Суд Париса

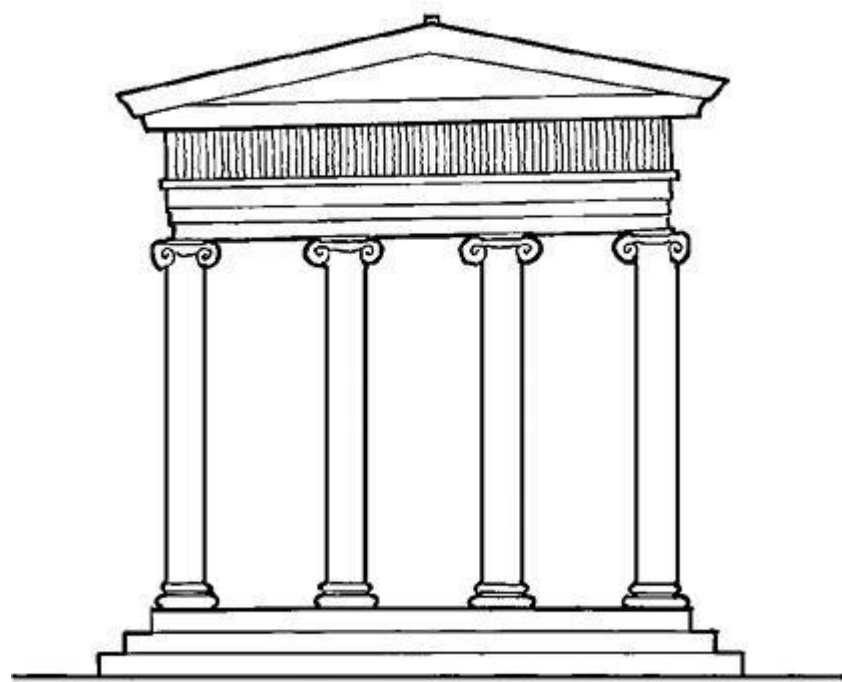
Римская мозаика (из Антиохии). II век н. э. Лувр, Париж

Эти удивительные изобразительные новшества сделали многие традиционные способы оформления безнадежно устаревшими. Даже художники, работавшие с краснофигурной техникой, где обязательный черный фон не допускал и намека на пространство, энергично поддерживали новые композиции. Так, когда в конце V века до н. э. вазописец взялся изобразить Суд Париса (ил. 63), он прибег к современной, изысканной манере.

По сравнению с видимым пространством фигуры кажутся маленькими, они разбросаны вверху и внизу по поверхности вазы. Нужно вообразить холмы и скалы, на которые намекают едва видимые белые линии. Парис в искусно расшитом экзотическом одеянии сидит посередине, у его ног собака. Он оборачивается к маленькому богу любви, стоящему у его плеча. Прямо над ними, наполовину скрытая холмом, видна Эрида, богиня раздора. Ее присутствие уместно, поскольку именно она подкинула золотое яблоко с надписью «Прекраснейшей», которое и побудило богинь соревноваться между собой, и тем самым развязала Троянскую войну. Справа, ниже от Париса, стоит молодой обнаженный Гермес с кадуцеем. Собственно, соперничающих богинь не сразу и отыщешь среди разбросанных второстепенных фигур. Афины с неизменными щитом, копьем и шлемом можно заметить слева от Париса. Чуть ниже и левее, приподняв вуаль, находится Гера со своим скипетром. Афина сидит справа от Гермеса, приобняв маленького

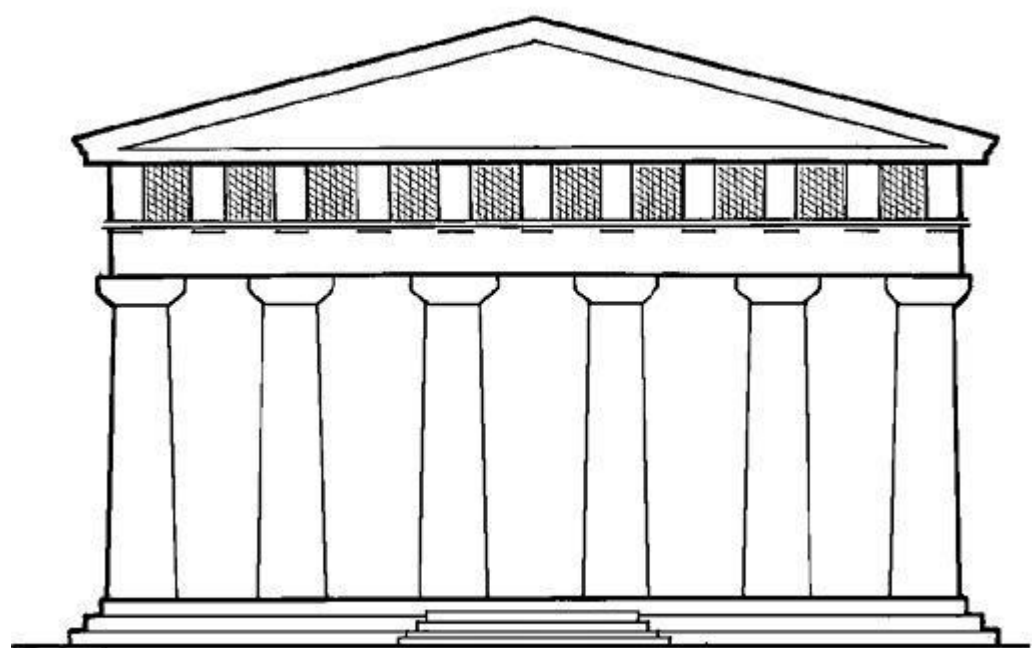
бога любви. Эта талантливая переделка традиционной сцены интригует и манит зрителя, а имена, подписанные рядом со всеми фигурами, помогают ему их распознать.

На римской мозаике (ил. 64) сцена более удачно вписана в пейзаж. Располагая широким выбором разноцветных камней и не сталкиваясь с обычными ограничениями, которые сковывали вазописцев, мозаичист мог без труда расположить свои фигуры в весьма правдоподобном пространстве. Парис (немного левее от центра) сидит перед колонной, вокруг него коровы и овцы, он прислушивается к Гермесу, стоящему слева. Справа по диагонали, поодаль от переднего плана, три богини: ближе всех Гера, прислонившаяся к скале, Афродита, беспечно сидящая перед колонной, увенчанной фигурой крохотного божества любви, дальше всех Афина в опознаваемом шлеме и с копьем. Скалистый пейзаж и лиственное дерево на заднем плане вполне достоверны. Художник создал пастораль, на фоне которой разворачивается важнейшее мифологическое событие. Фигуры, возможно, не столь соразмерны, как в ранней вазописи (ил. 61), а сюжет не сразу понятен. За счет сложности пространственного решения художник пытался показать сцену максимально живой, чтобы зритель вообразил, будто действие разворачивается прямо перед его взором. Такая амбициозная цель исключала любую более простую композицию, которая выглядела бы надуманной и фальшивой.



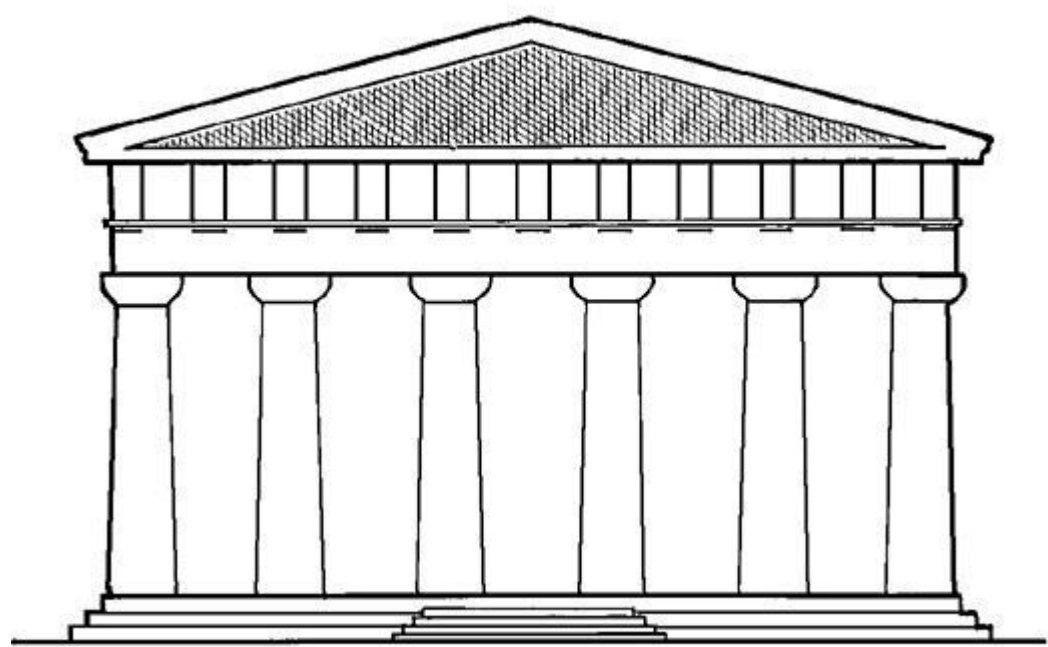
(65)

(65) Стандартное положение скульптурного фриза



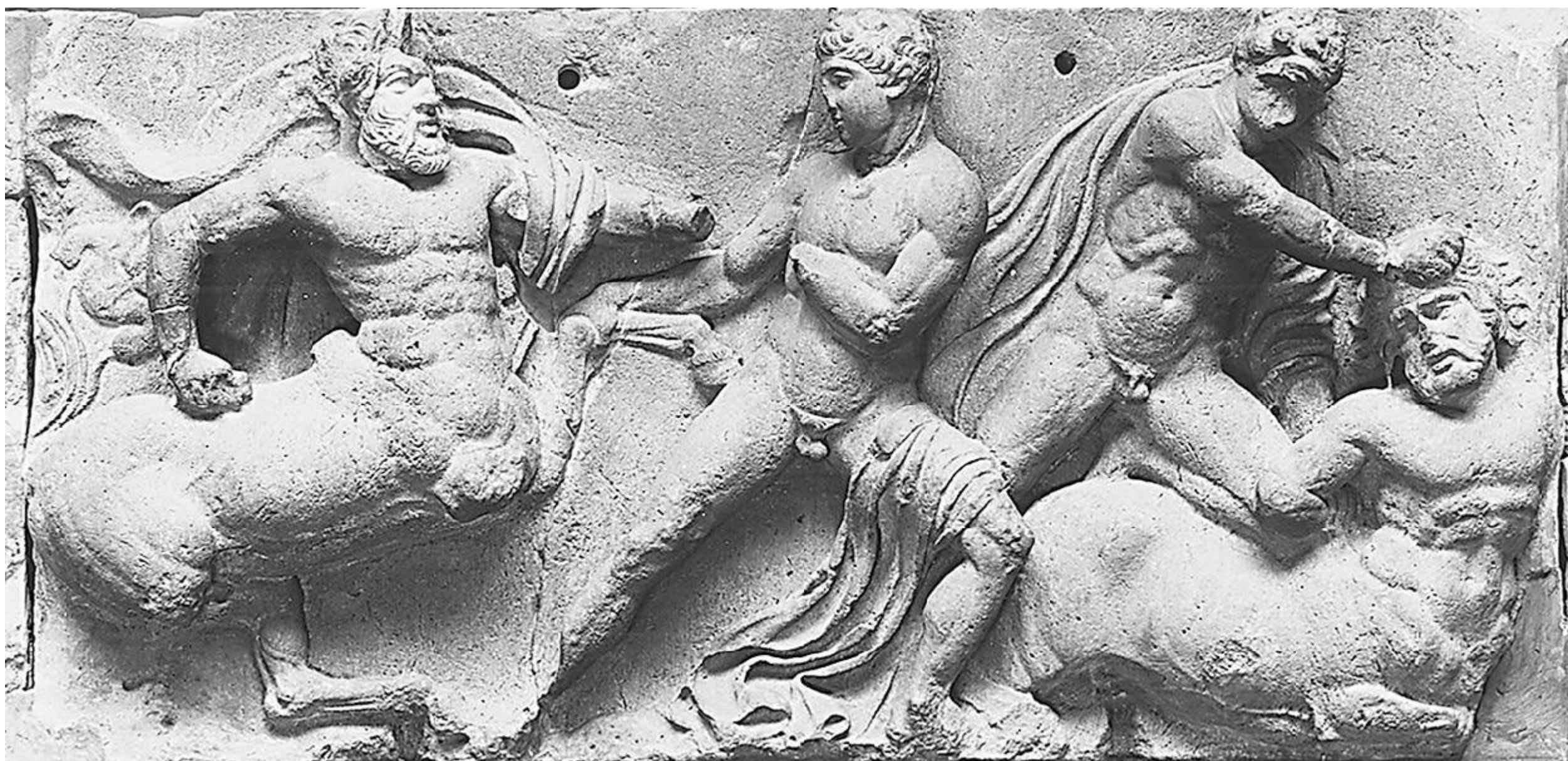
(66)

(66) Стандартное положение скульптурных метоп



(67)

(67) Положение скульптурных фронтонов



(68a)

(68a) Сражающиеся кентавры и лапифы

Фриз храма Аполлона в Бассах. Конец V века до н. э. Британский музей, Лондон



(68b)

(68b) Сражающиеся кентавры и лапифы

Фриз храма Аполлона в Бассах. Конец V века до н. э. Британский музей, Лондон

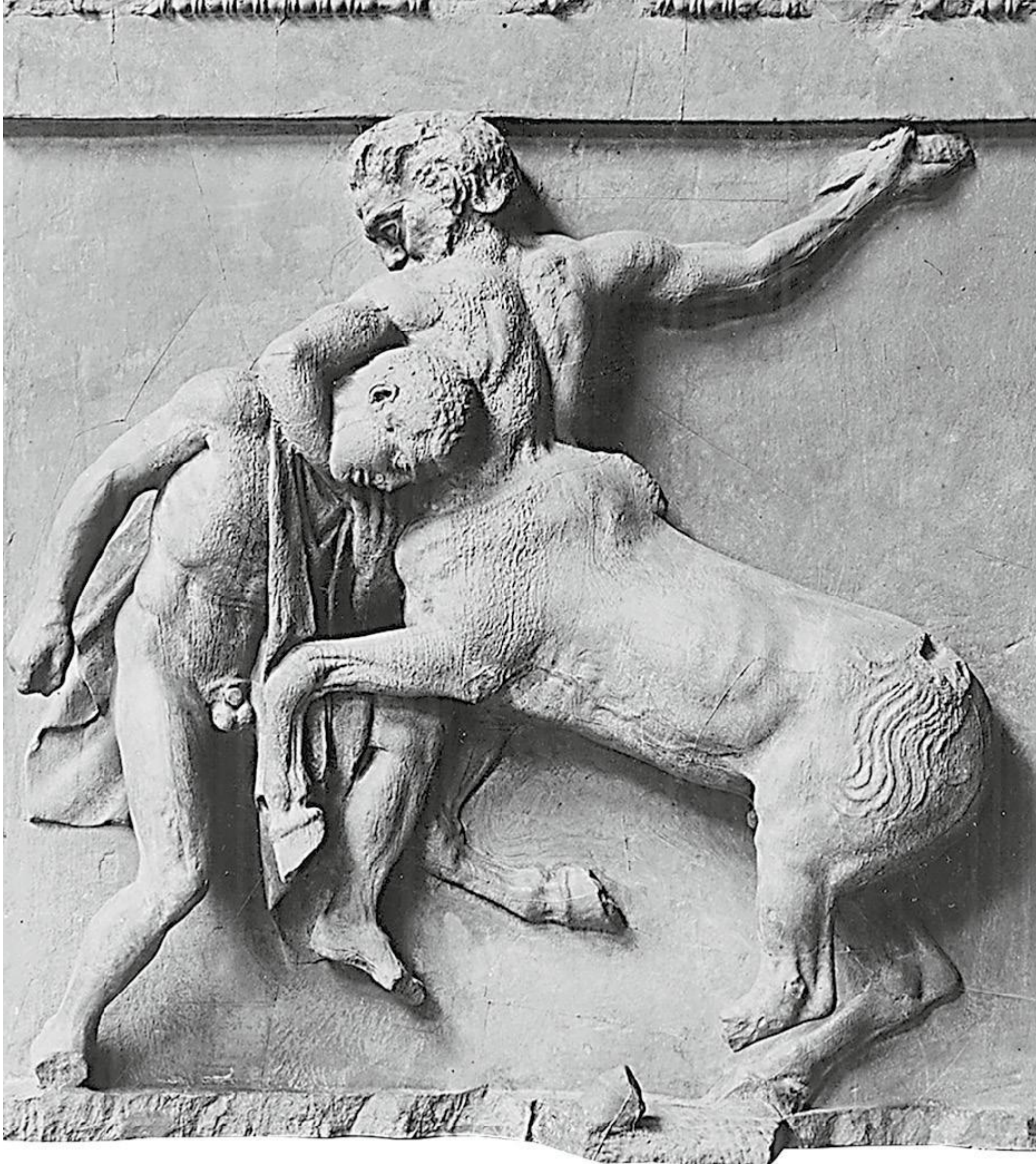
Может показаться, что, создавая такой образ, художник обладал непомерной свободой. Он мог придавать фигурам тот размер, какой хотел, мог размещать их в том окружении, какое ему нравилось, и расставлять так, как заблагорассудится. Но художники никогда не были полностью свободны, их всегда ограничивало пространство, которое они могли или должны были заполнить. Иногда их также ограничивал имеющийся образец.

Самые жесткие требования предъявлялись к скульпторам, декорировавшим строения. Архитектура задавала контуры или формы, которые скульптуры должны были не просто заполнять, но заполнять сверху донизу, от края и до края, чтобы оформление выглядело эффектно на расстоянии.

Классическая архитектура предусматривала три формы, допускавшие скульптурное оформление: длинные узкие ленты (для ионических фриз, ил. 65), почти квадратные прямоугольники (для дорических метоп, ил. 66) и широкие

низкие треугольники (для фронтонов любого ордера, ил. 67). Всё это создавало трудности для оформителя, особенно если он хотел проиллюстрировать миф.

Разумеется, есть много способов изобразить миф: выбранный момент и задействованные в нем участники могут варьироваться по мере необходимости. Некоторые мифы, особенно те, где описываются баталии, чрезвычайно гибки, когда речь заходит о заполнении разных контуров или форм. На длинных узких фризах количество сражающихся воинов можно увеличивать до тех пор, пока не будет заполнено заданное пространство. На прямоугольных метопах участников баталий можно свести к серии отдельных пар. На фронтонах в самой высокой точке, в центре, можно расположить верховное божество, а элементы битвы — фигуры стоящих, атакующих, падающих и павших воинов — могут соотноситься по высоте с наклонными сторонами треугольника.



(69)

(69) Сражающиеся кентавр и лапиф

Метопы южной части Парфенона. 447–442 гг. до н. э. Фотография со слепка



(70)

(70) Кентавр, убивший лапифа

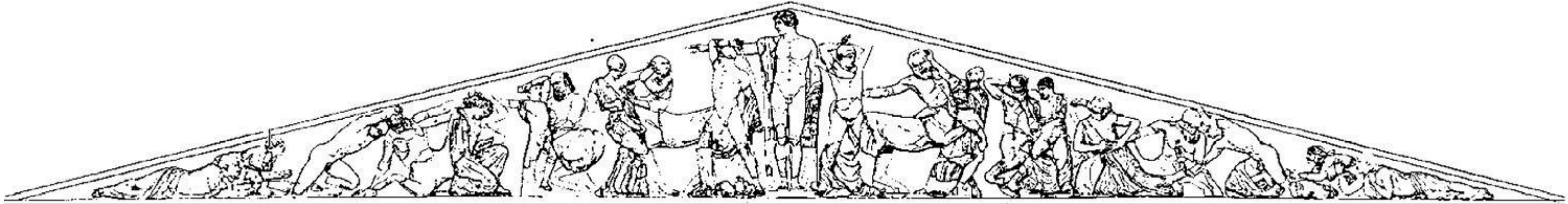
Метопы Парфенона. 447–442 гг. до н. э. Британский музей, Лондон

Показательный пример — умелая адаптация к различным архитектурным контекстам мифа о лапифах и кентаврах.

Лапифы были народом, жившим на севере Греции. Когда царь лапифов женился, он пригласил на свадьбу своих соседей кентавров. Этот необходимый жест вежливости, однако, был довольно рискованным, поскольку кентавры имели два больших пристрастия: к женщинам и вину. А так как на свадебном пиру и то и другое не скроешь, вряд ли пир мог пройти гладко.

Всё начиналось благопристойно. Кентавры прибыли, галантно вручили подарки (ил. 73), но как только вино полилось рекой, они потеряли голову и стали приставать к женщинам и даже к прислуживающим мальчикам (ил. 68 и 71), поэтому лапифам ничего не оставалось, как обузывать их всем, что попадалось под руку. В конце концов лапифы прогнали кентавров, отправились домой за своими доспехами и оружием и победили кентавров в честном бою под открытым небом.

Храм Аполлона в Бассах опоясывал скульптурный фриз, который, вопреки традициям, украшал не наружную часть здания, а его интерьер. Эта длинная узкая полоса окаймляла изнутри главное помещение храма. Ее заполняли сцены двух мифологических сражений: битва лапифов с кентаврами на одной половине, и битва греков с амазонками — на другой. Головы большинства фигур должны были доходить до вершины фриза, иначе зияли бы малопривлекательные пустоты. А чтобы избежать зазоров по бокам, скульптору пришлось множить фигуры до тех пор, пока они не заняли всё имеющееся пространство. В итоге получился оригинальный боевой строй воинов, чьи экспрессивные движения подчеркивались элегантно развевающимися одеждами. На рисунке 68 показана часть фриза — фрагмент боя с участием четырех кентавров. В дальнем левом углу вставший на дыбы кентавр атакует лапифа, который уворачивается от удара, тогда как справа от него другой лапиф, удачно сбивший на землю кентавра, придавил коленом его спину и держит за волосы (**ил. 68a**). Еще правее (**ил. 68b**) кентавр мчится влево, схватив женщину с младенцем. (Изображение здесь детей или младенцев довольно необычно, и исследователи задавались вопросом, не отражает ли фриз в Бассах местную версию легенды, которая до нас не дошла.) В крайнем правом углу кентавр настигает упавшего лапифа, о мощи его атаки свидетельствует вздымающаяся за его плечами шкура животного, которая служит ему плащом.



(71)

(71) Сражение лапифов и кентавров, в центре изображен Аполлон

Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. 465–457 гг. до н. э.



(72)

(72) Греки сражаются с амазонками

Фриз храма Аполлона в Бассах. Конец V века до н. э. Британский музей, Лондон

Битва между лапифами и кентаврами также послужила сюжетом для некоторых метоп Парфенона. Вместо того чтобы растягивать сцену сражения, добавляя эпизоды и участников по мере заполнения длинного фриза, скульптор применил другой подход; он радикально сократил историю, сохранив только ее ядро, и на каждой метопе разместил всего две фигуры. На одной из метоп (**ил. 69**) в схватке сошлись кентавр и лапиф. Кентавр держит в поднятой правой руке камень, в то время как лапиф вонзает оружие (его изображение утрачено) в спину кентавра, чуть выше хвоста. Вероятно, это был металлический вертел, используемый для обжаривания мяса на свадебном пиршестве, поскольку на лапифе нет доспехов и маловероятно, что он имел при себе подходящее оружие. Бой поражает своим неистовством. Совершенно иное впечатление производит другая метопа (**ил. 70**). На земле лежит мертвый лапиф, а над ним высится ликующий кентавр. Четкие горизонталы безжизненного тела лапифа и распростертых над ним рук кентавра контрастируют с вертикальным торсом кентавра и свисающей львиной шкурой, обеспечивая устойчивую структуру, а динамичные диагонали, линии

лошадиного крупа и ног кентавра создают драматичный эффект. Заметим, что шкура животного подчеркивает дикость кентавров в отличие от тканой одежды цивилизованных лапифов.

Фронтон — длинный низкий треугольник — был самой неудобной формой, с которой приходилось иметь дело скульпторам. Чтобы полностью заполнить пространство, головы всех фигур должны касаться верха, но поставить фигуры в полный рост, сохраняя единый масштаб, как на метопах и фризах, невозможно. И вновь сцена сражения подсказала решение. В центре, возвышаясь над всеми смертными, восседала фигура божества. По бокам божества могли помещаться стоящие люди, естественно уступавшие ему (или ей) в росте, в то время как помещенные дальше от центра эпизоды битвы предоставляли возможность расположить некоторые фигуры стоящими на коленях, некоторые склоненными и, наконец, те, что оказывались в углах треугольника, павшими.

На западном фронтоне храма Зевса в Олимпии (**ил. 71**) в центре композиции мы видим бога Аполлона, его окружают с одной стороны правитель лапифов Пирифой, с другой — его друг, афинский герой Тесей. Эти стоящие фигуры в свою очередь соседствуют с кентаврами, каждый из которых силой удерживает женщину. Далее по обеим сторонам изображены динамичные сцены сражений: мужчины, женщины, кентавры и юноши, кто-то пал на колени, кто-то атакует противника, кто-то ретируется в относительно безопасную сень углов подальше от эпицентра насилия. Гениально продуманное разнообразие ситуаций организовано так, чтобы фигуры сражающихся воинов уменьшались вместе с наклоном фронтона.

Истории о других конфликтах оказались столь же адаптируемыми. Сражение между греками и амазонками заняло половину внутреннего фриза в Бассах. Как и в сценах битвы с кентаврами, трудностей с умножением числа воинов не было, но здесь показана еще одна сторона битвы, а именно доброта и сострадание, проявленные к раненым товарищам (**ил. 72**). Обратим внимание: амазонка справа пытается поднять подругу, в то время как вокруг кипит бой, а слева греческий воин в шлеме атакует другую амазонку. Конфликты из мифологических сюжетов позволили запечатлеть широкий спектр человеческих состояний. Напряженность между эстетическим очарованием и повествовательной коллизией передается здесь в том, как вокруг воинов взвихрены их одежды, образующие невероятные каллиграфические узоры; их сугубо декоративный характер странным образом противостоит жестокости и ярости человеческих фигур.

Сцены сражений греков и амазонок тоже были адаптированы как под метопы, сократившись до отдельных пар (например, в западной части Парфенона), так и под фронтоны (как на храме Асклепия в Эпидавре), но эти скульптуры плохо сохранились, поэтому их невозможно проиллюстрировать.

Конечно, эти сложные пространства могут быть заполнены и другими сюжетами, даже такими, в которых нет насилия. К примеру, в храме Зевса в Олимпии вся серия метопа над портиками иллюстрирует подвиги Геракла (**ил. 12**); их интерпретации и композиционные решения поражают разнообразием, а некоторые из метопа, например изображающая Геракла с побежденным Немейским львом (**ил. 22**), и вовсе бесконфликтны.

Скульптуры восточного фронтона храма Зевса в Олимпии изобретательно организованы таким образом, чтобы фигуры вписывались в пространство, не вовлекаясь ни в какие конфликты (**ил. 21a и 21b**). Сцена напряженная, хотя абсолютно статичная. Аналогичными были и сюжеты на фронтонах Парфенона (более известного по описаниям Павсания): рождение Афины (восточный фронтон) и спор Афины с Посейдоном за роль покровителя Афин (западный фронтон).



(73)

(73) Пирифой, приветствующий кентавров

Римская роспись из Помпей. Третья четверть I века н. э. Национальный археологический музей, Неаполь

Так же легко, как батальными сюжетами, фризы могли быть заполнены сценами охоты (мифологической и любой иной), процессии или жертвоприношения при условии, что участвующие в них персонажи будут достаточно многочисленны, и ими можно заполнить пространство. Роспись стен или панно, как и мозаика (ил. 64), дает художнику бóльшую свободу, нежели метопы, требующие, чтобы пространство было заполнено немногими, но очень большими фигурами. Так, на настенной росписи из Помпей (ил. 73) изображены в весьма просторном помещении кентавры, только что прибывшие на свадебное торжество. Они учтивы и галантны. Вождь кентавров преподнес в дар корзину с фруктами

и дружески целует руку хозяина. Но женщина и ребенок (слева) с заметной тревогой смотрят, как толпа кентавров за дверным проемом справа пытается протиснуться внутрь. Над головами фигур довольно много пространства, и даже открывается вид на здание с колоннами слева, а справа — голубое небо. Фигуры толпящихся за дверью кентавров теряются вдали. Здесь много простора и воздуха, архитектурное оформление дополняют большая несущая колонна и потолочные балки, но в целом композицию неотразимой и прекрасной не назовешь. Очевидно, что именно талант художника, а не свобода от стесняющих условий определяет качество его творений.

[1] Имеется в виду «Описание Эллады» (II век н. э.).

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

НОВШЕСТВА, РАЗВИТИЕ И СВЯЗИ

ГЛАВА VIII.

НОВШЕСТВА, ВДОХНОВЛЕННЫЕ ПОЭТАМИ

Время от времени в искусстве появляются новые темы. Поскольку многие произведения греческого и римского искусства утрачены, трудно сказать, чем они были вдохновлены, но в некоторых случаях у нас есть достаточно данных для достоверных предположений.

В 458 году до н. э. была написана трагедия *Орестея*, трилогия Эсхила, повествующая об убийстве Агамемнона и отмщении за его смерть. Агамемнон, как мы помним, для того, чтобы греческий флот мог отплыть в Трою, был вынужден принести в жертву свою любимую дочь Ифигению (см. главу I).

Первая из трагедий Эсхила — *Агамемнон* — рассказывает о том, как через десять лет царь, победитель Трои, вернулся домой и как его встретила жена Клитемнестра, которая ожесточилась, так и не примирившись со смертью своей старшей дочери Ифигении. Пока муж отсутствовал, она вступила в любовную связь с его двоюродным братом Эгисфом. Когда Агамемнон возвратился, она оказала ему пышный прием, однако замыслила убить его вместе с наложницей Кассандрой, несчастной дочерью Приама, которую царь привез с собой в качестве трофея.

Единственный сын Агамемнона и Клитемнестры, Орест, тот самый младенец, которому некогда угрожал Телеф (ил. 45), находился в безопасном месте на чужбине, но Электра, вторая дочь царственной четы, оставалась в Микенах и осуждала мать за измену, а после убийства отца скорбела о нем. Она жаждала мести и ожидала возвращения Ореста.

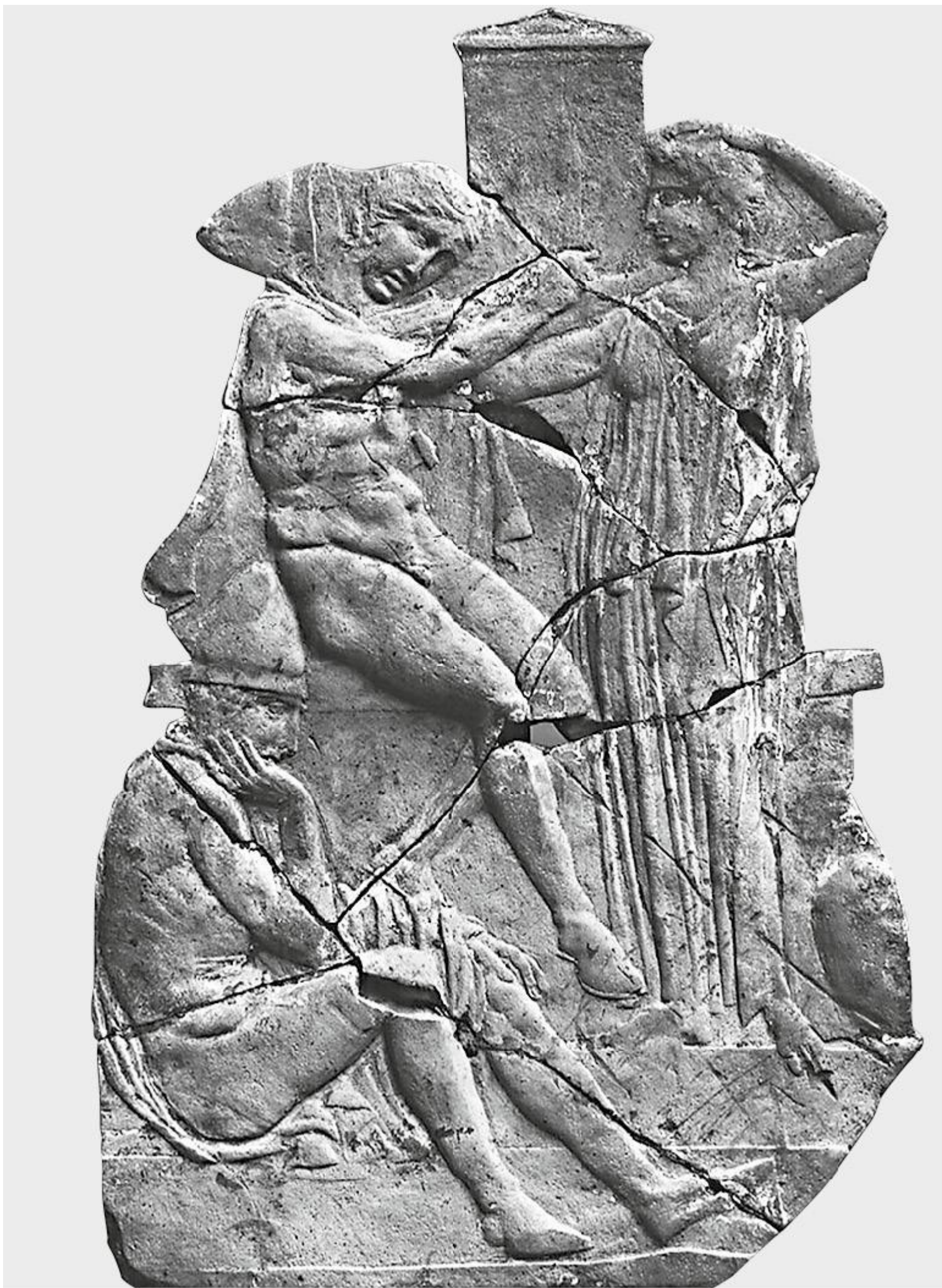
Вторая трагедия — *Хоэфоры* — повествует о возвращении Ореста и встрече брата с сестрой у могилы Агамемнона, где они спланировали убийство своей матери и узурпатора Эгисфа. Они полагали, что тем самым будет удовлетворена честь, но за убийство матери пришлось расплачиваться. Ореста стали преследовать фурии, богини, мстящие тем, кто посягнул на жизнь родственника, в итоге они довели его до безумия. В последней пьесе трилогии — *Эвмениды* — находится наконец выход из тупика.



(74)

(74) Орест убивает Эгисфа

Краснофигурный аттический стамнос. Около 470 г. до н. э. Роспись: Копенгагенский мастер. Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин



(75)

(75) Электра встречает Ореста на могиле Агамемнона

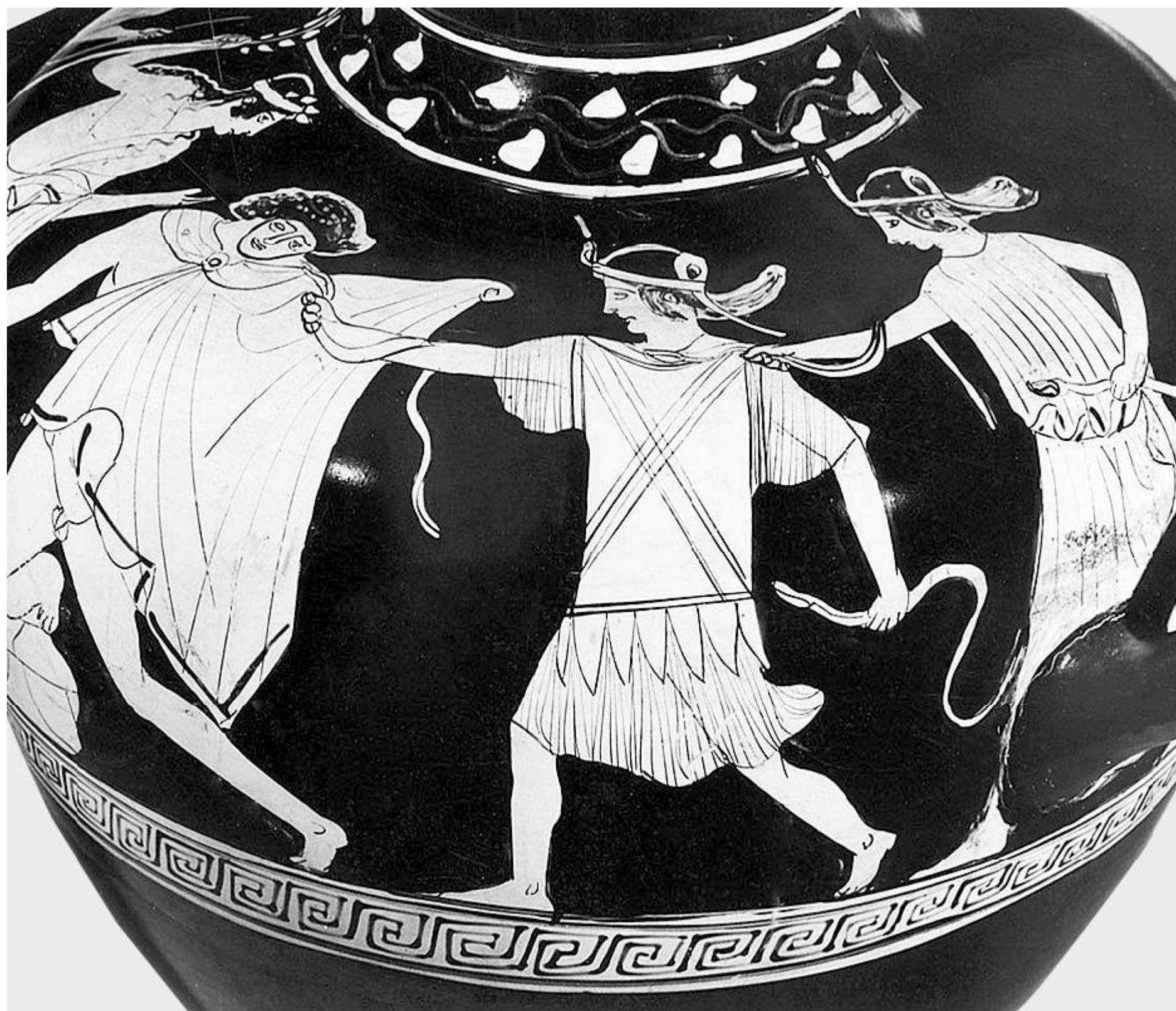
Глиняная рельефная табличка, мелианский рельеф. Около 440 г. до н. э. Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин

Части этой трилогии были известны со времен Гомера, остальное добавлено разными поэтами позднее. Примерно в конце VI — начале V века до н. э. вазописцев ненадолго увлекла тема смерти Эгисфа. На одной из ваз (ил. 74) мы видим Эгисфа, сидящего на узурпированном троне, и Ореста, вонзающего меч ему в грудь. У подбегающей сзади к Оресту Клитемнестры в руках топор, она пытается спасти своего возлюбленного, но слишком поздно. Стоящая справа девушка хватается за голову и рукой подает знак тревоги; предположительно, это Электра, которая предупреждает брата об угрозе.

К середине V века до н. э. тема смерти Эгисфа была исчерпана, вместо нее возник небывалый интерес к изображению встречи Электры и Ореста у могилы Агамемнона (ил. 75). Электра (справа) поставила на землю кувшин, предназначенный для возлияния, и протягивает руку сидящему слева Оресту, у которого в поднятой правой руке меч. Ниже сидит, подперев подбородок, его верный товарищ Пилад. Между братом и сестрой угадывается надгробие могилы их отца. На других изображениях Электра либо сидит на могиле, либо стоит рядом, когда приближаются Орест и Пилад. Такие картины создавались и в IV веке до н. э.

То, что встреча брата и сестры, столь ярко представленная Эсхилом, обрела вдруг популярность сразу после постановки трагедии, убедительно свидетельствует о том, что именно вторая пьеса вдохновила художников, развивавших эту тему.

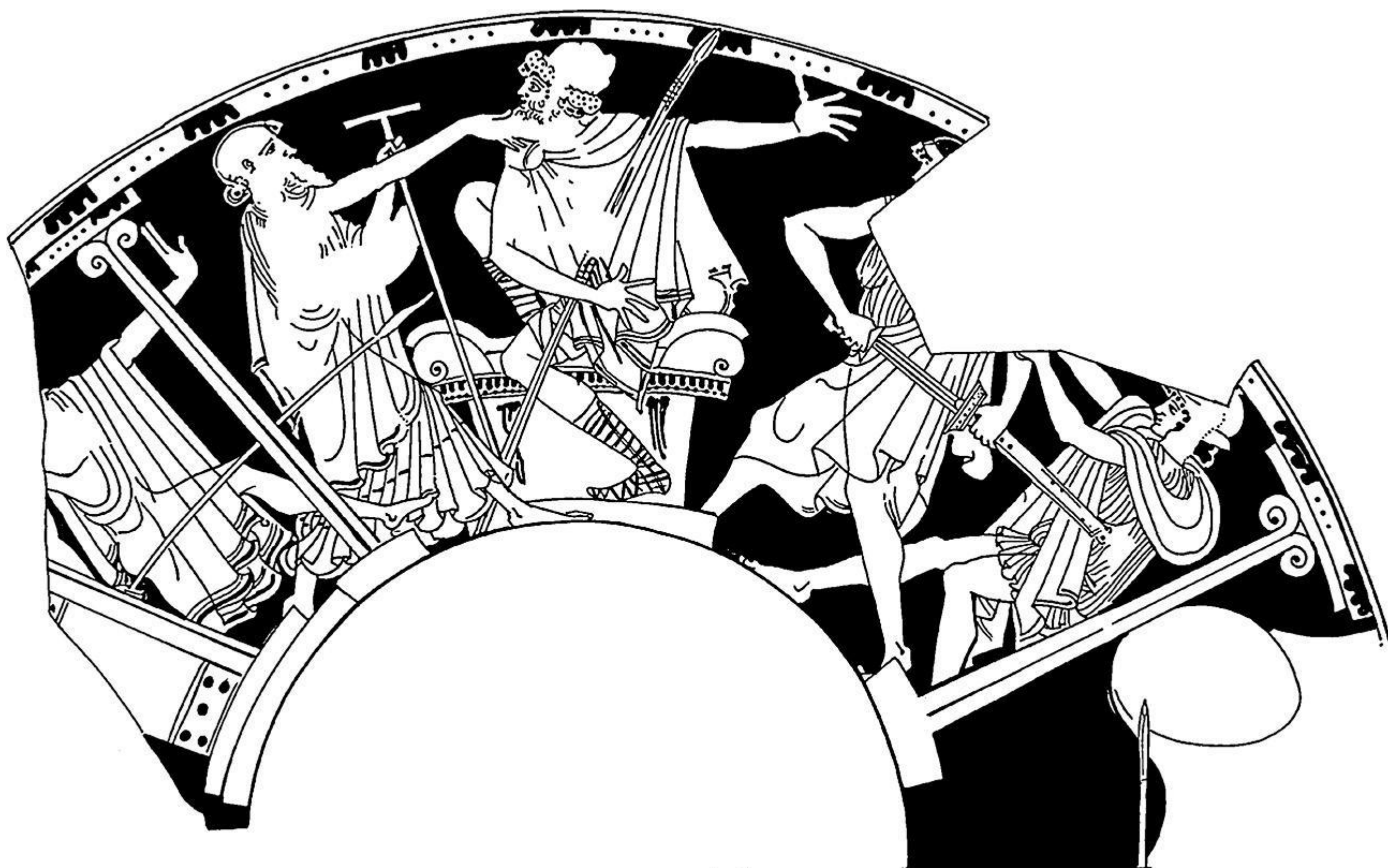
Очевидно, что и третья пьеса трилогии тоже имела огромное влияние на художников, так как только после ее постановки вазописцы стали изображать сцены преследования Ореста фуриями со змеями в руках (ил. 76), на которых несчастный юноша, спасаясь от двух потрясающих змеями женщин, ищет спасения у бога Аполлона (крайний слева). Сами фурии выглядят обескураживающе нестрашными, не производя того эффекта, какой должны были вызывать в театре, и не внушая ужаса, который испытывал Орест в пьесе. Однако они соответствуют описанию Эсхила в том, что у них нет крыльев.



(76)

(76) Фурии преследуют Ореста

Краснофигурная аттическая гидрия. Около 450 г. до н. э. Роспись: мастер из поздних «маньеристов». Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин



(77)

(77) Телеф ищет укрытие на алтаре

Отчаянное положение Ореста стало популярной темой у вазописцев. Многие из них изображали фурий с крыльями, хотя в пьесе о крыльях нет ни слова. Но тексты в то время были редкостью, и художники, конечно, с ними не сверялись. Как и остальные зрители, они, вероятнее всего, выносили лишь общие впечатления из действия пьесы, воплощая их затем в своих образах так, как считали лучше. Для нас же важно, что сцена, которую, как известно, первым представил Эсхил, оказала неожиданное (и длительное) влияние на художников.

В другой Эсхиловой трагедии, сохранившейся фрагментарно, переработана известная история Телефа. Он был правителем Мисии, где по ошибке высадились греческие войска, когда впервые отправились в Трою за Еленой. Как только греки обнаружили ошибку, они покинули Мисию, но прежде Ахилл успел ранить Телефа (см. главу V). Чтобы исцелиться, Телефу пришлось отправиться в Грецию, что было очень рискованно для того, чья армия сражалась против греков. По этой причине, согласно ранней версии мифа, Телеф немедленно нашел себе убежище в святилище и там поведал о своей истории (ил. 77). На рисунке он изображен на алтаре в окружении греков, его левое бедро перевязано, выразительно жестикулируя, он обращается к задумчивому бородатому мужчине; справа разъяренный Ахилл порывается извлечь из ножен свой меч.

Похоже, переосмысливая историю Телефа, Эсхил ее приукрасил. Он пытался представить себе, каково это — просить об одолжении своего врага, и его воображению могло помочь недавнее историческое событие.

Афинский полководец Фемистокл, разбивший в 480 году до н. э. персов при Саламине во время Греко-персидских войн, впал в немилость у соотечественников и был вынужден бежать из Греции. Волею судьбы ему пришлось искать временное убежище в Молоссии, где правил царь Адмет, которого Фемистокл некогда оскорбил. Согласно историку Фукидиду,

Сам царь в это время отсутствовал. А супруга царя, когда Фемистокл обратился к ней с просьбой о защите, научила его сесть у очага, взяв на руки их маленького сына. Когда Адмет вскоре возвратился домой, Фемистокл открыл свое имя <...> Тогда Адмет велел Фемистоклу встать вместе с его сыном (Фемистокл сидел у очага с маленьким сыном царя на руках, и это было самым действенным средством мольбы о защите).

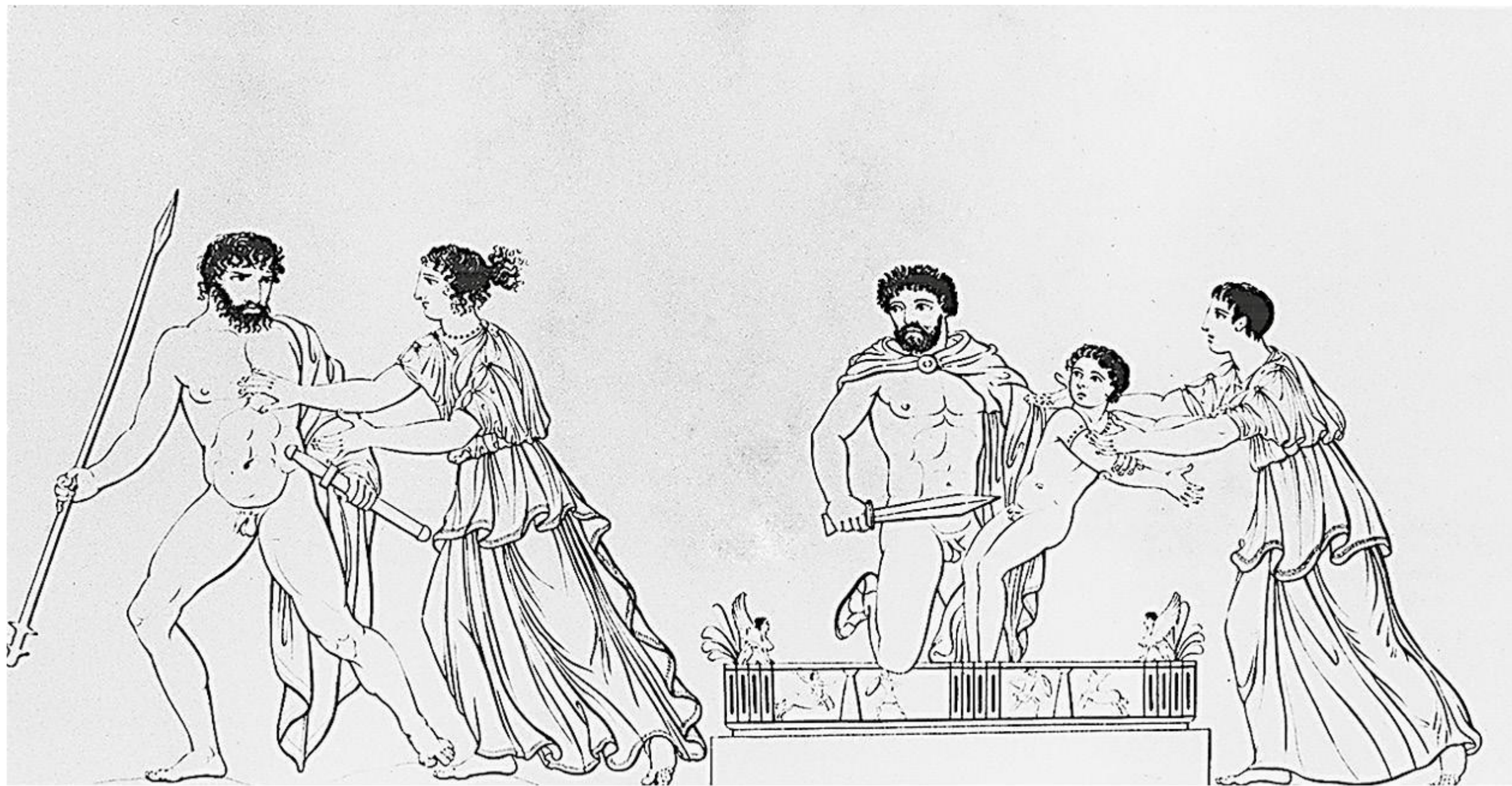
История. 136–137 (перевод Ф. Мищенко)

Видимо, Эсхил симпатизировал этому изгнаннику и, скорее всего, имел в виду Фемистокла, когда размышлял об отчаянном положении Телефа — раненого, перепуганного и одинокого в стане своих врагов. Возможно, поэтому (в несохранившейся трагедии) он и придумал сцену, в которой чужестранец Телеф просит прибежища на алтаре во дворце Агамемнона, где ему помогает сочувствующая жена царя, чьего любимого единственного сына, Ореста, он держит на коленях. Эту новаторскую сцену запечатлел вазописец (ил. 78). Ребенок, как бы парящий над забинтованным бедром Телефа, спокоен, ничуть не испуган и, похоже, готов присоединиться к мольбам страдающего человека.



(78)

(78) Телеф ищет прибежища на алтаре и берет в заложники младенца Ореста
Краснофигурная аттическая пелика. Роспись художника из круга Мастера Чикаго. Около 450 г. до н. э. Британский музей, Лондон



(79)

(79) Телеф на алтаре угрожает младенцу Оресту

Южноитальянская ваза, сохранилась фрагментарно; известна благодаря гравюре Тишбейна для сэра Уильяма Гамильтона. Оригинальная ваза IV века до н. э.

Позднее, в V веке до н. э., хитросплетения этой истории заинтриговали драматурга Еврипида, они побудили его к написанию первой трагедии, увы, утраченной. Увлечшись сюжетом, он дополнил его новыми коллизиями. Стараясь понять, как Телеф прокрался незамеченным в греческий лагерь, Еврипид решил, что сделать это он мог, только переодевшись. Поэтому он изобразил Телефа нищим, что было поразительным новшеством для греческого театра того времени и потрясло воображение зрителя, в частности комедиографа Аристофана, который, должно быть, еще мальчишкой видел пьесу и уже никогда ее не забывал.

Еврипид, несомненно, ввел в сюжет своей трагедии много неожиданных поворотов. Телеф был демаскирован и разоблачен. В таком ужасном положении, окруженный свирепыми врагами, он, чтобы выторговать себе жизнь, был вынужден не только укрыться на алтаре, прихватив маленького Ореста, но и угрожать ребенку, теперь уже заложнику. Столь драматичный поворот событий не мог не задеть публику и не отпечататься в памяти, даже если действие происходило вне сцены и о нем лишь сообщал вестник. Этот дерзкий эпизод запечатлели несколько вазописцев (**ил. 79 и 45**): порывающийся спасти сына Агамемнон и удерживающая его Клитемнестра, более обеспокоенная тем, чтобы спонтанные действия мужа не поставили под угрозу безопасность сына.

На рисунке 79 Телеф стоит на коленях на алтаре, направив меч в незащищенный живот напуганного мальчика, на помощь которому справа бросается кормилица. Слева Агамемнон угрожает копьем, но его сдерживает Клитемнестра.

Художникам особенно хорошо удалось выразить чувства несчастной матери: ее тревога за жизнь Ореста и естественная материнская любовь тем более трогательны (но и не без примеси иронии), если мы вспомним ужасный конец отношений матери и сына.

Эта история в версии Еврипида была невероятно популярна и нашла свое отражение в многочисленных произведениях искусства, вытеснив все более ранние версии. Хотя большая часть трагедии Еврипида до нас не дошла, бесспорно, она побудила художников к созданию образов Телефа, сидящего на алтаре и угрожающего младенцу Оресту.



(80)

(80) Пародия на «Телефа» Еврипида

Южноитальянский апулийский краснофигурный кратер-колокол. Около 380–370 гг. до н. э. Роспись: Мастер Шиллера. Музей Мартина фон Вагнера, Вюрцбург



(81)

(81) Одиссей и его люди готовятся ослепить Полифема, а сатиры им докучают
Южноитальянский Луканианский краснофигурный килик-кратер. Около 415–410 гг. до н. э. Роспись: Мастер Циклопа. Британский музей, Лондон

Живший в конце V века до н. э. комедиограф Аристофан считал трагедию *Телеф* Эврипида очень подходящей для пародии и сам пародировал ее неоднократно. В пьесе *Женщины на празднике Фесмофорий* он высмеял незавидное положение мужчины, переодетого женщиной. Когда маскировку раскрывают (как было с Телефом), мужчина выхватывает у кормилицы младенца (как Телеф — Ореста) и, подобно Телефу, грозит убить его. Но когда он разворачивает пеленки, то вместо предполагаемого ребенка обнаруживает бурдюк с вином. «Ба, — восклицает он. — Что за чудеса! Не девочка — бурдюк, полнехонек вином, в персидских башмаках!» Этот момент мы видим на вазе (ил. 80): подражатель Телефа сидит на алтаре, к нему приближается слуга с чашей, приготовленной для крови жертвы. В одной руке мужчина держит меч, в другой — ребенка, превратившегося в бурдюк. Изображение настолько точно воспроизводит сцену в комедии — вплоть до башмачков на концах бурдюка, — что не может быть никаких сомнений: эта странная сцена навеяна комедией Аристофана.

На официальных театральные фестивалях в Афинах каждый драматург, поставивший цикл из трех трагедий, также ставил после них и сатирическую пьесу. Такая пьеса часто была пародией на мифологический сюжет, куда вводились

новые персонажи, а именно сатиры — дикие, озорные, развратные и нередко пьяные последователи Диониса. Сохранилась целиком только одна сатирическая пьеса Еврипида — *Циклоп*. В ней рассказывается история Одиссея и циклопа Полифема (см. главу III), но в несколько ином ключе. Сатиры потерпели кораблекрушение и были захвачены Полифемом. Циклоп их поработил, но они оказались никудышными рабами: что бы они ни делали, результат выходит комичным. Они, и особенно их вожак Силен, постоянно требуют вина, которое играет в традиционной мифе ключевую роль. Когда появляется Одиссей и приготавливает желаемое зелье, жадность Силен — он пытается перепить даже циклопа — едва не приводит к краху плана Одиссея и всего заговора. Вся соль в том, что мы знаем, как должна закончиться история, и с волнением наблюдаем, как всё идет под откос.

Мы можем предположить, что эта пьеса привлекла внимание вазописца (ил. 81), изобразившего на переднем плане спящего Полифема. Примечательно, что одна его рука закинута за голову, а другая лежит на земле — это та же поза спящего, какая появится на римских саркофагах сотни лет спустя (ил. 39 и 41). Чаша с вином, приведшим к его фиаско, стоит рядом. У циклопа большая пустая глазница в центре лба и еще два нормально расположенных закрытых глаза, означающих, по-видимому, что они незрячие. Одиссей отдает распоряжения трем своим товарищам, готовящим дерево, которым они должны выколотить единственный видящий глаз циклопа. Намек на источник вдохновения для этого сюжета можно видеть справа, где на сцену выпрыгивают двое сатириков с конскими хвостами. В пьесе Еврипида хвастливые, но ненадежные сатиры вызвались помочь ослепить великана, однако в решающий момент мужество покинуло их. В конце концов всё разрешилось ожидаемым образом, но сам характер сцены был скорее комическим, чем героическим.

* * *

Когда та или иная тема в искусстве начинает доминировать, возникает искушение найти ее вдохновляющее начало. Мы знаем, что традиционные мифы постоянно перерабатывались, переосмысливались и трансформировались. Иногда, как в приведенных нами примерах из трагедии, комедии и сатирической пьесы, мы можем проследить, как новшества в драматургии побуждали художников творить новые типы образов. Другие жанры поэзии — и даже проза — тоже оказывали влияние на художников, но лишь в редких случаях мы можем это влияние подтвердить.

ГЛАВА IX.

НОВШЕСТВА, ВДОХНОВЛЕННЫЕ ХУДОЖНИКАМИ

Так много произведений классического искусства и литературы было утрачено, что зачастую трудно найти связь, объясняющую появление новых образов, да и те легко не заметить. Обычно считают, что к новшествам в искусстве побуждают либо актуальные политические события, либо новые поэмы или пьесы, и довольно сложно доказать обратное. Тем не менее в некоторых случаях можно утверждать, что художники шли собственным путем, не зависящим от какого-либо внешнего влияния.

Одно из таких художественных новшеств представлено в пугающих изображениях старого царя Приама, забиваемого до смерти телом собственного внука Астианакта (ил. 82 и 44). Из литературных источников известно, что Приам, отец троянского героя Гектора, и Астианакт, сын Гектора, умерли в разное время и в разных местах. Приама зарезали на алтаре в ночь падения Трои, а Астианакта сбросили с крепостной стены на следующий день. Художники объединили оба убийства, создав яркий образ тотального разрушения города, уничтожения как памяти о прошлом, так и надежды на будущее. Такой емкий образ действует непосредственно и мгновенно, тогда как для словесного описания ситуации понадобилось бы значительно больше времени. Это творение художников-графиков не имеет аналога в литературе.

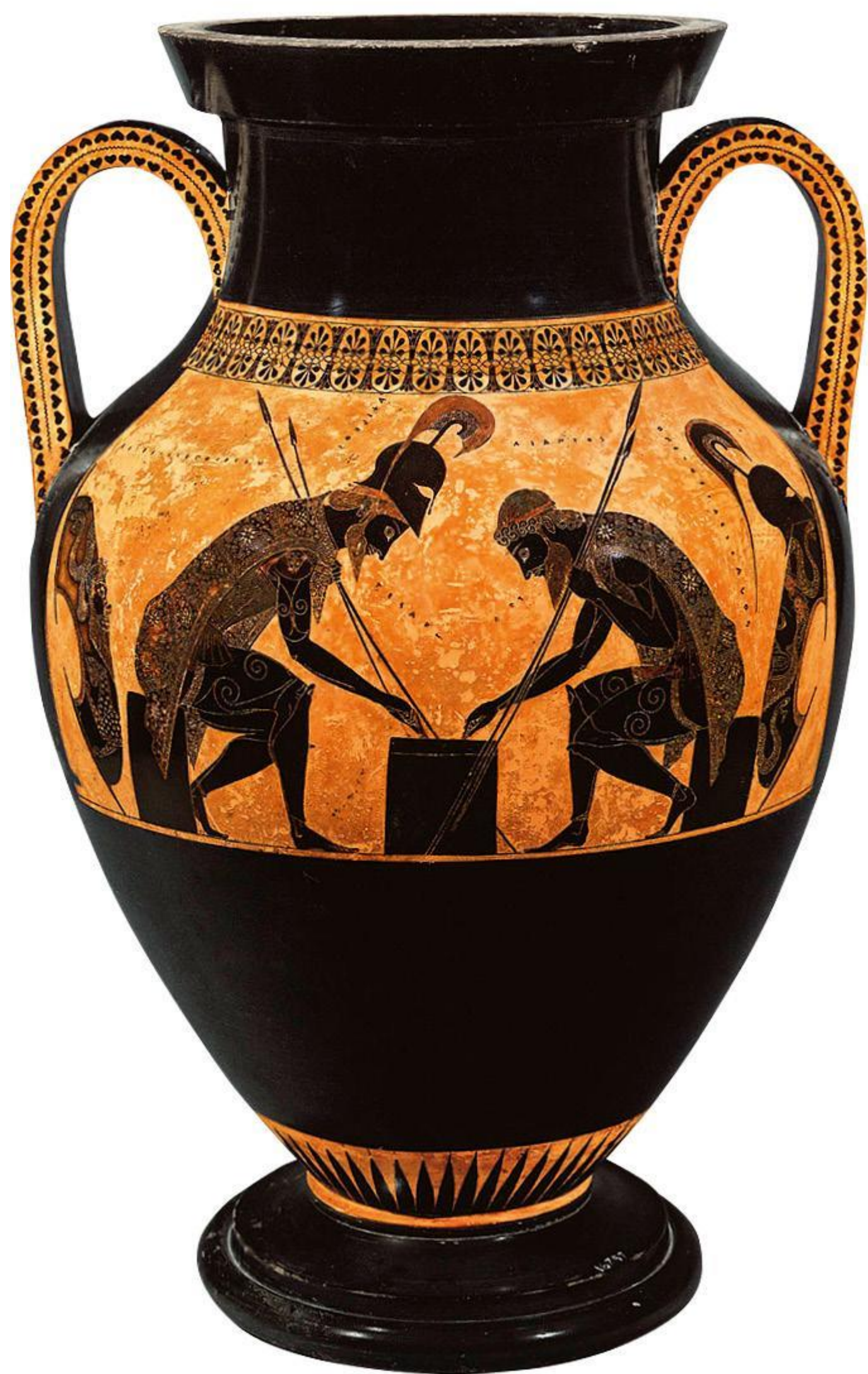
На рисунке 82 Приам опрокинут на алтарь, где он пытался укрыться (он в том же положении, что и фараон на ил. 48, хотя лежит навзничь, а фараон лицом вниз). Разъяренный воин, стоящий над Приамом, держит за лодыжку крохотное тело младенца Астианакта, собираясь воспользоваться им как орудием, чтобы прикончить старика. Женщины по обе стороны от центра в отчаянии заламывают руки, в то время как юноша убегает влево, обнаженный мужчина — вправо, а одетый мужчина стоит бесстрастно.

Такой тип изображения возник в VI веке до н. э. Он сразу стал популярным среди вазописцев, хотя, кажется, всегда оставался независимым от литературной традиции.



(82)

(82) Неоптолем замахивается телом Астианакта как оружием на Приама, укрывшегося на алтаре
Чернофигурная аттическая амфора. Около 550 г. до н. э. Роспись: Мастер Персефоны. Британский музей, Лондон



(83)

(83) Аякс и Ахилл за игрой

Чернофигурная аттическая амфора. Около 540–530 гг. до н. э. Роспись: Эксекий. Музей Ватикана



(84)

(84) Кастор и Поллукс с Ледой и Тиндареем

Чернофигурная аттическая амфора. Около 540–530 гг. до н. э. Роспись: Эксекий. Музей Ватикана. Обрат ил. 83

Следующий пример художественного новаторства проверить сложнее. Мы можем видеть, сколь непохоже трактуется смерть Приама и Астианакта в искусстве и литературе, потому что можем сравнить уцелевшие изображения с уцелевшими литературными описаниями. Напротив, изображений играющих Аякса и Ахилла (**ил. 83**) сбереглось много, тогда как литературного произведения, с которым их можно было бы сравнить, не сохранилось ни одного. Возможно, их и не было. Если так, то этот сюжет — исключительно находка художников.

Образы играющих Аякса и Ахилла начинают появляться немногим позже середины VI века до н. э. Вероятно, изображение на одной из самых красивых из сохранившихся чернофигурных ваз (**ил. 83 и 84**) — наиболее раннее. Роспись выполнена Эксекием, тем же вдумчивым вазописцем, который так нетривиально подошел к образу Аякса, поглощенного подготовкой самоубийства (**ил. 20**).

На одной стороне вазы Эксекий показал двух великих героев, Аякса и Ахилла, увлеченных какой-то настольной игрой (**ил. 83**).

Они прислонили свои щиты к раме позади них и, не стесняя себя копьями, полностью отдались игре. Композиция разработана блестяще и идеально вписана в форму вазы: отставленные щиты смыкаются с нижней частью ручек амфоры, тогда как копья направлены к верхней части ручек, а склоненные спины героев зеркально повторяют изгиб амфоры. Не менее изящны, чем композиция, детали: вышивка на плащах, завитки волос и бород очерчены деликатными надрезами. И наконец, на едва уловимую иерархию намекает фигура Ахилла в шлеме, которая из-за этого представляется выше, чем фигура Аякса без шлема. Этот нюанс, впрочем, не привлек внимание других художников, которые предпочли изображать обоих героев либо в шлемах, либо с непокрытой головой. В остальном же вазописцы были в восторге от нового великолепного образа. Сохранилось более сотни экземпляров, но их могло быть тысячи. Все они, вероятно, более поздние, чем ваза Эксекия.

Нередко художники вносили и свою лепту в шаблон, например искусно помещая между двумя воинами дерево, а чаще всего — богиню Афины. Иногда, если требовалось заполнить пространство (ил. 85), по обе стороны сцены появлялись сражающиеся воины.

Мысль о том, что величайшие гомеровские герои, когда не сражались на поле брани, сражались в игре, располагаясь симметрично друг против друга, точно так же, как Гомер разместил их лагеря на двух концах греческой линии, в сочетании с неподвижностью образа и внутренним напряжением соревнующихся героев создала увлекательнейший сюжет. Но откуда он взялся?

Некоторые исследователи предполагают, что эта сцена иллюстрирует одну из не дошедших до нас поэм, по мнению других, Эпсекий и сам мог без какого-либо внешнего побуждения размышлять о том, чем занимаются герои, когда они «не на службе».



(85)

(85) Аякс и Ахилл за игрой, между ними богиня Афина и сражающиеся воины по бокам

Внешняя часть краснофигурной аттической чаши. Конец VI века до н. э. Роспись: Эпиктет. Абердин 744 и Флоренция В 20



(86)

(86) Ганимед прислуживает Зевсу в окружении других богов и богинь

Краснофигурная аттическая чаша. Конец VI века до н. э. Роспись: Ольтос. Национальный музей, Тарквиния

Возможно, подсказку мы найдем, посмотрев на другую сторону вазы Эксекия (ил. 84). С этой стороны художник показал легендарную царскую семью Спарты в безмятежной домашней обстановке. Поллукс (крайний слева) только что пришел, и его радостно приветствует собака в свойственной всем собакам манере. Его мать, Леда, стоит к нему спиной; всё ее внимание обращено на второго сына, Кастора, который собирается вскочить на великолепного коня, занимающего всю сцену в центре. Леда протягивает ему цветок, и он, повернув к ней голову, благодарит ее. Муж Леды, Тиндарей, стоит справа и поглаживает лошадь по носу, а мальчишка-слуга несет скамейку и сосуд с маслом — предметы, подходящие для встречи дома усталого всадника.

Скорее всего, с этим изображением не связана никакая литературная история. Видимо, перед нами просто срез повседневной жизни героев в те моменты, когда они не проявляют героизма. Этот сюжет, в отличие от сцены с Аяксом и Ахиллом (ил. 83), не стал популярным у художников. Но если за изображением Леды и сыновей с этой стороны вазы не стоит никакая история, почему должна быть история за изображением Аякса и Ахилла, которое кажется тоже не более чем срезом героической повседневности?

Третий пример того, что можно отнести к художественным новшествам, также связан с утраченной работой. Мы знаем о ней только потому, что ее упоминает римский эрудит Плиний. Это — образ уносимого орлом Ганимеда, созданный скульптором Леохаром (см. ил. 88).

Ганимед был одним из многих красивых юношей, рожденных в злополучной Трое. Перед красотой троих троянцев не могли устоять даже боги. Богиня рассвета Эос была очарована Титоном (ил. 35), сама богиня любви Афродита поддалась чарам Анхиса, которому родила сына Энея (см. ил. 59), а соблазнительная красота Ганимеда поразила Зевса, причем настолько, что верховный бог унес его на Олимп и сделал виночерпием среди богов.

На вазе конца VI века до н. э. (ил. 86) Ганимед, юный отрок, изображен на службе. Он стоит перед Зевсом, держа наготове кувшин, тогда как у его вальяжного господина в левой руке зажата молния, а в правой — фиал для возлияния. По бокам от центральных фигур расположились остальные боги и богини.

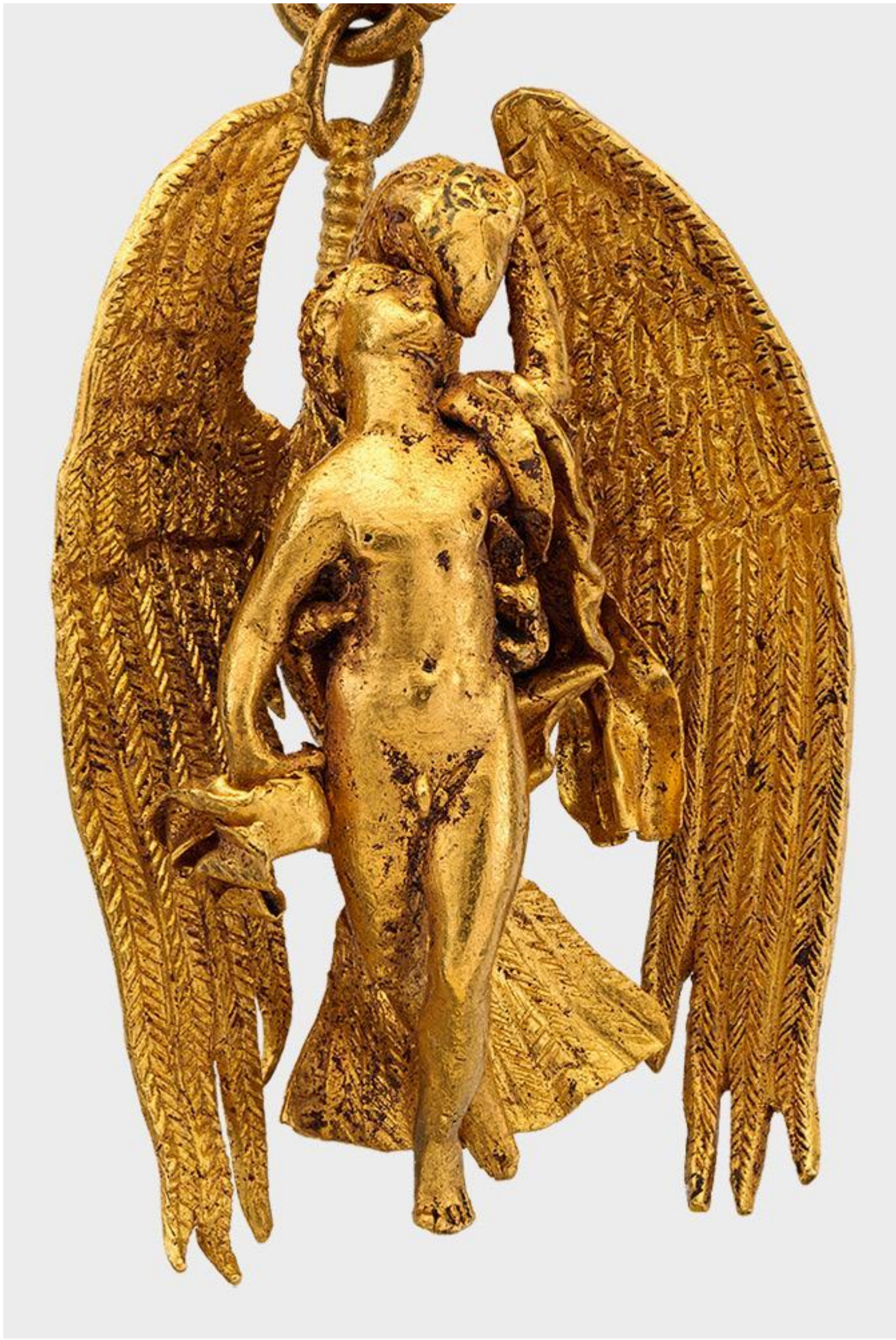
В V веке до н. э. вазописцев всё меньше стали интересовать последствия похищения и всё больше — само похищение. Им нравилось представлять его как своего рода любовную погоню, так они чаще всего и воспроизводили похищение в течение примерно полувека. Обычно (ил. 87) художники живописали, как растерявший всякое достоинство Зевс, со скипетром в одной вытянутой руке и растопыренными пальцами другой руки, преследует убегающего мальчика, норовя схватить свою жертву. Ганимед держит обруч, указывающий на то, что он еще совсем ребенок, и пытается убежать от домогающегося его бога. От бега распахиваются его одежды, обнажая красивое тело. Видит ли художник в этом жесте случайность или, скорее, намекает на то, что в нем может быть что-то намеренное, а то и провокационное?



(87)

(87) Зевс преследует Ганимеда

Краснофигурный аттический канфар. Около 490–480 гг. до н. э. Роспись: Мастер Брига. Музей изящных искусств, Бостон (Коллекция Перкинса).



(88)

(88L) Орел уносит Ганимеда

Пара золотых сережек. Около 330–300 гг. до н. э. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



(89)

(89R) Ганимед прислуживает орлу

Римский саркофаг, рельеф. Конец II века н. э. Музей Ватикана (Бельведерский дворец)

С середины V века до н. э. такая коллизия перестала привлекать художников, а с IV века до н. э. они стали изображать похищение Ганимеда совсем иначе. Возможно, их вдохновлял знаменитый образ (ныне утерянный), созданный скульптором IV века до н. э. Леохаром, который иллюстрирует эту историю на новый лад. Он запечатлел не самого Зевса, а его священную птицу, орла, уносящего Ганимеда. Скульптуру Леохара высоко оценили за «...орла, который понимает, что он похищает в Ганимеде и кому доставляет его, и бережно оберегает от своих когтей мальчика, даже через одежду...» (*Плиний Старший*. Естественная история, XXXIV, 79).

Новаторство Леохара, похоже, перевернуло привычные представления о том, как следует изображать Зевса и Ганимеда. Новый образ (восходящий, скорее всего, к оригиналу Леохара) возник не только в скульптуре, но и в других техниках. Изящная пара золотых сережек (*ил. 88*) представляет собой фигуру подростка, который грациозно возносится, удерживаемый твердой, но нежной хваткой орла. Ганимед приподнял одну руку, обнимая голову птицы, а орел опустил клюв, словно целуя мальчика.

Позднее время от времени вставал вопрос, был ли орел посланником Зевса или самим Зевсом, принявшим облик птицы. Эта предполагаемая двусмысленность заметна в римском рельефе (*ил. 89*), на котором Ганимед предлагает чашу не Зевсу (как на *ил. 86*), а орлу. Ганимеда можно опознать по мягкой остроконечной шапке, характерному атрибуту троянцев. Но что олицетворяет фигура, которая полулежит под орлом, неясно. Зевса мы нигде не видим, если только орел в действительности не его посланник и не атрибут, а сам бог в птичьем облике. Греческий писатель Лукиан во II веке н. э. разрешает эту проблематичную двусмысленность в своей обычной ироничной манере в следующем диалоге:

ЗЕВС: Ну вот, Ганимед, мы пришли на место. Поцелуй меня, чтобы убедиться, что у меня нет больше кривого клюва, ни острых когтей, ни крыльев, как раньше, когда я казался тебе птицей.

ГАНИМЕД: Разве ты, человек, не был только что орлом? Разве ты не слетел с высоты и не похитил меня из середины моего стада? Как же это так вдруг исчезли твои крылья и вид у тебя стал совсем другой?

ЗЕВС: Милый мальчик, я не человек и не орел, а царь всех богов, и превратился в орла только потому, что для моей цели это было удобно.

Лукиан. Разговоры богов. Зевс и Ганимед
(перевод С. Сребрного)

Вдохновлен ли сюжет о Ганимеде, похищенном орлом, а не антропоморфным Зевсом, новаторской статуей Леохара? Похоже, она была изваяна раньше, чем появилось любое из сохранившихся словесных описаний орла, переносящего Ганимеда, поэтому, скорее всего, ее влияние было решающим как в искусстве, так и в словесности.

Мы знаем о том, что Леохар создал новый тип изображения похищения Ганимеда, только потому, что о нем упоминает писатель Плиний (в I веке н. э.). Другое, довольно очаровательное новшество еще одного художника, также известное исключительно благодаря письменному описанию, — женщина-кентавр. Об этом образе и его создателе сообщает Лукиан, о чем пойдет речь в главе X.

Последний пример художественного новаторства не столь однозначен. Он касается битвы богов и гигантов, сыновей богини Земли, которые яростно восстали против богов. Эта тема долгое время была популярна и в искусстве, и в литературе, и довольно сложно определить, в какой из этих двух традиций возник новаторский способ изображения гигантов.

Ранние образы фокусировались на сценах сражений, где гигантов изображали просто воинами, экипированными обычным образом и сражающимися обычным оружием (ил. 90).

Этой теме посвящена часть фриза, украшающего небольшую сокровищницу, построенную сифносцами в Дельфах. На рисунке 90 божественные близнецы Аполлон и Артемида шагают в ногу, пуская стрелы в трех тяжеловооруженных гигантов, которые приближаются к ним стройной фалангой, все в шлемах и со щитами, перекрывающими друг друга. Четвертый гигант, также в шлеме и со щитом, по-видимому попавший под перекрестный огонь, спасается бегством, не выдержав натиска, а пятый, уже без доспехов, лежит на земле.

Согласно мифу, гиганты были не просто воинами, атаковавшими богов, но врагами-варварами, которые угрожали порядку олимпийцев. Это особенно подчеркивалось на протяжении V в. до н. э., поэтому на рисунке 91 мы видим, как Афина (крайняя слева) сбивает с ног гиганта в обычном облачении воина, а стоящий правее Зевс угрожает молнией обнаженному гиганту с повязанной на шее шкурой животного, который вооружен валуном, а не современным оружием.



(90)

(90) Аполлон и Артемида сражаются против троих гигантов

Фрагмент фриза Сокровищницы сифносцев. Около 530 г. до н. э. Археологический музей в Дельфах, Дельфы



(91)

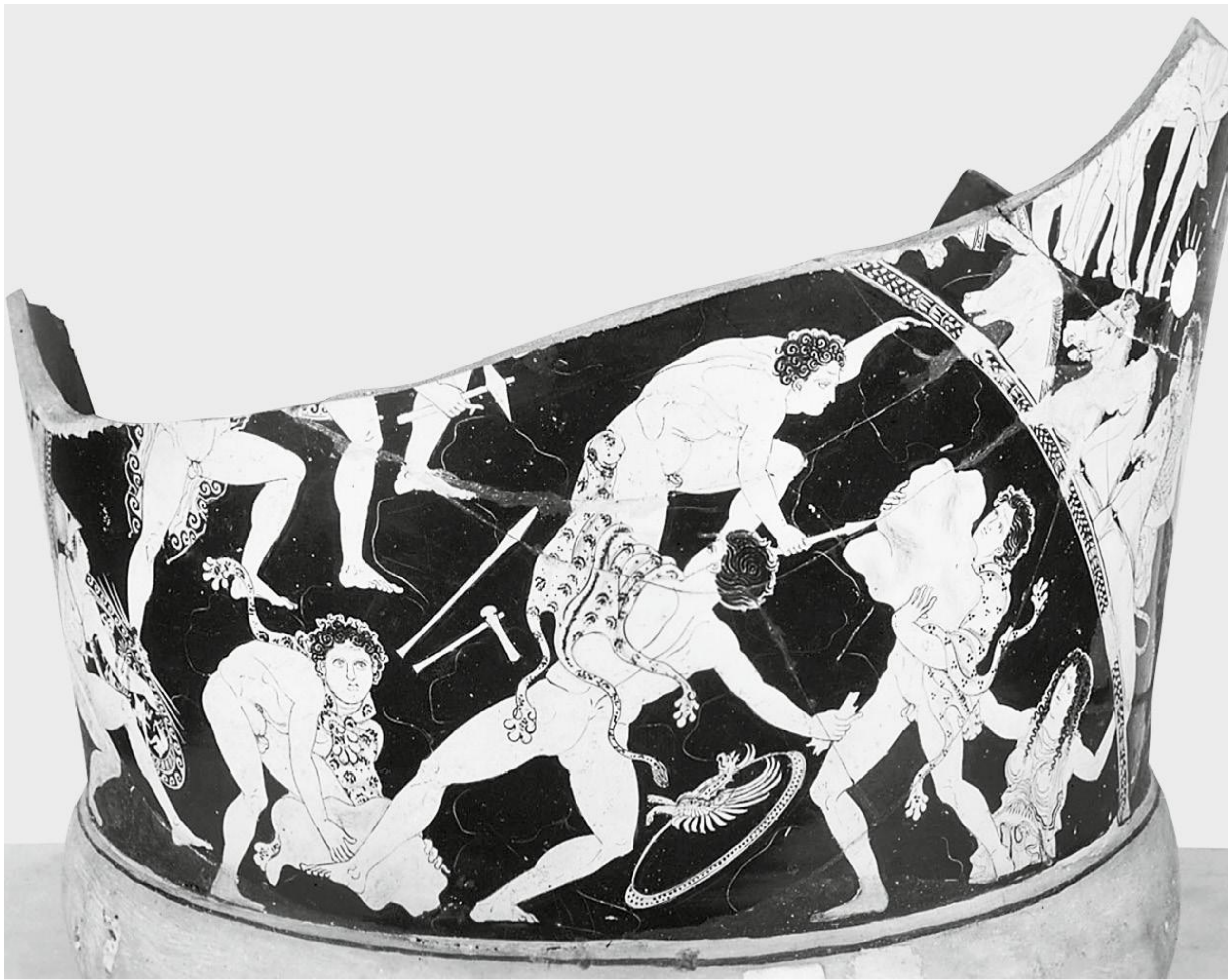
(91) Афина и Зевс сражаются с гигантами

Плечо краснофигурной аттической гидрии. Роспись: Мастер Тышкевича. Около 480 г. до н. э. Британский музей, Лондон

Во второй половине того же века на варварстве гигантов стали акцентировать внимание еще больше, возможно, под влиянием изумительно эффектного произведения искусства. В течение десятилетия, последовавшего за 447 годом до н. э., знаменитый скульптор Фидий создал огромную величественную статую Афины, которую установили в Парфеноне, крупнейшем храме Афин, посвященном богине-покровительнице города. Статуя была роскошно декорирована, инкрустирована золотом и слоновой костью, а щит в руках богини с внешней стороны украшал рельеф, на котором воспроизводилась битва афинян с амазонками, а с внутренней — битва богов с гигантами.

Сохранились лишь намеки на это изображение, но, скорее всего, гиганты были облачены в основном в шкуры, как дикари, которые сражались примитивным оружием вроде стволов деревьев и камней, тогда как боги располагались выше и поражали гигантов с высоты. Такая композиция была традиционной для круглого щита с большой вертикальной поверхностью.

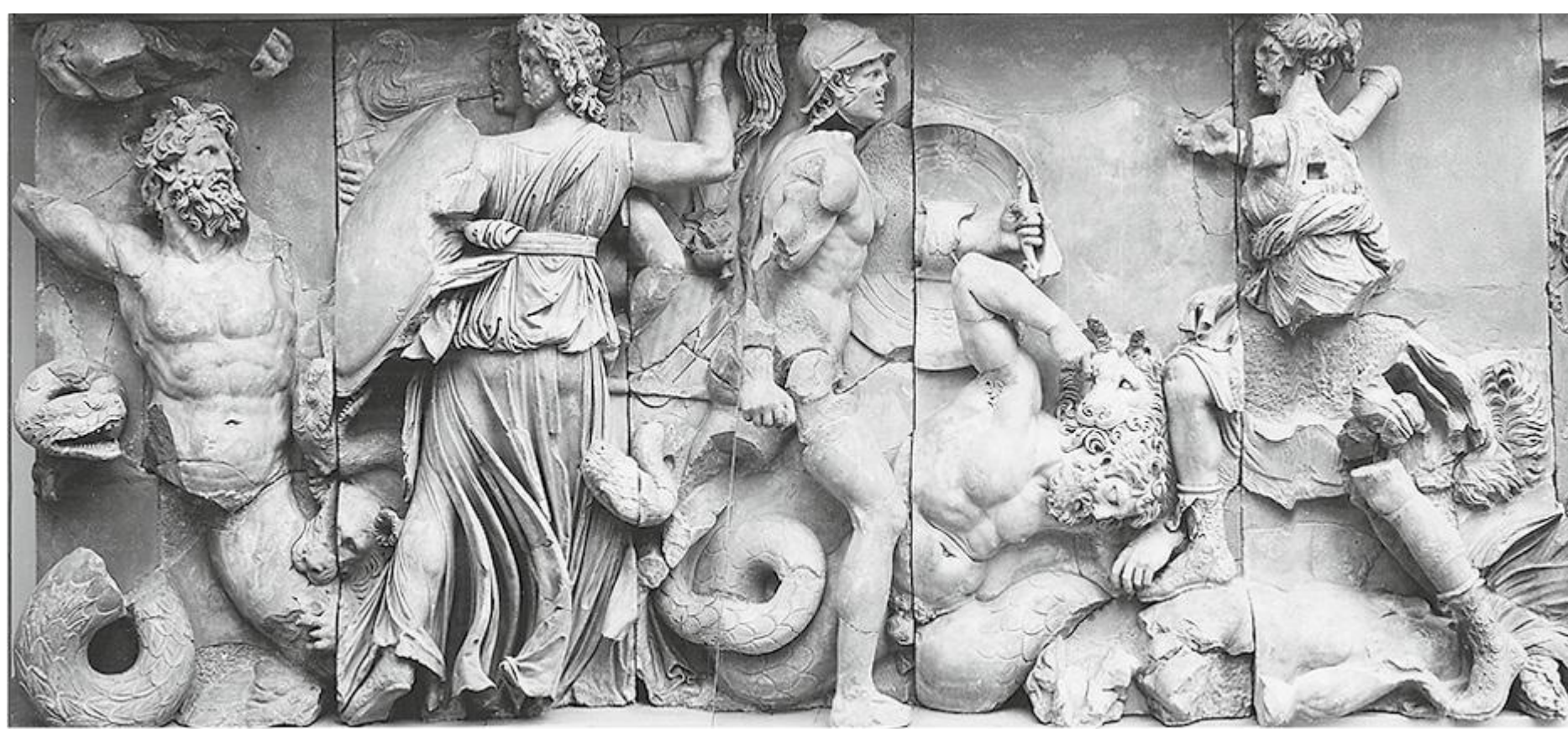
Фрагмент более поздней вазы (ил. 92), по-видимому, повторяет композицию Фидия и характерные облики гигантов. Центр фрагмента полностью занимают четверо крепких обнаженных, частью в звериных шкурах, великана, в то же время гигант в старомодной экипировке, в шлеме и со щитом, полуприсел слева, а справа с краю возникает из собственных стихийных элементов незадачливая мать гигантов, богиня Земли. Часть полукруга, который, вероятно, отражает структуру первоначального щита статуи Афины, искусно использована как небесный свод, откуда в дальнем правом углу появляется запряженная четверкой лошадей солнечная колесница.



(92)

(92) Одетые в шкуры гиганты сражаются с богами

Фрагмент краснофигурной аттической росписи. 430–420 гг. до н. э. Роспись художника из круга Мастера Промоса. Национальный археологический музей, Неаполь



(93)

(93) Геката и Артемида со своими противниками

Фрагмент рельефа Пергамского алтаря. Около 180–160 гг. до н. э. Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин



(94)

(94) Гигант с головой льва

Фрагмент рельефа Пергамского алтаря. Около 180–160 гг. до н. э. Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин

Новаторская композиция, изображающая богов, атакующих гигантов сверху, а также оригинальные и сложные позы великанов предполагают, что вазописец вдохновился каким-то крупным произведением искусства. Нет сомнений в том, что прославленная статуя Фидия будоражила воображение художников, работавших с менее крупными формами.

Однако на этом метаморфозы гигантов не закончились. Еще в IV веке до н. э., возможно, под влиянием образов других противников богов, например змееногого Тифона, художники стали изображать гигантов не только варварами, но и частью животными. К эллинистическому периоду фигуры гигантов, чьи торсы заканчивались змеиными конечностями, стали обычным явлением (ил. 93). На динамичном скульптурном фризе, украшавшем большой алтарь в Пергаме, мы видим удивительное многообразие бестиальных гигантов. В дальнем левом углу рисунка 93 змееногий великан не без опасения готовится атаковать трехтелую богиню Гекату, множественность природы которой обозначена обилием рук. Ее собака вцепилась гиганту в бедро, одновременно змеиная голова, которой оканчиваются ноги великана, довольно бестолково атакует щит богини. Далее справа на земле лежит толстобрюхий змееногий великан, одной рукой пытающийся выколоть глаз собаке богини Артемиды, которая вонзила зубы в его голову. Сама Артемида, в крайнем правом углу, атакует противостоящего ей гиганта, в котором воплощен старый тип воина, полностью человеческого. Ослепленный ее красотой, он опустил руку с мечом и отвел в сторону щит, больше не закрываясь от ударов.

Воображение пергамских скульпторов II века до н. э. было великолепно, оно проявилось прежде всего в разнообразии форм, которые они придали гигантам. На рельефе (ил. 94) бог борется с великаном почти в той же манере, что и Геракл — с Немейским львом на монете из Гераклеи в Лукании (ил. 15). У великана человеческое тело, но львиная голова и лапы. Сочленение человека и животного необычайно тонко и визуальное правдоподобно.

К этому времени имелся изрядный запас разных возможностей для изображения гигантов. Их можно было представить либо в виде обычных воинов, как в самый ранний период (ил. 90), либо дикарями и варварами, одетыми в шкуры и вооруженными деревьями и валунами (ил. 91 и 92), либо даже в виде монстров-полуживотных (ил. 93 и 94). Но трудно установить, в какой мере это разнообразие связано с инициативой художников, а в какой с поэтическими произведениями, многие из которых не сохранились.

ГЛАВА X. СМЕЩЕНИЕ ИНТЕРЕСОВ

История битвы богов и гигантов оставалась практически неизменной в эпоху Античности, тем не менее *способы ее представления* изменились существенно. В разные периоды художников привлекали разные качества гигантов, будь то их воинская доблесть (ил. 90), жестокая свирепость (ил. 91 и 92) или бестиальные черты (ил. 93 и 94).

Менялись подходы и пристрастия и в отношении других мифов. В архаический период художники предпочитали изображать монстров и остросюжетные сцены; в классический период они чаще отдавали предпочтение более тонкой, психологической трактовке; с IV века до н. э. их больше вдохновляли драматические образы, а в период Римской империи на первый план вышли романтические сюжеты.

Несмотря на то что в тот или иной период преобладали определенные предпочтения, они никогда не были абсолютными. Подобно тому, как мы видим воинов-гигантов старомодного типа в более поздних работах (ил. 93), так можно обнаружить психологическую интерпретацию в римский период (ил. 56) и влияние драмы в V в. до н. э. (ил. 75, 76 и 78–81). И всё же со временем прослеживается смещение акцентов.

Например, история Персея была популярна на протяжении всей Античности, но в разное время художников интересовали разные эпизоды. Так, жуткая схватка Персея с горгоной Медузой была особенно популярна в ранний период, тогда как романтическая история спасения им Андромеды — позднее.

Персей опрометчиво пообещал добыть голову Медузы — одной из трех сестер-горгон. Две другие были бессмертны. И у всех трех лица были столь ужасны, что один их взгляд превращал человека в камень.

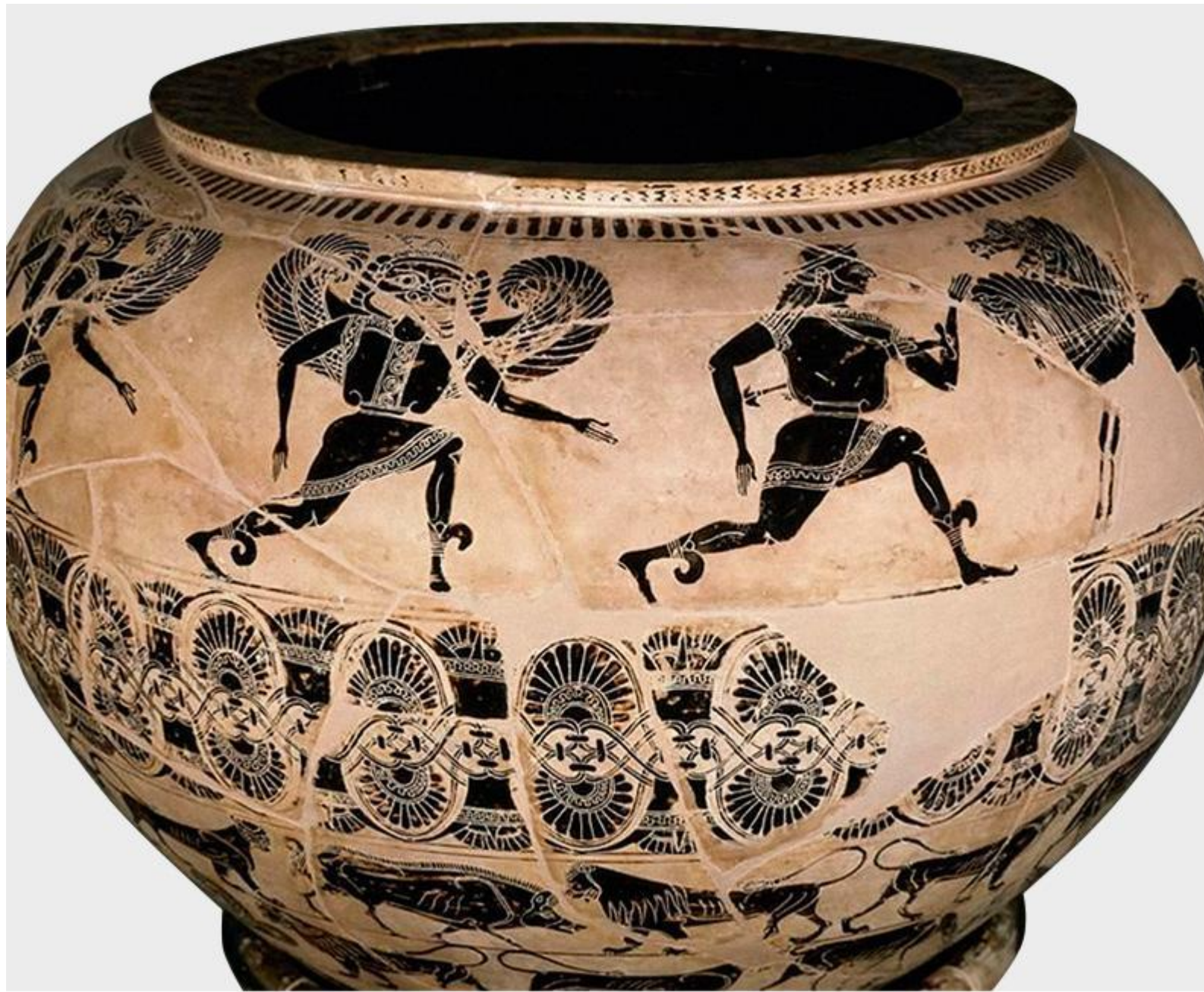
Персею предстояло обезглавить Медузу, не взглянув роковым для себя образом даже мельком ей в лицо, а художникам предстояло изобразить страшилище так, чтобы его вид вызывал леденящий ужас. В конце концов они придумали нечто (ил. 95, 96 и 24) с огромными, широко уставившимися глазами, змеями вместо волос, отвратительно оскаленным ртом, устрашающими клыками и вывалившимся языком. На архаической вазе (ил. 95) изображен Персей (слева), который, предусмотрительно отвернувшись, перерезает шею чудовищу. В дальнем правом углу стоит бог Гермес (он часто помогал героям), его легко узнать по кадуцею в руке, по всей видимости, он не боится последствий ужасного взгляда. Возможно, на богов не действовали силы горгон.



(95)

(95) Персей обезглавливает Медузу

Аттическая чернофигурная ойнохоя. Около 550 г. до н. э. Роспись: Мастер Амасиса. Британский музей, Лондон



(96)

(96) Две бессмертные сестры-горгоны преследуют убегающего Персея
Чернофигурный аттический динос. Около 600–590 гг. до н. э. Роспись: Мастер Горгон. Лувр, Париж



(97)

(97) Персей освобождает Андромеду

Предположительно римская копия IV века до н. э. греческой росписи Никия. Третья четверть I века н. э. Национальный археологический музей, Неаполь

Другой художник (**ил. 96**) показывает, что происходило дальше: обезглавленная Медуза рухнула (крайняя слева), а Персей (крайний справа) спасается бегством, тогда как две разгневанные сестры горгоны (в центре) устремляются за ним в погоню.

К середине V века до н. э. жуткий облик горгон, видимо, перестал интересовать художников, их внимание переключилось на другие эпизоды истории Персея.

Когда Персей, триумфально неся голову Медузы, возвращался домой, он увидел прикованную к скале прекрасную девушку, которой угрожало смертью морское чудовище. Эта девушка была Андромеда. Ее мать по глупости похвалялась, что она (или ее дочь) красивее nereид, морских богинь, те пожаловались богу моря Посейдону, и он послал морское чудовище разорять побережье. Чтобы умиловать монстра, Андромеда и подверглась смертельной опасности, в которой ее нашел Персей. Он был сражен ее красотой, и как только ему пообещали отдать ее в жены, убил монстра и освободил пленницу.

Жестокая судьба невинной девушки привлекла внимание драматургов V века до н. э. — и Софокл, и Еврипид создали на этой основе трагедии (ныне утраченные). Драма и романтическая история спасения также увлекла живописцев. Таким образом, место Медузы, господствовавшей в ранних художественных изображениях Персея, позднее заняла Андромеда — либо в момент опасности, либо после того, как Персей убил чудовище. На римской росписи (**ил. 97**), возможно срисованной с греческой картины IV века до н. э., галантный Персей помогает Андромеде спуститься со скалы, к которой она была прикована. Тело побежденного морского монстра угадывается в нижнем левом углу. Эта сцена была популярна у римлян, копии ее, более или менее точные, сохранились на нескольких домах в Помпеях.



(98) Персей собирается освободить Андромеду после разговора с ее отцом

Римская настенная живопись из Боскотреказе. Начало I века н. э. Метрополитен-музей, Нью-Йорк (20.192.16 фонд Роджерса, 1920).



(99)

(99) Финей наблюдает, как сыновья Борея прогоняют гарпий

Чернофигурная халкидская чаша. Около 530 г. до н. э. Музей Мартина фон Вагнера, Вюрцбург



(100)

(100) Гарпии крадут еду у беззащитного Финейя. Краснофигурная аттическая гидрия. Около 480–470 гг. до н. э. Роспись: Мастер Клеофрада. Музей Гетти, Малибу, Калифорния

Более самобытный римский живописец придумал свою сложную трактовку романтической истории, дополнив ее некоторыми прагматичными деталями (ил. 98). На скалистом берегу моря фигура Андромеды в центре, ее руки прикованы цепями к скале, у ног стоят погребальные предметы. Слева внизу устрашающе поднимается голова зубастого морского чудовища, но выше мы видим Персея, летящего на помощь Андромеде (на нем крылатые сандалии, благодаря которым он смог справиться с Медузой). Однако Персей не сразу накинулся на монстра. Он хотел быть уверенным в своей награде. Поэтому художник изобразил его еще раз (справа), рукопожатием скрепляющего сделку с отцом Андромеды: если он спасет девушку, то получит право жениться на ней. Следовательно, панно намекает на несколько эпизодов, как и некоторые архаические изображения (Одиссей, ослепляющий Полифема, ил. 23, или Медуза, рожающая детей до того, как ей отрубили голову, ил. 24), но она отличается от более ранних примеров тем, что художник повторяет фигуру главного героя, а не сжимает множество событий в один образ.

Другой пример постепенного смещения интереса можно наблюдать в истории о Финее и гарпиях. За некую провинность — предания трактуют ее по-разному — Финей был поражен слепотой, а кроме того, боги наслали на него отвратительных гарпий, которые крали всю его еду и распространяли зловоние. Когда к нему прибыли аргонавты, чтобы получить сведения, которыми, как они знали, Финей обладал, он согласился им помочь в обмен на изгнание гарпий.

Те были известны своей невероятной быстротой, но, к счастью, среди аргонавтов тоже оказались герои, славившиеся проворностью. Ими были двое сыновей Борея, северного ветра. Вызвавшиеся избавить Финея от гарпий, они быстро и ловко их прогнали.



(101)

(101) Персей обезглавливает Медузу, Афина наблюдает

Краснофигурная аттичная пелика. Роспись: Полигнот. 450–440 гг. до н. э. Метрополитен-музей, Нью-Йорк (фонд Роджерса, 1945)

На внешней поверхности кубка VI века до н. э. (ил. 99) изображена довольно веселая погоня: двое сыновей Борея с обнаженными мечами преследуют женщин-гарпий, бегущих к морю, волны которого плещутся в левом углу росписи. Все четверо показаны с крыльями и в стремительном полете. Финей же, облокотившись, возлежит на изящной кушетке справа, в окружении трех женщин, которые были, видимо, бессильны помешать гарпиям воровать еду и гадить.

Совершенно иная тональность вазописи начала V века до н. э. (ил. 100). Хотя мерзкие гарпии кружат и порхают, как осы или комары, унося пищу Финейя, основное внимание смещено на удрученное состояние их бедной жертвы, сидящей в дальнем левом углу. У страдальца закрыт глаз, что указывает на его слепоту, но гораздо красноречивей его жестикуляция, растопыренные пальцы, которыми он тщетно пытается отогнать или схватить своих мучительниц, каждый раз безнадежно промахиваясь. Жалкое зрелище беспомощного слепца. Этот сочувственный образ вопиюще контрастирует с удобно устроившимся спокойным Финеем, возлежащим на роскошно декорированной кушетке на рисунке 99.

Смена пристрастий, которая изменила способы представления мифов, также могла оказать значительное влияние на облик чудовищ, по крайней мере некоторых из них. Страшная Медуза уже задолго до конца V века до н. э. претерпела трансформацию (ил. 101). Если художники VI века до н. э. наперебой старались придать ей самый отвратительный облик, то этот гротескный образ полностью утратил свою актуальность в поздние периоды, когда интерес к большинству мифологических чудовищ угас, а уродство вообще старались избегать.

На вазописи середины V века до н. э. (ил. 101) изображена спящая крылатая женщина. В ее лице, обращенном к зрителю в три четверти, нет ничего страшного, оно красиво и естественно настолько, насколько мог выразить художник того времени. Тем не менее мужчина отрезает ей голову так же осмотрительно, как и Тесею, отрезавший голову отвратительной Медузе (ил. 95), отворачиваясь от нее. Именно эта осмотрительность позволяет идентифицировать сцену, узнать в мужчине Тесея, а в спящей женщине — Медузу, несмотря на то что ее лицо полностью соответствует эстетическим представлениям классического периода. Слева стоит Афина, божественный помощник (как и Гермес на ил. 95), которую не страшит гипотетически ужасное лицо Медузы.

Художнику пришлось проявить изобретательность, чтобы выразить вкус эпохи, отвергнувшей гротеск, и в то же время ясно показать, какой миф он проиллюстрировал. Решая эту сложную задачу, он пошел на компромисс: изобразил горгону с приятным лицом и придал характерную позу Персею, отводящему от нее взгляд. Хотя мы видим на Персее крылатые сандалии и крылатую шапку, которые помогают его идентифицировать, эти атрибуты не уникальны для него. Только поза Персея и его действия дают верный ключ к разгадке сюжета, несмотря на смягченный образ Медузы.

Как только образы чудовищ перестали привлекать к себе внимание, большинство из них выпали из поля зрения, а то и вовсе канули в Лету. Однако некоторые из них были переосмыслены и в известной мере очеловечены. Так произошло с одной группой монстров — кентаврами, и Минотавром.

Изначально кентавры представлялись просто племенем свирепых полулюдей-полулошадей, о детстве или семейной жизни которых не задумывались ни поэты, ни художники. Однако к концу V века до н. э., когда интерес к чудовищам как таковым сошел на нет, у кентавров, чтобы привлечь к себе внимание зрителей, должны были проявиться новые черты. Возможно, поэтому о кентаврах стали думать иначе, задаваясь вопросом, как они появились, каким было у них детство и т. д., и в итоге возник образ женщины-кентавра. Она появляется на картине Зевксиса в конце V — начале IV века до н. э., которая, как и большинство художественных произведений Античности, утрачена, но мы знаем о ней по описаниям Лукиана:

Итак, я намерен рассказать вам об одном случае с художником. Знаменитый Зевксис <...> всегда пробовал свои силы в создании нового <...>. Среди других смелых созданий Зевксиса имеется картина, изображающая женщину-гиппокентавра, которая заботливо кормит грудью двух детенышей-близнецов, маленьких гиппокентавров.

На цветущей лужайке изображена сама кентавриха. Лошадиной частью тела она целиком лежит на земле, вытянув назад задние ноги; вся же человеческая, женская половина ее легко приподнята и, словно пробудившись, опирается на локоть. <...> Одного из детенышей она держит, поднимая на руках, и кормит по-человечески, давая ему женскую грудь; другой, как жеребенок, припал к лошадиным сосцам. Пovyше, словно стоящий на страже, изображен гиппокентавр, — без сомнения, муж той, что кормит обоих малюток; он выглядывает, смеясь, <...> и в правой руке держит, поднимая над собою, молодого львенка, как будто шутя хочет попугать малышей.

Лукиан Самосатский. Зевксис, или Антиох. 3–4

(перевод Н. Баранова)

Прежде о раннем возрасте кентавров не задумывались и не предполагали, что они могут существовать более чем в одном поколении. Теперь кентавры как чудовища потеряли всякое значение, но как разумные твари они открыли целый новый мир искусства.



(102)

(102) Семейство кентавров

Фрагмент римского саркофага, первая половина III века н. э. Лувр, Париж

Тихую семейную жизнь кентавров стали воспроизводить на римских саркофагах (ил. 102). Мужчины-кентавры запечатлены уже в классический период в качестве упряжки для колесницы Геракла (ил. 8), но после того, как Зевксис новаторски ввел образ женщины-кентавра, для этой функции в искусстве стали использовать пару кентавров — мужчину и женщину; римляне, похоже, даже считали их добронравными животными. Так, на некоторых саркофагах мы видим очаровательную семейную виньетку — пара кентавров впряжена в колесницу Диониса, но кентавриха, оставаясь в упряжи, легла на землю, чтобы покормить грудью кентавренка.

Идиллический образ семьи кентавров, придуманный Зевксисом, возможно, вдохновил художника на создание трагического продолжения: на римской мозаике, вероятно скопированной с греческого оригинала эллинистического периода (ил. 103), показана жестокая сцена смерти и разрушения. Львенка, которым отец-кентавр поддразнивал своих малышей, больше нет, как и самих кентаврят. Вместо идиллии мы видим распростертую на земле мертвую кентавриху, ее нежное белое тело раздирает тигр-живодер, который не без удивления смотрит на мужчину-кентавра, собирающегося швырнуть в него огромный камень. Справа лежит мертвый лев, предположительно, первая жертва кентавра, который внезапно вернулся домой и обнаружил свою жену зарезанной. Искушенный зритель, знакомый со знаменитой картиной Зевксиса, мог предположить, что лев мстил кентавру за то, что он украл его детеныша.

Таким образом, оригинальное изображение, созданное художником (как и те, что рассматривались в главе IX), породило замечательное художественное семейство.

Кентавры вначале — это дикие создания, по сути звери, гости-варвары на свадебном пиру (ил. 68–71 и 73), исключительно мужские особи, которые существовали только в одном поколении. Укрощенные, очеловеченные, ставшие мужьями и отцами, они стали эмоционально намного богаче.



(103)

(103) Продолжение истории Зевксиса о семье кентавров

Мозаика. Либо римская копия с греческой работы около 300 г. до н. э., либо римский оригинал II века н. э. Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин

Минотавр (ил. 9) был уникальным монстром, несчастным приплодом Пасифаи, царицы Крита, и необыкновенно красивого быка. Вследствие заклятия, наложенного на Пасифаю, предположительно богом Посейдоном, царица влюбилась в быка и с помощью находчивого афинского мастера Дедала, который жил при дворе, смогла с быком совокупиться. Плодом этого союза стал Минотавр, человек с бычьей головой, существо смешанной природы, изобличившей его принадлежность к разным родителям.

Минотавр был несчастным созданием особого рода, в нем сочетались слабость человеческого интеллекта и косноязычие быка. Среди многочисленных его недостатков наихудшим было пристрастие к человечине. Минос, царь Крита и муж Пасифаи, естественно, стыдился этого странного дополнения к царскому дому. Чтобы скрыть позор, он приказал инженеру Дедалу построить лабиринт со множеством ложных входов и сложных коридоров, в центре которого спрятал Минотавра. Царь регулярно скармливал зверю семерых девушек и семерых юношей, которых ему через определенный промежуток времени доставляли в виде дани из Афин, пока Тесей не заменил одного из молодых людей, предназначенных на съедение Минотавру, и в конце концов не убил эту тварь.

Вряд ли Минотавр, имевший столь темное происхождение и отвратительные привычки, мог вызывать к себе сочувствие, но один этрусский художник посчитал, что любой ребенок, рожденный женщиной, имеет право на материнскую любовь (ил. 104). Он изобразил младенца Минотавра на руках у его матери, которая нежно поглаживает его по спине.

Сомнительно, чтобы до V века до н. э. кто-то задумывался о детстве Минотавра. В нем видели просто чудовище, позор семьи и врага героя. Обычно его изображали (ил. 9, 11 и 105) только для того, чтобы убить.

Сама мысль о младенце Минотавре была новаторской, но она осенила не этрусского вазописца. Гениальный драматург Еврипид написал трагедию под названием *Критяне* (сохранившуюся лишь во фрагментах), в которой попытался раскрыть природу Минотавра и оправдать неестественную страсть несчастной Пасифаи. Пьесами Еврипида восхищались с конца V века до н. э. вплоть до римских времен. Старым историям он часто сообщал новый поворот, например, заставил Телефа, взявшего в заложники Ореста, угрожать младенцу (см. главу VIII), и художники тоже предпочитали иллюстрировать мифы в версии, придуманной Еврипидом (например, ил. 45 и 79). Некоторые этрусские саркофаги украшены сценами из его *Критян*, в частности, образом младенца Минотавра, но ни одно из этих изображений не сопоставимо с очаровательной росписью на вазе.

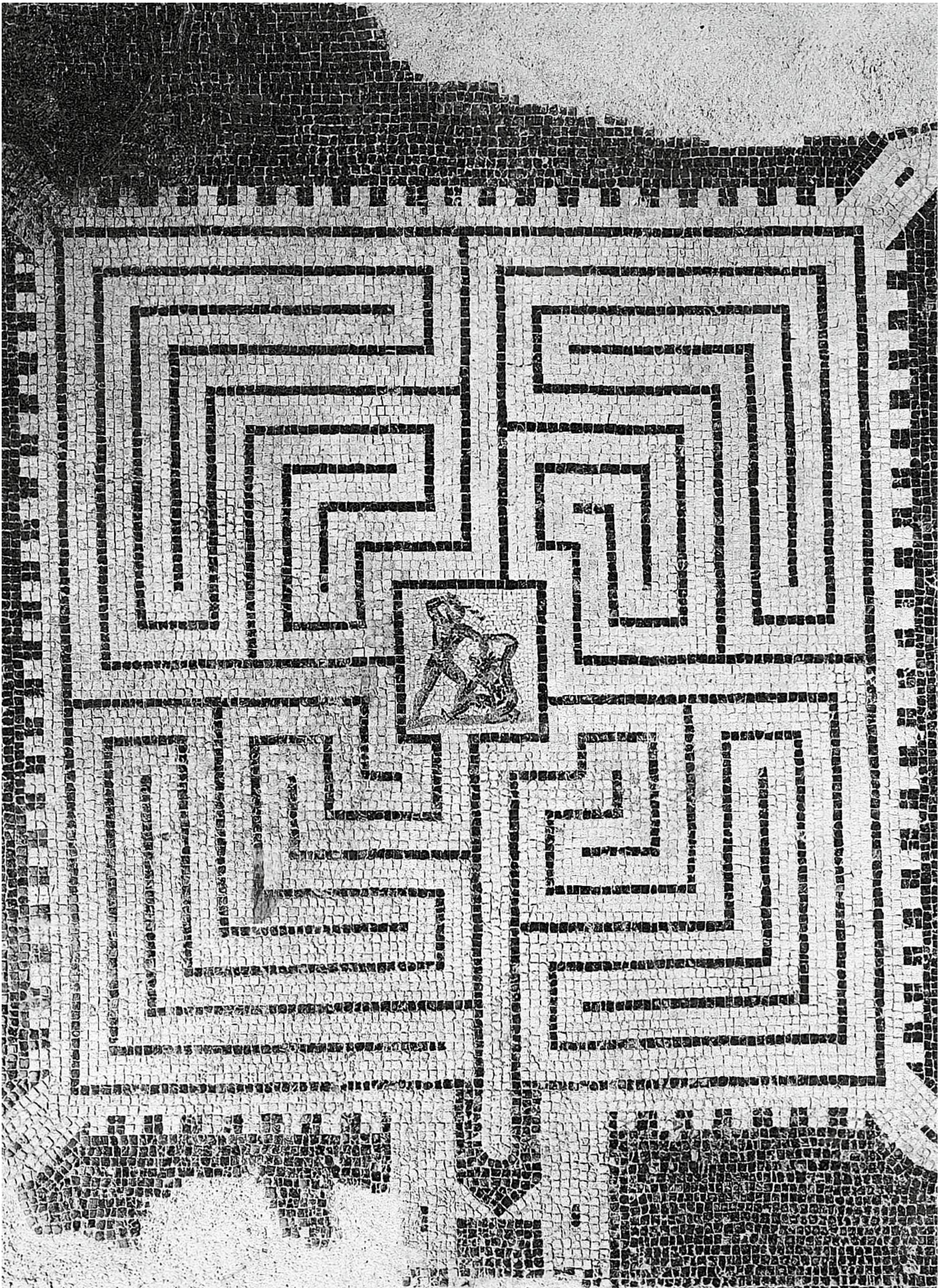
Судьбы Минотавра и Тесея пересекались не только в мифах, но и в искусстве. Популярность Тесея в VI веке до н. э. обуславливалась тем, что он считался одним из прославленных истребителей монстров, из которых самым известным был Минотавр. Популярность Тесея в V веке до н. э. опиралась на то, что его почитали афинским национальным героем. В течение обоих периодов, хотя и по разным причинам, сцены, иллюстрирующие его схватку с Минотавром, были очень востребованными, но в более поздние времена, когда слава Тесея поблекла, интерес к ним практически иссяк. Однако история возродилась совершенно неожиданным образом.



(104)

(104) Младенец Минотавр на коленях у матери

Внутренняя сторона этрусской краснофигурной чаши. Первая половина IV века до н. э. Кабинет медалей, Национальная библиотека Франции, Париж



(105) Тесей убивает Минотавра в лабиринте

Римская мозаика. I–II века н. э. Городской музей Ала Понционе, Кремона

Начиная с I века до н. э. римляне приохотились украшать полы мозаикой — небольшими квадратными камнями разного цвета, которыми, как правило, выкладывали фигуры в центре, а по краям узорчатый фриз. Такие полы красивы и живописны и в то же время практичны, долговечны и просты в уходе. Один из самых любимых узорчатых фризов имел форму лабиринта (ил. 105). Естественно, когда дело доходило до выбора фигурной композиции в центре такого лабиринта, было совершенно ясно, что нет более подходящего сюжета, чем история Тесея и Минотавра. Тем самым после столетий почти полного забвения миф вновь ожил, но не из-за проснувшегося к нему интереса, а исключительно благодаря художественной моде.

ГЛАВА XI.

ИСТОРИЯ И МИФ В ИСКУССТВЕ

Нам трудно это сегодня представить, но для греков и римлян мифы были частью их жизни, частью окружающей действительности. Гибкость мифов позволяла легко трансформировать их под новые идеи или модифицировать и интерпретировать в свете актуальных событий.

Границы между историей и мифом были подвижными. В мифических персонажах узнавали реальных людей. Плутарх отмечал, что, когда в театре афиняне, следя за ходом трагедии, слышали описание героя Амфиарая, которое очень напоминало им полководца Аристида, все обратили взоры к сидящему среди них человеку [1].

Точно так же и мифологические персонажи могли быть «слеplены» с реальных людей. Вероятно, именно так поступил Эсхил, придав трагическому герою Телефу сходство с историческим Фемистоклом (см. главу VIII, ил. 78).

Доказать эту связь трудно, особенно в такой ранний период, как VI век до н. э., когда исторических документов крайне мало, а сохранившиеся произведения искусства еще нетипичны. И всё же у многих возникает искушение связать сюжеты, неожиданно ставшие популярными в конце VI века до н. э., например историю героического путешествия Тесея из Пелопоннеса в Афины (см. главу II), с современными историческими событиями и деятелями. Но сам факт, что в равной мере авторитетные исследователи зачастую приходят к диаметрально противоположным выводам, свидетельствует о недостаточности имеющихся у них данных. В любом случае вряд ли вазопись, на которую они в основном полагаются, содержит какие-либо политические сюжеты или заявления о лояльности.

С другой стороны, в V веке до н. э. возросшее самосознание афинян и их чувство национальной гордости вполне допускали маскировку некоторых элементов пропаганды в мифах, прежде всего в монументальных проектах, таких как настенная роспись или храмовая скульптура. Например, сюжеты скульптурных метоп Парфенона, созданные во второй половине V века до н. э., обычно трактуются как метафоры Греко-персидских войн.

Эти войны начались после того, как греки с материка (афиняне и эретрийцы) оказали помощь грекам полисов Малой Азии, восставшим против Персидской империи, которой они подчинялись. Восстание было подавлено, а в отместку возмущенные персы разграбили греческий город Милет в Малой Азии, где начались беспорядки, и напали на города Эретрию и Афины. Они быстро сокрушили Эретрию, однако в 490 году до н. э. потерпели фиаско при Маратоне в сражении с немногочисленным, но боеспособным отрядом афинских гоплитов (тяжеловооруженных пехотинцев). Пережив такое бесчестие, персы подготовили грандиозное — с суши и моря — вторжение в Грецию, которое увенчалось в 480 году захватом Афин, но в том же году они потерпели поражение в заливе Саламин от объединенных сил греческих городов и наконец окончательно были изгнаны после битвы при Платеях в 479 году.

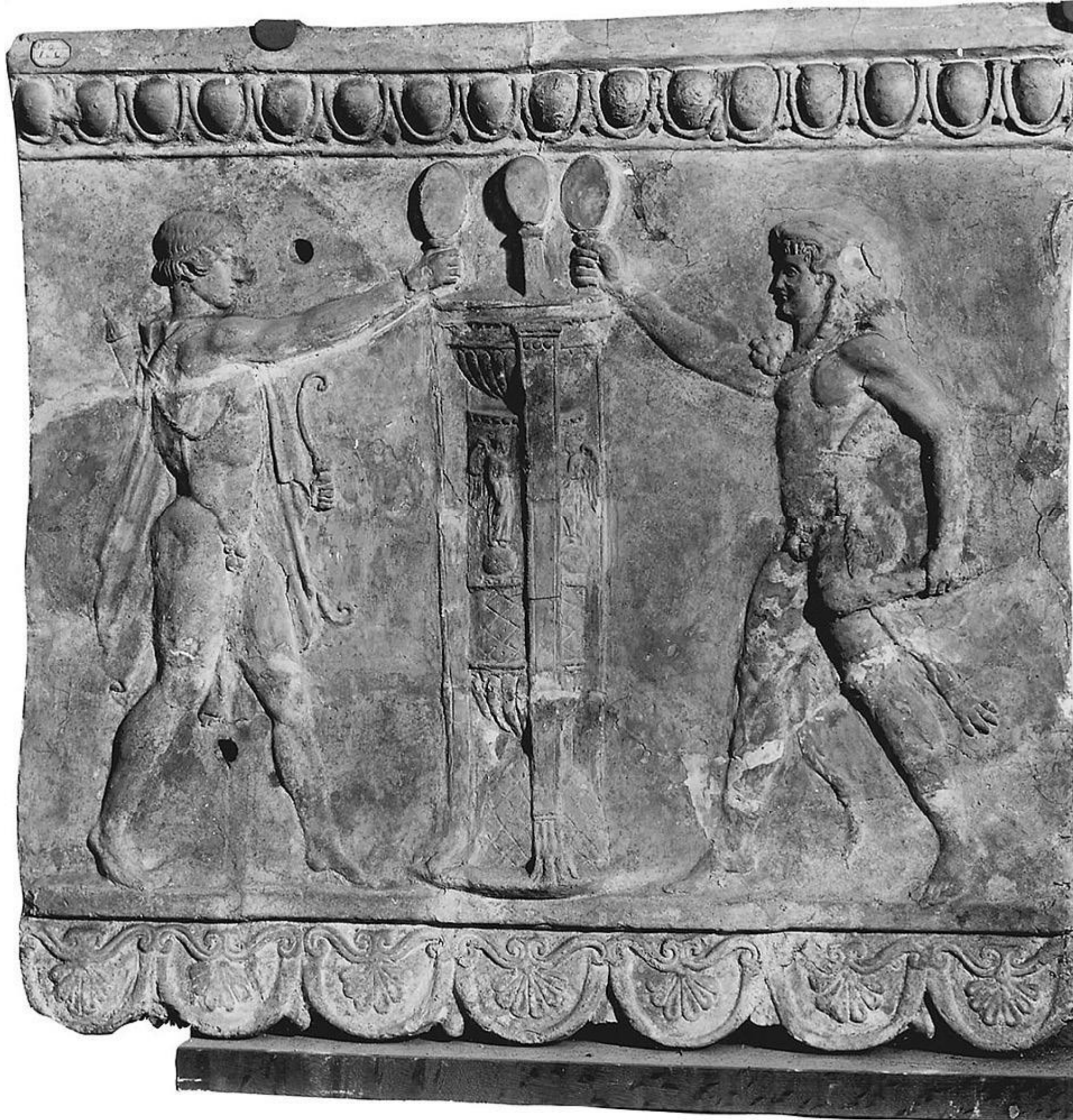
Хотя греки безмерно гордились своей победой, они, похоже, не спешили запечатлеть исторические события непосредственно в драме или искусстве. Есть только два исключения. Первое — трагедия Фриниха (ныне утраченная), написанная в начале V века до н. э., вскоре после разграбления Милета, которая возмутила афинян тем, что показала им «их собственные страдания». Второе исключение — ранняя трагедия Эсхила *Персы*, описывающая персидские войны глазами проигравших. Эти эксперименты больше не повторялись. Практически особняком среди множества изображений, заимствованных из мифов, стоит монументальная фреска в общественном здании (ныне утраченная), воспроизводящая по горячим следам знаменитую Маратонскую битву.

Напротив, куда более привлекательным греки считали объяснять происходящее в истории и извлекать мораль с помощью мифов; таким образом, некоторые события вводились во вселенский контекст. Вот почему четыре мифологических сюжета, украшавшие метопы Парфенона (ил. 185), — битвы афинян и амазонок, греков и троянцев, богов и гигантов, кентавров и лапифов — современные исследователи связывают с Греко-персидскими войнами, когда в персах видели агрессивных захватчиков с востока (подобных амазонкам), врагов, побежденных объединившимися греками (как троянцы), нечестивцев (как гиганты, атакующие богов) и варваров (как кентавры). Однако даже это, довольно спорное утверждение, нельзя доказать.

Более надежным представляется предположение о том, что миф о Геркулесе (римский аналог греческого Геракла) и Аполлоне, борющихся за Дельфийский треножник, имеет отношение к императору Августу (единоличному правителю Римской империи с 31 по 14 год н. э.).

Согласно мифу, Гераклес пришел в ярость оттого, что оракул Аполлона в Дельфах не удостоил его ответом, в котором он нуждался [2]. В отчаянии и гневе он попытался унести священный треножник и воздвигнуть собственный оракул, но Аполлон воспротивился этому. Лишь после вмешательства Юпитера (римский эквивалент греческого Зевса) треножник был возвращен законному владельцу.

Нетрудно увидеть в борьбе за треножник аллегию борьбы Августа и Антония за власть в Риме. Исторические документы этого времени многочисленны и изобилуют подробностями. Достоверно известно, что Август считал Аполлона своим божественным покровителем, богом, который помог ему в решающей битве против Антония при Акциуме в 31 году до н. э. Более того, сообщается, что Август даже выдавал себя за Аполлона на пиру, тогда как Антоний маскировался под Гераклеса, утверждая, что он потомок этого героя.



(106)

(106) Геракл и Аполлон

Терракотовый кампанский рельеф. Конец I века до н. э. — начало I века н. э. Лувр, Париж

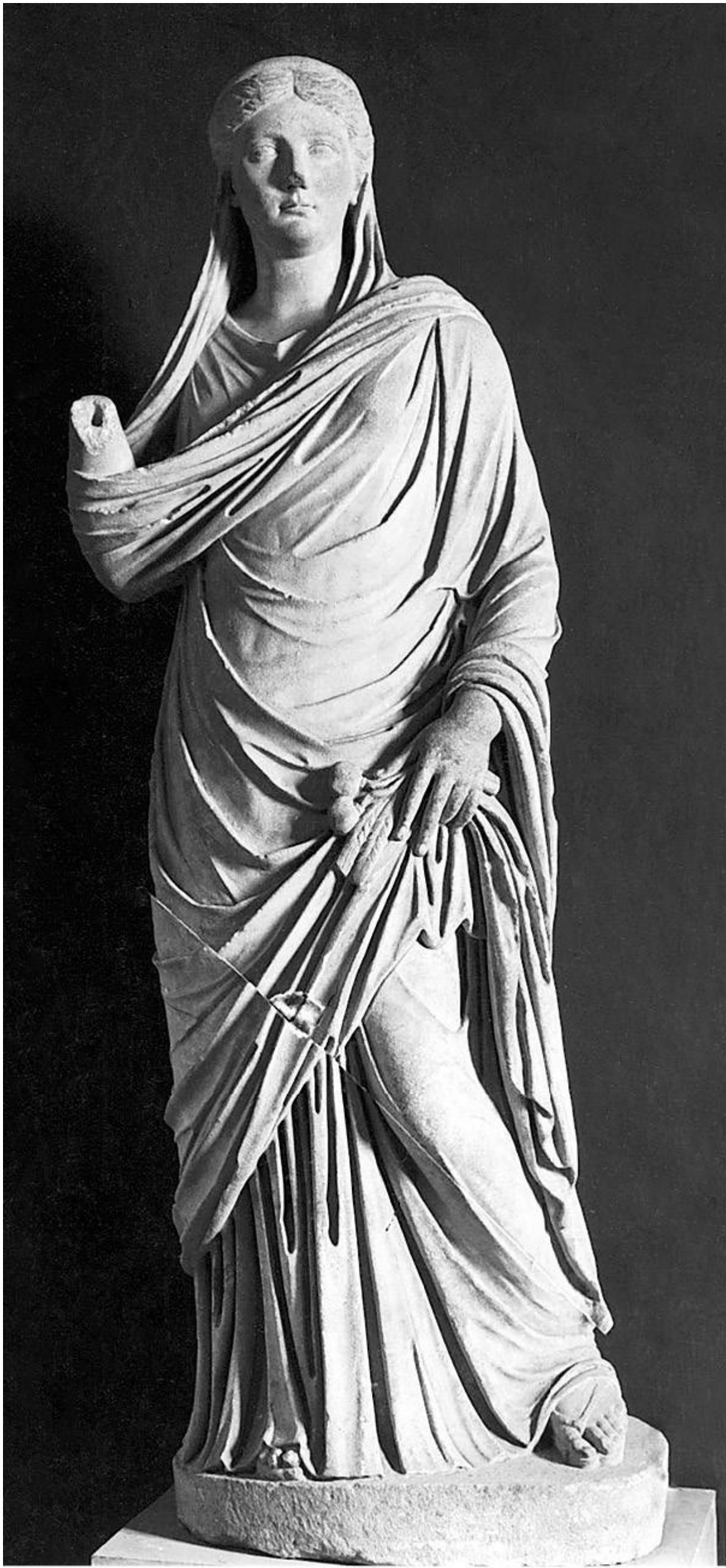
Август, вероятно, благоволил украсить этим мифологическим сюжетом храм, который он посвятил Аполлону на Палатинском холме в Риме (ил. 106), ибо видел в попытке украсть треножник акт насилия — именно то, что он хотел приписать Антонию. Тогда восстановление треножника Аполлону (в мифе) можно было бы трактовать (в аллегорическом смысле) как оправдание его, Августа, победы над конкурентом. Сама тренога была атрибутом Аполлона, но на некоторых рельефах храма по бокам ее стояли фигуры, олицетворяющие победу и, пожалуй, намекающие на победу Августа над Антонием в решающей битве.

Геркулес (справа) в шкуре льва, с завязанными львиными лапами на шее и палицей в левой руке, сжимает треногу правой рукой, Аполлон, по другую сторону, со своим луком в левой руке, тоже крепко держит треногу правой рукой (ил. 106). Дерзкий Геркулес, посмеявшийся коснуться треножника нечестивыми руками, мог ассоциироваться с наглым вызовом Антония, в то время как элегантный Аполлон, отстаивающий свое законное право владеть треножником, подтверждал, в мифологической аналогии, справедливость деяний Августа. Терракотовый рельеф — великолепный образец декоративной симметрии, равновесие между двумя соперниками по обе стороны треножника напряженное и драматичное. Тем не менее исход предрешен.



(107)

(107) Император Клавдий в образе Юпитера
I век н. э. Музей Ватикана



(108)

(108) Императрица Сабина в образе Цереры
II век н. э. Музей Остии, Остия



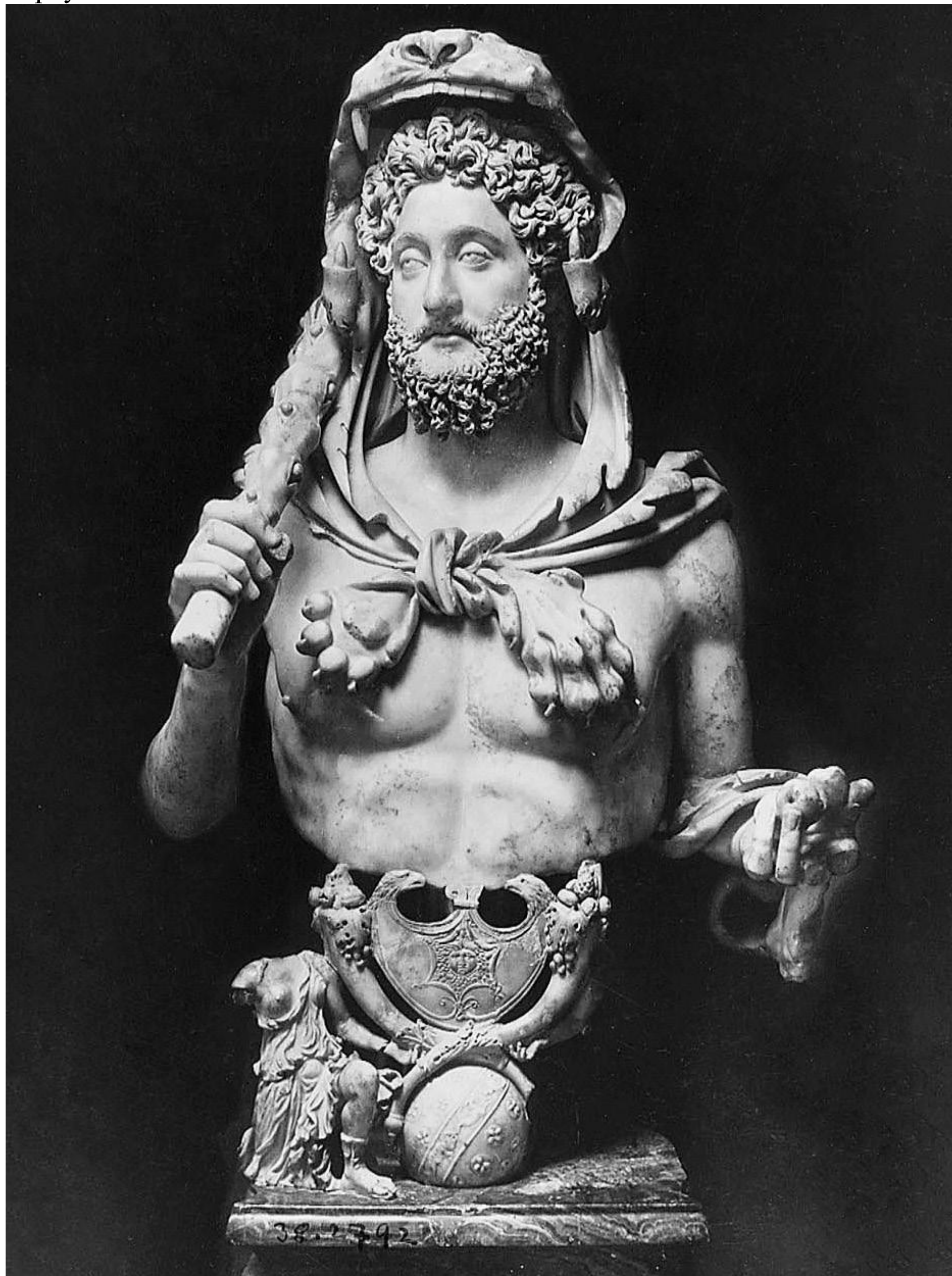
(109)

(109) Императрица Юлия Домна в образе Цереры
III век н. э. Музей Остии, Остия

Иногда образы более тривиальны. Особенно это очевидно, когда правителя наделяют атрибутами бога. Апеллес, художник IV века до н. э., польстил Александру Великому, изобразив его с молнией в руке — основным атрибутом Зевса, царя богов. В таком же ключе изваян император Клавдий (**ил. 107**), чью героическую стать дополняет орел Юпитера (римский аналог Зевса). Голова императора, имеющая портретное сходство, довольно странно выглядит на атлетическом торсе, но римляне придавали большое значение портретным чертам. По этой же причине две несхожие императрицы: Сабина (**ил. 108**), жена Адриана, правившего с 117 по 138 год н. э., и Юлия Домна (**ил. 109**), жена Септимия Севера, правившего с 193 по 211 год н. э., представлены в образе Цереры, богини урожая и плодородия. Обе императрицы воспользовались одним и тем же скульптурным прототипом, но голова каждой сохраняет свое портретное сходство. Скорее всего, римлянам времен империи власть императора должна была казаться подобной власти Юпитера, а императрицы, которые во времена неурожая могли облагодетельствовать народ зерном, виделись такими же великодушными, как сама богиня урожая.

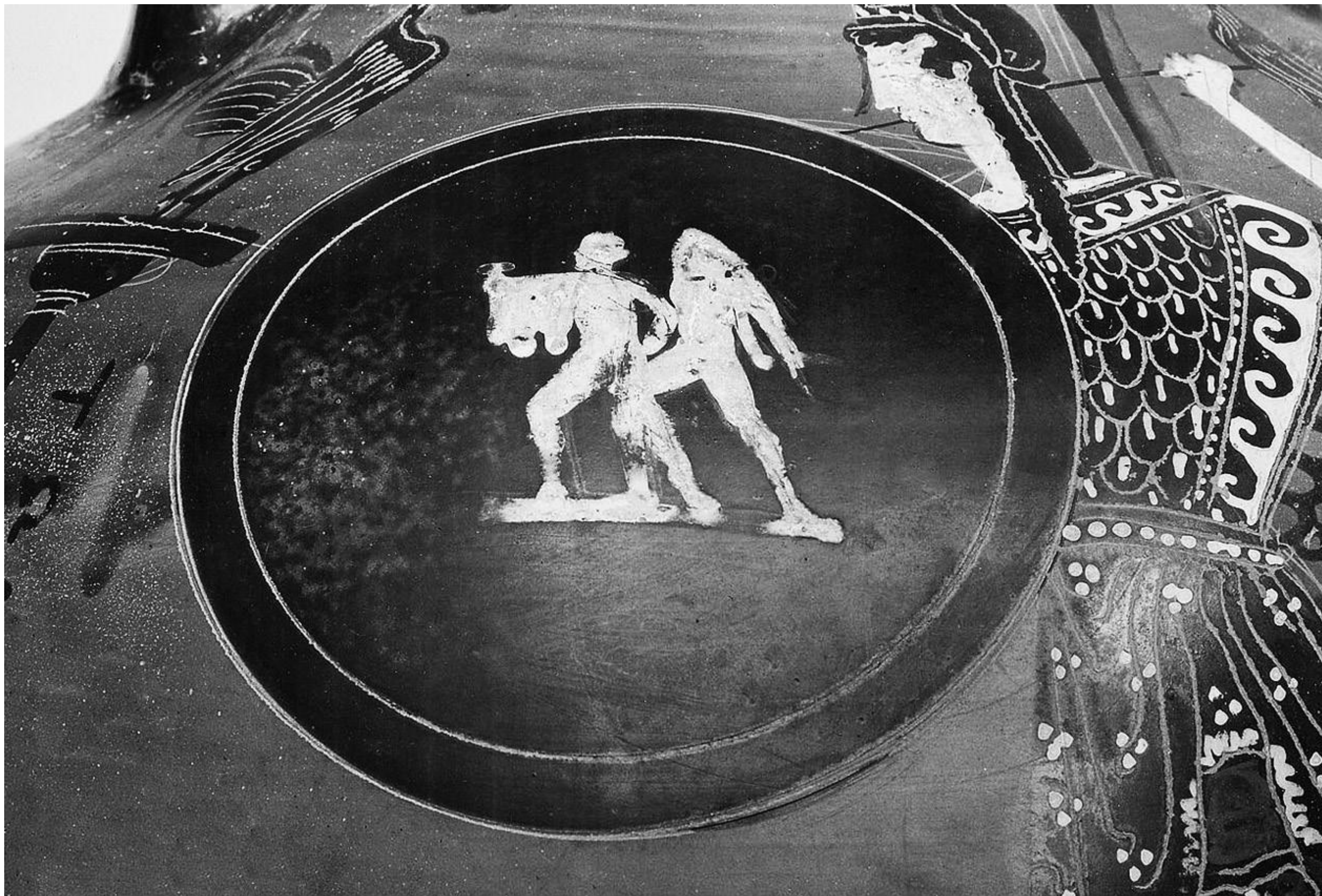
Однако аналогия порой оборачивалась чем угодно, только не великодушием. Император-садист Коммод любил предстать на публике в образе Геркулеса, но не для того, чтобы тяжелым трудом послужить человечеству (как это делал Геркулес, согласно мифу), а для того, чтобы имитировать подвиги героя в разыгрываемом кровавом фарсе. Однажды

он собрал в амфитеатре всех безногих жителей Рима. Их облачили в змееподобные шкуры, которые прикрепили к культям, и вооружили губками для метания, сам же Коммод, куражась над несчастными, нещадно забивал их своей палицей, возглашая, что он Геркулес, карающий мятежных гигантов. В таких отвратительных пародиях этот жестокий правитель разыгрывал роль великого героя, и, должно быть, его обрадовал превосходный скульптурный портрет (ил. 110), на котором он запечатлен в львиной шкуре, с палицей и яблоками Гесперид в руке. Образ ловко подчеркивает его императорское достоинство и при этом не намекает на извращенные наклонности садиста, скрытого под личиной Геркулеса.



(110)

(110) Коммод в образе Геркулеса
II век н. э. Капитолийский музей, Рим



(111)

(111) Тираноборцы Гармодий и Аристокитон

Бронзовая скульптурная группа 477–476 гг. до н. э. скульпторов Крития и Несиота, воспроизведенная на щите Афины на чернофигурной аттической амфоре. Британский музей, Лондон

Обычные римляне тоже любили предстать в мифологическом антураже (например, на саркофагах, см. ил. 40 и 43).

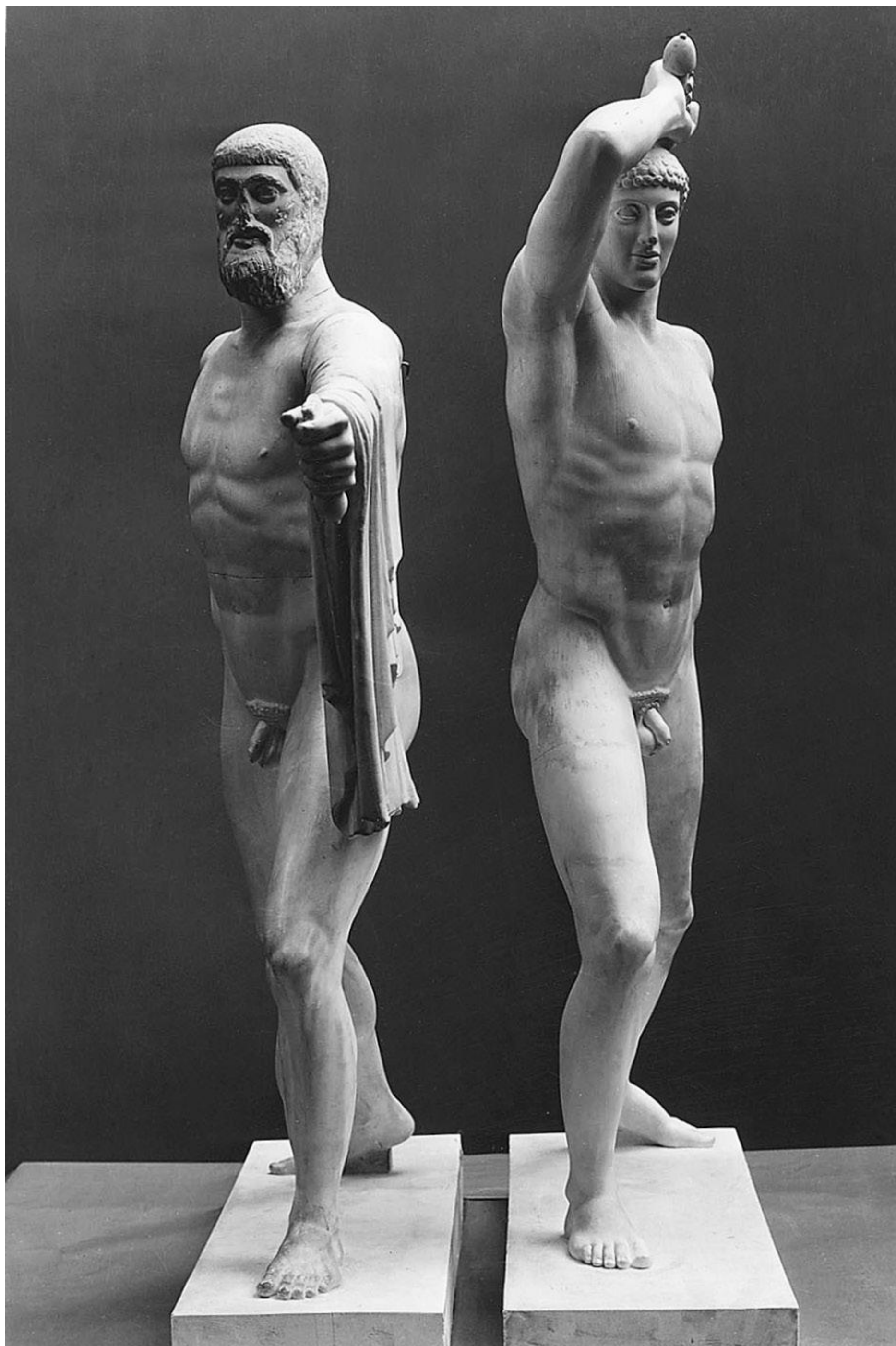
Вполне естественно, когда мужчины (и женщины) примеряют на себя славу мифологических персонажей, но известен случай, когда мифологический персонаж обрел славу, став похожим на реальных исторических людей. Речь идет о мифологическом Тесее, чей образ в V веке до н. э. ассимилировался с историческими Тираноборцами.

Тираноборцами прозвали двоих афинских мужей, Гармодия и Аристокитона. В 514 году до н. э. они попытались свергнуть тиранию в Афинах, замыслив убить правителя-тирана Гиппия. План не сработал, им удалось убить только его младшего брата, а их самих схватили и казнили: Гармодия сразу, а Аристокитона чуть позже.

На самом деле они практически ничего не добились, и с тиранией было покончено только по прошествии четырех лет и при поддержке извне. Тем не менее афиняне воздали должное Гармодию и Аристокитону за то, что они первыми нанесли удар по тирании и отдали за это свои жизни. Накануне 480 года до н. э. в память о Тираноборцах они воздвигли статуи. Персы, разграбив город, их утащили.

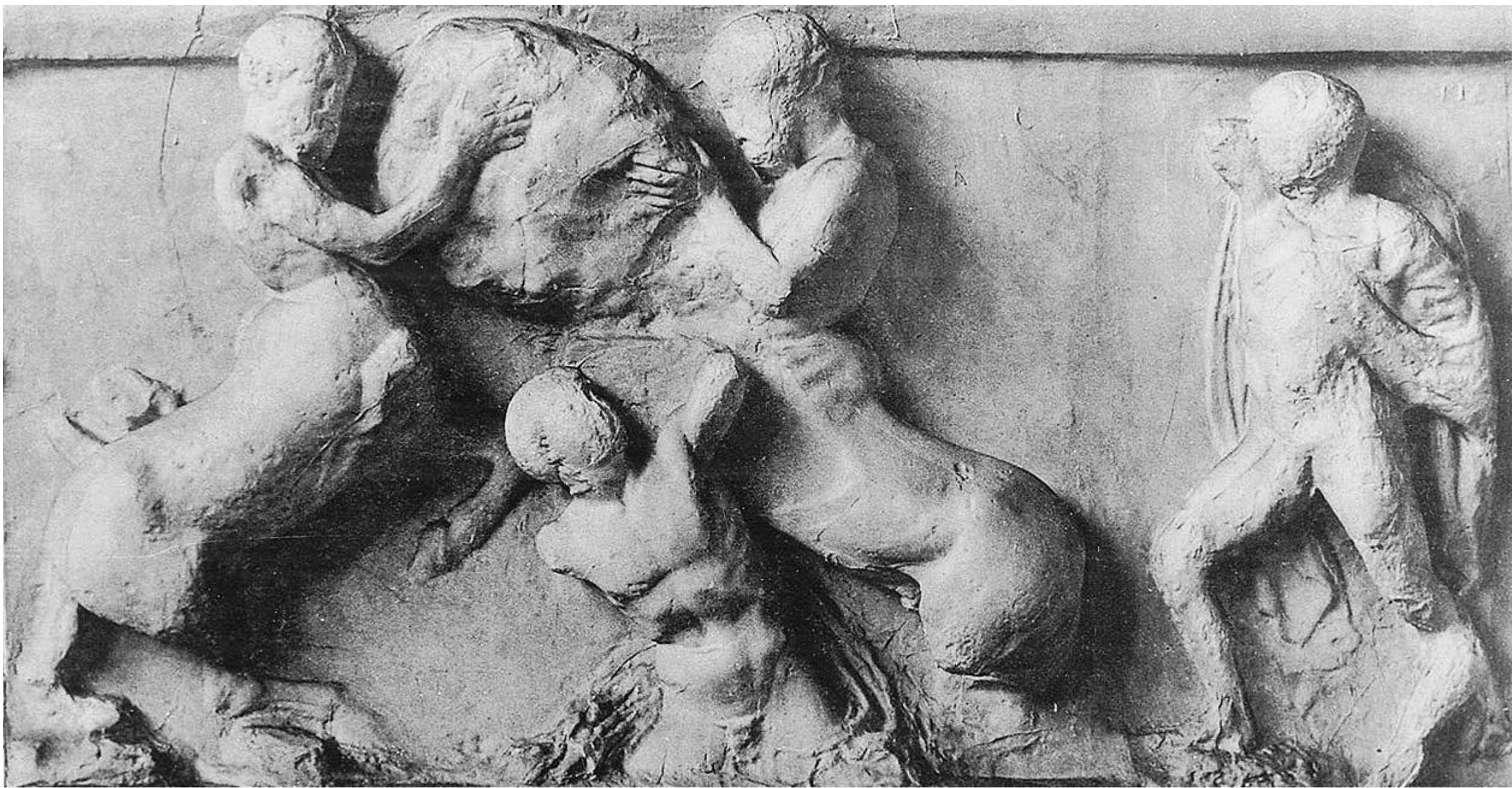
Ясно, что афиняне не могли противостоять сухопутным полчищам персов, вторгшимся в 480 году до н. э. Перед лицом очевидной угрозы они эвакуировали мирных жителей в безопасное место, воины же отплыли к ближайшему острову Саламин. Город пал, но люди остались живы. В заливе Саламин флот греков одержал убедительную победу, а через год были изгнаны из Греции оставшиеся персы.

В 479 году до н. э. ликующие афиняне триумфально вернулись в свой опустошенный город. Они оставили в руинах храмы и святилища, чтобы они напоминали о варварстве персов, но немедленно принялись восстанавливать статуи Тираноборцев. Они чувствовали, что именно свобода от тирании, за которую погибли Тираноборцы, дала им силы победить персов. Новые статуи были готовы к 477 году до н. э. Две фигуры, украшающие щит в руке богини Афины, которые мы видим на вазописи (ил. 111), поражают силой и свободой своих поз — поз, более подходящих для фигур, изготовленных из бронзы.



(112)

(112) Восстановленная реплика скульптурной группы «Тираноборцы»
Метрополитен-музей, Нью-Йорк



(113)

(113) Тесей сражается с кентаврами в позе Гармония

С фриза над западным портиком Гефестейона (с отливки). Вторая половина V века до н. э.



(114)

(114) Тесей (?) сражается против швыряющих камни врагов в позе Аристогитона

С фриза над восточным портиком Гефестейона. Вторая половина V века до н. э. Фотография. Американская школа классических исследований в Афинах: раскопки на Агоре

К началу V века до н. э. художники освоили технику отливки крупномасштабных статуй из бронзы, и преимущества этого материала были оценены по достоинству. Первый шаг в изготовлении бронзовой статуи — создание модели из глины. Такую модель можно рассматривать со всех сторон, легко устраняя обнаруживаемые в ней изъяны. Более того, статуе можно придать любую сложную позу. Бронза обладает большим запасом прочности, а следовательно, конечности фигуры можно удлинять, не опасаясь их поломки, а сама фигура удерживается в равновесии на очень тонких опорах. Поэтому бронза быстро стала излюбленным материалом самых смелых и изобретательных скульпторов, желавших показать фигуры в максимально раскованном действии.

Увы, бронза ценилась высоко, помимо прочего, ее можно легко переплавить и повторно использовать в других формах. Она также легко разрушается в результате стихийных бедствий или антропогенных катастроф, вот почему

до наших дней мало что дошло из огромного множества бронзовых статуй античного периода. К счастью, римляне, восхищаясь бронзовыми статуями этого и более поздних периодов, делали их копии из мрамора, который был дешевле бронзы и менее подвержен разрушению. Таким образом, они сохранили для нас основные черты оригинальных творений. Копии могут довольно точно воспроизводить позу, хотя теряют живость и утонченность деталей, присущие оригиналу.

Мрамор, в отличие от бронзы, имеет очень малую прочность на разрыв. Длинные конечности и сложные позы необходимо аккуратно поддерживать, чтобы фигура не рухнула под собственным весом. Адаптация бронзовых оригиналов к мраморным копиям весьма тонкая и хитроумная задача, но римляне были чрезвычайно искусны и решительны. Одним из примеров их изобретательности в резьбе по мрамору может служить оригинальный римский скульптурный портрет Коммода (ил. 110). Создается впечатление, будто тяжелые голова и торс покоятся на очень легких, почти филигранных опорах. На самом деле бюст поддерживает сзади массивная, скрытая от глаз опора.

Благодаря римским копиистам и их покровителям мы представляем, как могли выглядеть Тираноборцы: хотя бронзовые оригиналы их статуй давно сгинули, до нас дошли многочисленные (в основном фрагментарные) мраморные копии. На основе некоторых из них выполнена гипсовая реконструкция, которую мы видим на рисунке 112.

Скульпторы, восстанавливавшие утащенные персами памятники, едва ли представляли, как в действительности выглядели Гармодий и Аристокитон, умершие около сорока лет назад, но они знали, кем были эти люди. Они знали, что Гармодий был моложе, из аристократов, и что его сразу убили, а Аристокитон был более зрелым и его схватили позже. Опираясь на эти скудные факты, они изваяли характеры своих героев (ил. 112).

Гармодий, справа, юн и импульсивен. Его правая рука отведена назад, почти касается головы. Наносимый им рубящий удар — это *coup de grâce*, последний удар, которым обычно добивают уже выведенного из строя противника. Прибегнуть к нему в ином случае просто безрассудно, так как тело атакующего остается незащищенным.

Какая блестящая находка скульптора — одним смелым, но опрометчивым действием разом обрисовать и человека, и его судьбу! Такой уязвимый, Гармодий мог быть легко убит.

Аристокитон, напротив, показан более опытным и осторожным. Он атакует осмотрительно, держа перед собой плащ, им удобно опутать любое оружие, которое могло быть на него направлено. Он держит меч низко, поджидая удобный момент для верного удара.

По-видимому, статуи Гармодия и Аристокитона стояли на Агоре (рыночная площадь Афин), поэтому они были хорошо известны афинянам и отражены во многих произведениях искусства (например, ил. 111). Сами по себе позы этих двух мужей не уникальны и в отдельности присутствуют в разных батальных сценах, но видеть их вместе — совсем иное. Сдвоенные, эти фигуры производили особое впечатление, их моментально узнавали. Они великолепно олицетворяли любовь афинян к свободе и афинскую демократию, и, должно быть, благодаря этой эффектной ауре их адаптировали и перенесли на образ Тесея, как в архитектурной скульптуре (ил. 113 и 114), так и вазописи (ил. 115 и 116).

Фриз над портиками храма Гефеста (Гефестейон) в Афинах были высечены во второй половине V века до н. э. На фризе с западной стороны изображена битва лапифов и кентавров, в которой Тесей принимал видное участие. Он изображен справа в позе, похожей на позу Гармодия (ил. 113). Сюжет фриза на восточной стороне спорный, но вполне вероятно, что там тоже представлен Тесей — в крайнем левом углу, в позе Аристокитона, узнаваемой, несмотря на отсутствие головы, правой руки и ноги (ил. 114).

Аналогично и на внешней стороне чаши, иллюстрирующей подвиги Тесея, в двух из них он принимает всё те же позы Гармодия и Аристокитона (ил. 115 и 116). В крайнем правом углу Тесей атакует Скирона на манер Гармодия (ил. 115), тогда как ближе к центру на рисунке 116 он сражается с Кроммионской свиньей, опустив меч и защищаясь плащом в позе, схожей с позой Аристокитона. На внутренней стороне этой чаши (ил. 11) Тесей снова появляется, маскируясь под двух героев, но на этот раз стоя спиной к зрителю — подобно Гармодию, он атакует Скирона (на четыре часа) и, как Аристокитон, нападает на свинью (на одиннадцать часов).

То, что фигуры показаны в одинаковых позах спереди на внешней стороне чаши и со спины на внутренней стороне, предполагает, что вазописец знал о статуях Тираноборцев на Агоре не понаслышке и что ему нравились оба вида.

Тесей был одним из немногих мифологических героев, которые устойчиво ассоциировались с Афинами и чьих подвигов поначалу было недостаточно для того, чтобы заработать имя. Примерно в конце VI века до н. э. его авторитет укрепили изобретательные подвиги, которые он совершил по пути с Пелопоннеса в Афины (см. главу II). А в V веке до н. э., когда Афины находились на пике своего могущества, он воплощал в себе национальные чаяния афинян. Приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что образы Тираноборцев слились с образом Тесея, мы видим, как мифологический герой перенял славу реальных прототипов, дивно перевернув привычную процедуру, в которой миф использовался для подтверждения истории, а не наоборот.



(115)

(115) Тесей сражается со Скироном в позе Гармония

Краснофигурная аттическая чаша. Около 440–430 гг. до н. э. Роспись: Мастер Кодра. Британский музей, Лондон



(116)

(116) Тесей сражается со свиньей в позе Аристогонтона. Обратная сторона ил. 115

Краснофигурная аттическая чаша. Около 440–430 гг. до н. э. Роспись: Мастер Кодра. Британский музей, Лондон

[1] Плутарх приводит следующие слова Эсхила, характеризующие Амфиарая: «Он справедливым быть желает, а не слыть. / С глубокой борозды ума снимает он / Советов добрых жатву...» См.: *Плутарх. Аристид и Марк Катон (Старший)* // Сравнительные жизнеописания: В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1994. С. 364.

[2] Геркулес отправился в Дельфы узнать от оракула, как ему искупить вину за убийство, совершенное в порыве гнева, но Пифия отказалась отвечать.

ГЛАВА XII. ЖИЗНЬ И МИФ В ИСКУССТВЕ

Актуальность мифа подразумевала, что художники часто воображали, будто мифологические события происходили в знакомой им обстановке, а их участники выглядели и вели себя так же, как и в реальной жизни. Это особенно относится к грекам.

У греческих вазописцев были две основные темы: мир мифов и мир вокруг них. Это привело к живому диалогу между образами мифов и образами жизни.

Иногда лишь мелкие детали, надписи или добавленный неожиданный штрих отличали мифологический образ от сцен реальной жизни. Например, вазописцы охотно изображали женщин, пришедших за водой к фонтану. Это занятие предоставляло женщинам заветную возможность поболтать и посплетничать, и на рисунке 117 мы видим, как именно этим увлечены две пары болтушек. Женщины, смотрящие влево, только что пришли, пустые кувшины на их головах наклонены, в то время как женщины, смотрящие вправо, уже с полными кувшинами на головах, собираются уходить, но задерживаются, чтобы обменяться несколькими словами с только что прибывшими. Девушка в дальнем левом углу спокойно ждет, подставив свой кувшин под носик фонтана в виде львиной головы. В таком изображении не было ничего экстраординарного.

Однако иным подобным образом могли придать и зловещий оттенок (ил. 118). На первый взгляд левая часть картины выглядит совершенно обычно. Слева от фонтана девушка собирается подставить кувшин под струю воды. Позади нее неспешно ждет юный всадник на лошади, держа под уздцы вторую, почти целиком скрытую от нас лошадь без всадника (на нее указывают восемь ног — семь из них отчетливо видны — и еще один добавленный нос). Кажется, перед нами срез мирной повседневной жизни. Но с правой стороны картина иная: фигура сидящего на корточках воина, притаившегося за фонтаном, полна угрозы.



(117)

(117) Девушки набирают воду в фонтане

Чернофигурная аттическая гидрия. Около 530 г. до н. э. Музей Мартина фон Вагнера, Вюрцбург



(118)

(118) Ахилл устраивает засаду на Троила и Поликсену у фонтана

Чернофигурная аттическая амфора. Около 520–510 гг. до н. э. Роспись: Эдинбургский мастер, Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин



(119)

(119) Геракл с женой и ребенком

Краснофигурный аттический лекиф. Около 450 г. до н. э. Роспись художника, близкого к кругу Мастера Виллы Джулия. Музей Эшмола, Оксфорд

Настроение круто меняется. Незримая опасность нависла над мирной сценой, и это уже не просто изображение беззаботной девушки, набирающей воду, и мальчика, пекущегося о лошадях. Каковы намерения воина, чье присутствие так диссонирует с происходящим?

Тем, кто помнит историю Трои, сразу приходит на ум миф. Ахилл устроил засаду на Троила, когда тот вместе с сестрой Поликсеной вышел напоить своих лошадей (см. ил. 26). Именно тогда прекрасная троянская принцесса привлекла внимание Ахиллеса, и это аукнулось ужасными последствиями, поскольку продолжительное время спустя призрак Ахилла потребовал, чтобы эту самую Поликсену принесли в жертву на его могиле, прежде чем греки смогут отплыть домой после завоевания Трои (ил. 2). Миф наделяет именами ничем, на первый взгляд, не примечательных персонажей. Девушка, ждущая, пока ее кувшин наполнится водой, несомненно, Поликсена, юноша с лошадьми — Троила, а затаившийся воин — Ахилл. Сцена больше не предстает мирной, она вещает беду. Художник выбрал тихий момент перед кульминацией истории (см. главу III). Но если мы знаем миф, перед нашим мысленным взором разворачивается весь дальнейший ход этой трагедии: смерть мальчика, наказание Ахилла, принесение девушки в жертву.

Бывают и образы более нежные и сокровенные, например мать и отец, радующиеся своему малышу, как свойственно всем родителям. Даже героический Гектор в *Илиаде*, отдыхая от сражений, встречается на стенах Трои со своей женой и ребенком, ласкает младенца в своих могучих руках. Точно так же обремененный подвигами Геракл, должно быть, наслаждался ролью семьянина всякий раз, когда ему удавалось улучшить момент и уединиться с домашними (ил. 119). Мы видим жену Геракла дома — об этом свидетельствует висящее на стене ручное зеркало. Ребенок, сидящий на коленях матери, тянется к отцу, который в свою очередь протягивает сыну руку. Такой образ отличается от изображения обычной афинской семьи только тем, что отец одет в львиную шкуру и в руках у него дубина, лук

и колчан. Это и имел в виду Еврипид, когда несколько десятилетий спустя вкладывал в уста Геракла, спасающего своих детей от смерти, слова:

Я заберу вас всех троих и буду
Большой корабль, а вы за мной, как барки,
Потянетесь.

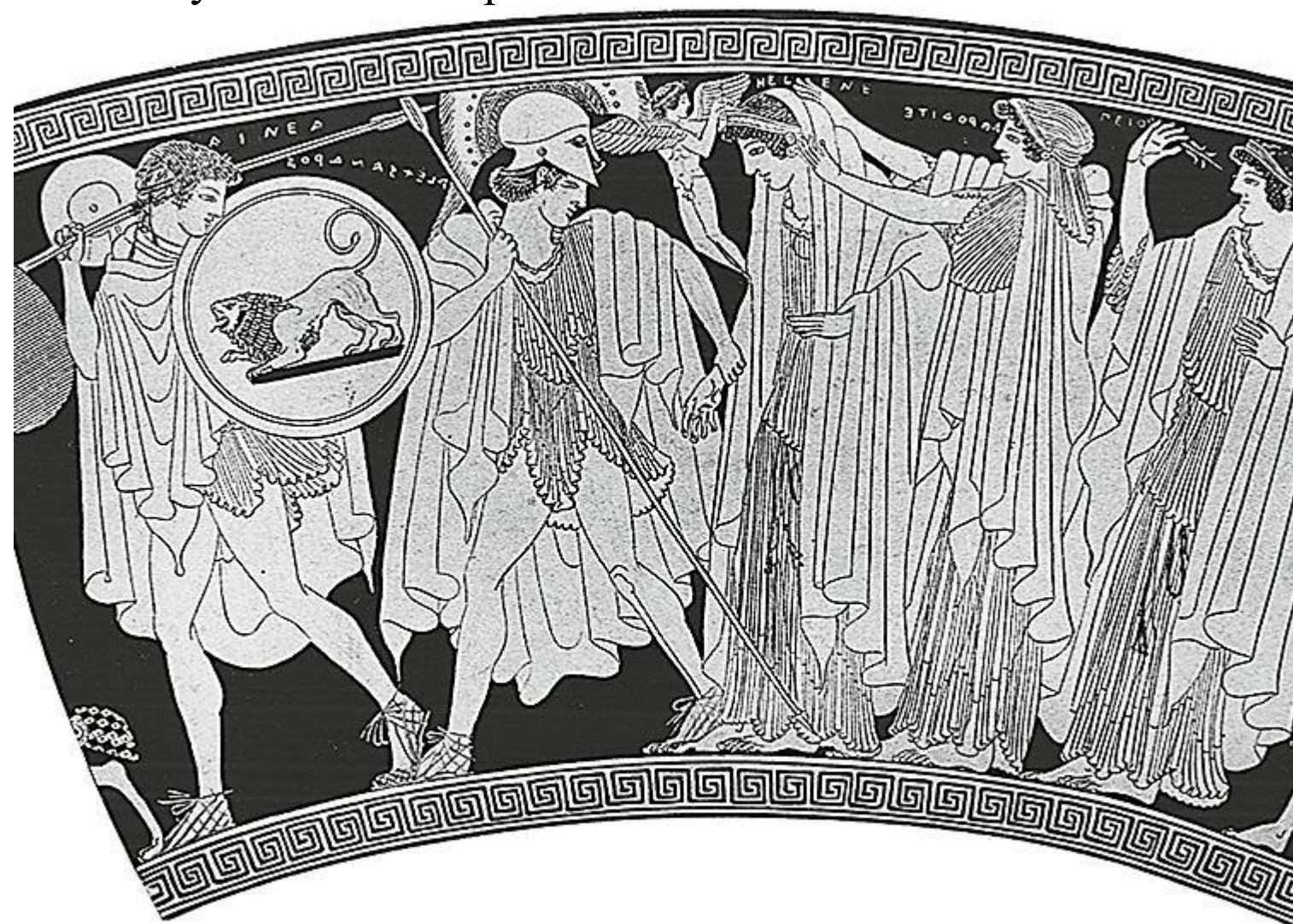
Да, люди всюду те же:
Те побогаче, эти победнее,
А дети всякому свои милы.

Еврипид. Геракл (перевод И. Анненского)

Очеловечивание героя способствовало тому, что мифы становились популярными, трогали умы и сердца людей.

Даже катастрофические события начинаются банально. Сбежав с Парисом, Елена развязала Троянскую войну. Как представлял себе эту сцену афинский вазописец (**ил. 120**)? В виде пристойной афинской свадьбы, и в его картине ничто, кроме порхающего бога любви и поясняющих надписей, не намекает на то, что он проиллюстрировал не обычное свадебное тожество. Особое внимание обратим на то, как Парис держит Елену за запястье, — это традиционный жест жениха на афинской брачной церемонии (**ил. 121**).

Брата-близнеца Геракла, Ификла, могли изобразить берущим уроки музыки (**ил. 122**), как и полагалось афинскому юноше, хотя его учителем был мифический Лин, брат легендарного Орфея. Примечательно, что учитель сидит на стуле со спинкой, а его ученик — на табурете. Мастеру приходится преподавать в течение всего дня, тогда как время обучения ученика ограничено. Когда урок Ификла закончится, его место займет Геракл. Геракл показан на другой стороне вазы (**ил. 123**), его сопровождает татуированный фракийский раб, который несет за него лиру. Герой ничем не отличался бы от обыкновенного юного афинского аристократа V века до н. э., если бы не надпись с его именем и не стрела, которой он пользуется вместо трости.



(120)

(120) Парис похищает Елену

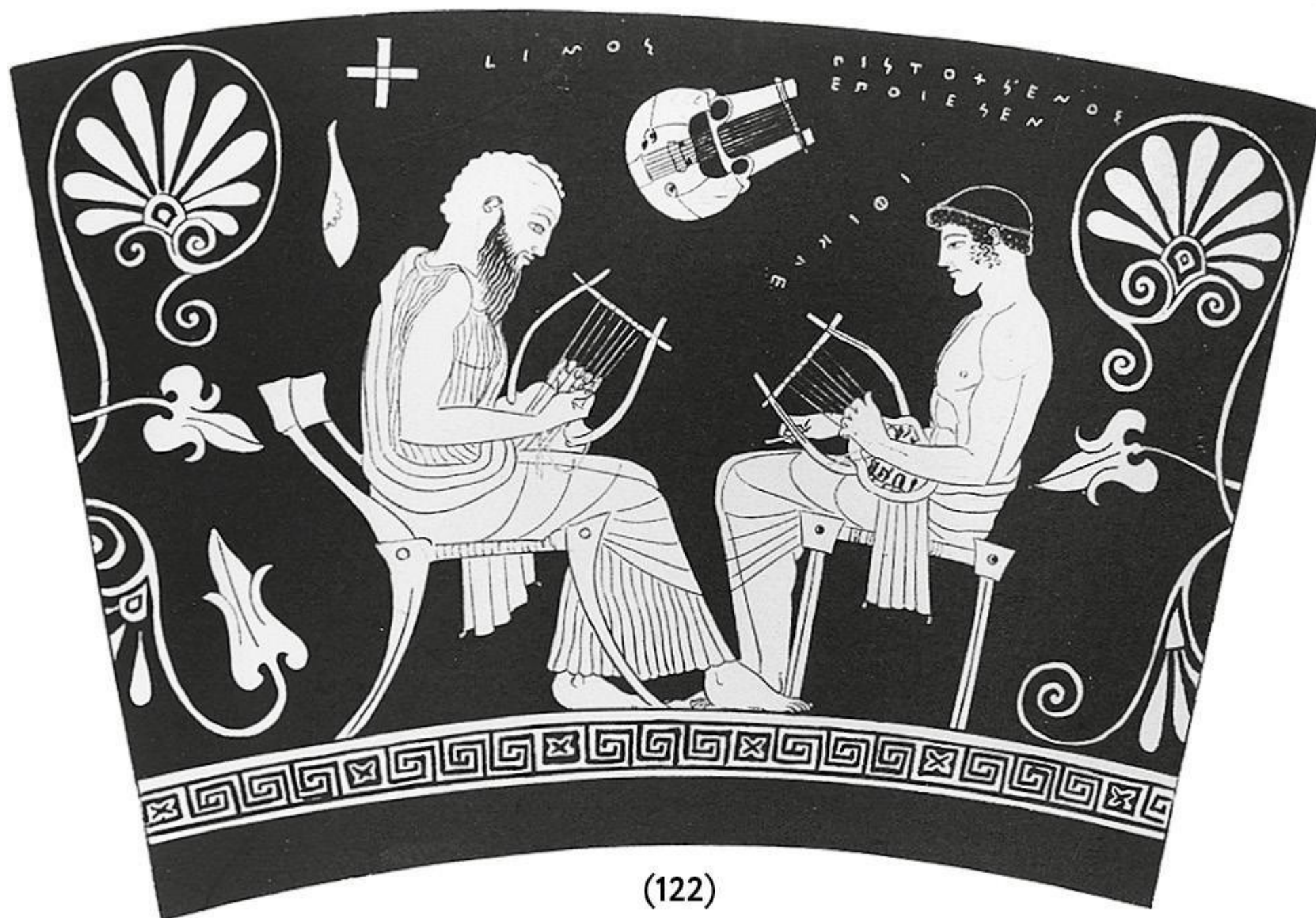
Краснофигурный аттический скифос. Около 490–480 гг. до н. э. Роспись: Макрон. Музей изящных искусств, Бостон (фонд Фрэнсиса Барлетта)



(121)

(121) Ритуальный охват запястья невесты на афинской церемонии бракосочетания

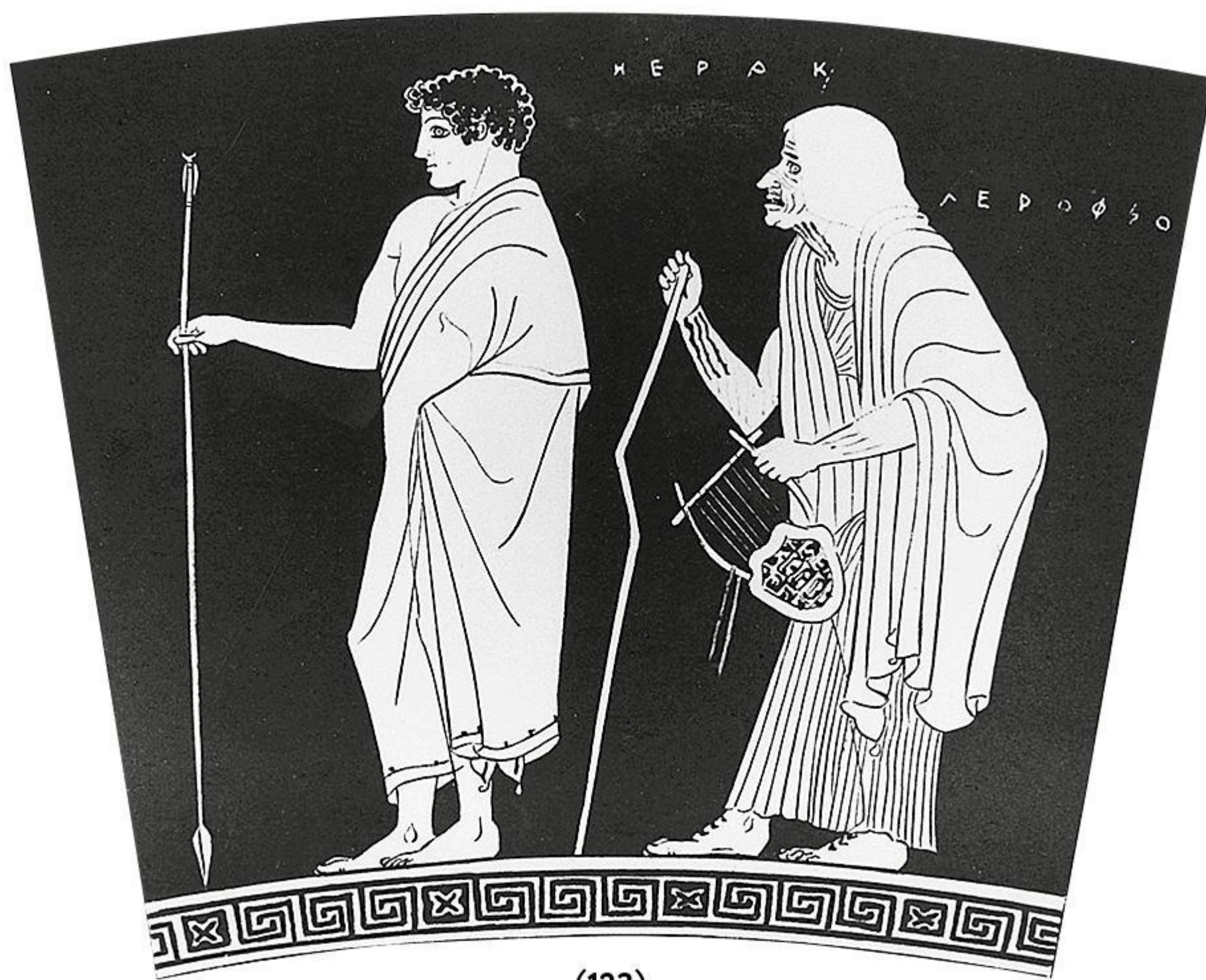
Белая аттическая пиксида. Около 470–460 гг. до н.э. Роспись: Мастер Спланхнопта. Британский музей, Лондон



(122)

(122) Ификл учится у Лина играть на лире

Краснофигурный аттический скифос. Около 470 г. до н.э. Роспись: Мастер Пистоксена. Государственный художественный музей, Шверин



(123)

(123) Геракл идет на урок

Краснофигурный аттический скифос. Около 470 г. до н. э. Роспись: Мастер Пистоксена. Государственный художественный музей, Шверин. § Обратная сторона ил. 122

Надпись может преобразить и возвысить тривиальную сцену. Для многих афинских семей момент, когда драгоценный сын уходил сражаться за свою страну, пронзителен. Проводы воина — прощание с родителями, наставления отца, последние минуты с матерью — трогательная картина. На рисунке 124 на первый взгляд изображены обычные проводы, но надписи объясняют, что храбрый юноша — не кто иной, как троянский герой Гектор, торжественно надевающий латы и внимающий своему отцу, Приаму, в то время как его мать, Гекуба, держит приготовленные для него шлем и копье. В этом образе мифологический персонаж, представленный простым смертным, обретает глубину и вызывает сочувствие, но и наоборот — по аналогии с мифологическим героем — простой смертный наделяется героическими чертами.



(124)

(124) Отбытие Гектора

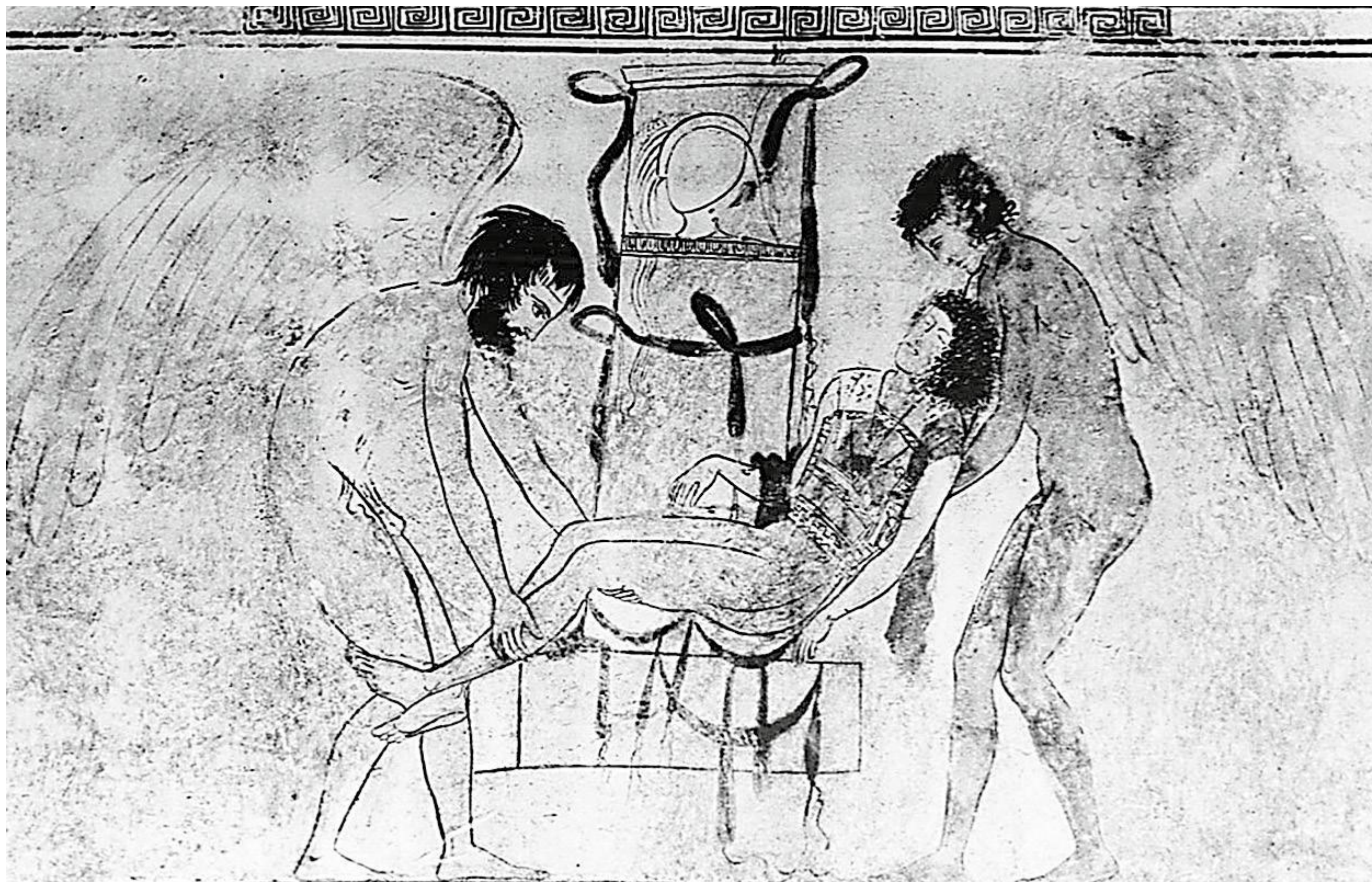
Краснофигурная аттическая амфора. Около 510–500 гг. до н. э. Роспись: Евфимид. Государственное античное собрание, Мюнхен



(125)

(125) Гипнос и Танатос с телом Сарпедона

Краснофигурный аттический килик-кратер. Конец VI века до н. э. Роспись: Евфроний. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



(126)

(126) Гипнос и Танатос с афинским воином

Белофонный аттический лекиф. Около 450 г. до н. э. Роспись: Мастер Сабурова. Британский музей, Лондон

Когда был убит сын Зевса Сарпедон, его божественный отец послал богов Гипноса и Танатоса забрать тело героя с поля боя (ил. 125). Вазописец воспроизвел огромное горизонтальное тело героя, которое с трудом поднимают двое бородатых божеств, в то время как Гермес стоит сзади и, видимо, руководит. В *Илиаде* Гомера сказано, что Зевс велел Аполлону омыть раны Сарпедона, прежде чем Гипнос и Танатос перенесут его тело домой. У художника под рукой не было текста, и он переосмыслил историю на свой лад. Он знал, что Гермес был проводником душ умерших в подземное царство, и поэтому вывел в центре его, а не Аполлона. Гипнос и Танатос — братья-близнецы, едва ли различимые, если бы

не ярлыки, которые их идентифицируют. Танатос, в темной кирасе, приподнимает верхнюю часть огромного растянувшегося тела, а Гипнос обхватывает ноги. Главная задача художника состояла в том, чтобы показать, каким большим, сильным и могучим был Сарпедон. Он вложил в эту громадную фигуру все имевшиеся в его распоряжении анатомические знания, показав в ином ракурсе, спереди, левую ступню, очертив мускулатуру жирными и тонкими линиями и подчеркнув безвольность тонких пальцев. Он изобразил двух солдат, по одному с каждой стороны от центральной группы, очень заурядных, чей рост не идет ни в какое сравнение с ростом Сарпедона. Гипносу и Танатосу пришлось приложить немалые усилия, чтобы поднять величественное тело.

Такого же трагического величия могли удостоиться и афинские воины, погибшие в сражении за свою страну (**ил. 126**). Этот рисунок находится рядом с реальным афинским надгробием, следовательно, изображая крылатых богов, бородатого Танатоса и здесь безбородого Гипноса, которые торжественно поднимают тело павшего афинянина, вазописец наделил статусом героя простого смертного.

Греки с легкостью помещали свои мифы в контекст повседневной жизни, придавая мифологическим образам глубину и актуальность, а перенося некоторые из этих образов в изображения повседневности простых смертных, наделяли реальную жизнь ореолом мифического очарования.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ.

ПРОБЛЕМЫ

ГЛАВА XIII.

КАК ПОКАЗАТЬ НЕВИДИМОЕ?

Слова порой вызывают в нашем воображении образы, не поддающиеся визуализации. Словами можно раскрыть то, что скрыто, словами можно выявить потаенные чувства, словами можно облечь даже то, что меняет свой лик. Особенно блистательным в изображении метаморфоз был римский поэт Овидий. Вот как, например, он описывает Дафну, которую ее отец, речной бог, спасая от нежеланных ласк Аполлона, превратил в лавровое дерево:

Молвит: «Отец, помоги! Коль могущество есть у потоков,
Лик мой, молю, измени, уничтожь мой погибельный образ!»
Только скончала мольбу, — цепенеют тягостно члены,
Нежная девичья грудь корой окружается тонкой,
Волосы — в зелень листвы превращаются, руки же — в ветви;
Резвая раньше нога становится медленным корнем,
Скрыто листвою лицо, — красота лишь одна остается.
Фебу мила и такой, он, к стволу прикасаясь рукою,
Чувствует: всё еще грудь под свежей корою трепещет.
Ветви, как тело, обняв, целует он дерево нежно,
Но поцелуев его избегает и дерево даже.
Метаморфозы. Книга I, строки 546–555
(перевод С. Шервинского)



(127)

(127) Дафна и Аполлон

Римская мозаика из Антиохии. Конец III века н. э. Художественный музей Принстонского университета, Принстон. Подарок Комитета по раскопкам Антиохии. Фотография: Брюс Уайт



(128)

(128) Пелей и превращающаяся Фетида

Краснофигурная аттическая чаша. Около 500 г. до н. э. Роспись: Пефин. Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин

Как в статичной картине передать сложную динамику этой метаморфозы? Римский мозаичист (ил. 127) попытался выразить суть истории — испуг и отвращение Дафны, убегаящей от лучезарного Аполлона, чья жадно простертая рука вот-вот схватит ее за плечо. В решающий момент, за миг до того, как бог действительно коснулся ее, девушка превращается в лавровое дерево. Но намек художника на такой исход кажется безнадежно топорным: выглядит так, словно Дафна наткнулась на куст, а не превратилась в него. Однако и задача не из легких.

Художники по-разному справлялись с трудностью иллюстрирования метаморфоз, иногда избегая изображать само событие и предполагая его лишь косвенно. Таким был подход вазописца, показавшего метаморфозы Фетиды (ил. 128). Поскольку Фетида была nereida, морская нимфа, она не хотела выходить замуж за Пелея, простого смертного, поэтому делала всё, чтобы помешать их мезальянсу.

Будучи морским существом, Фетида могла менять свой облик как угодно. Когда Пелей, добиваясь благосклонности нимфы, заключил ее в объятия, она сопротивлялась, превращаясь то в рычащего льва, то в шипящую змею и наконец — в водный поток и пылающий огонь. С последними двумя «Фетидами» совладать было особенно трудно, но Пелей не устранился, не разомкнул объятий, показав себя целеустремленным человеком, и в конечном счете Фетида сменила гнев на милость, вернула себе прежний облик и дала согласие на брак.

Метаморфозы Фетиды легко живописали поэты, но художнику не просто было показать их в одной картине. Одно из решений проблемы состояло в том, чтобы изобразить Фетиду в истинном виде, то есть в облике прелестной морской нимфы, но в то же время показать ее превращения с помощью побочных фигур. На рисунке 128 Пелей крепко обхватывает Фетиду за талию, а маленький лев (кажется, что он спускается по спине Пелея) и три змеи (одну держит Фетида, другая змея оплела и жалит руку Пелея, третья, обвившись вокруг лодыжки, кусает его за пятку) символически представляют метаморфозы Фетиды. Упорство Пелея выражают его сцепленные вместе руки: пальцы так крепко сплетены, что образовали геометрический узор.

Другой способ проиллюстрировать метаморфозу — намекнуть на нее, показав некоторые ее последствия. Охотник Актеон, на свою беду, мельком увидел голой богиню Диану (римский эквивалент греческой Артемиды) купающейся в источнике. Разгневанная богиня, не имея возможности дотянуться ни до одежды, ни до оружия, зачерпнула горсть воды и плеснула ему в лицо, прибавив с вызовом: попробуй теперь рассказать, что видел ее без одежды. Вот слова Овидия:

«Ныне рассказывай, как ты меня без покрова увидел,
Ежели сможешь о том рассказать!» Ему окропила
Лоб и рога придала живущего долго оленя;
Шею вширь раздала, ушей заострила верхушки,
Кисти в копыта ему превратила, а руки — в олени
Длинные ноги, всего же покрыла пятнистою шерстью,
В нем возбудила и страх. Убегает герой Автоноин
И удивляется сам своему столь резвому бегу.
<...> Он колебался, а псы увидали <...>
Он же бежит по местам, где сам преследовал часто,
Сам от своих же бежит прислужников! Крикнуть хотел он:
«Я Актеон! Своего признайте во мне господина!» —
Выразить мысли — нет слов. Оглашается лаяньем воздух.
<...> И пока господина держали,
Стая другая собралась и в тело зубы вонзает.
Нет уже места для ран. Несчастный стонет, и если
Не человеческий крик издает — то всё ж не олений <...>

Овидий. Метаморфозы. Книга I. Стихи 193–238

(перевод С. Шервинского)

Так Актеон, всё еще остававшийся человеком в мыслях и чувствах, но запертый в теле бессловесного оленя, встретил свою ужасную судьбу: собственные псы, не узнав его в изменившемся облике, разорвали его на куски. Лишенный дара речи, incapable ни позвать на помощь, ни защитить себя, он был обречен.

Просто показать оленя, на которого нападают собаки, для художника недостаточно; это напоминало бы обычную сцену охоты. Нетривиально выглядел бы человек, на которого набросились собаки (**ил. 129**), но история становится понятной, только если кто-то усмотрит на его лбу пару рогов. Скульптору не удалось выразить страдания человеческого духа, заключенного в теле оленя, но он смог, по крайней мере, рассказать саму историю, показав трагичные последствия, вызванные трансформацией.



(129)

(129) На Актеона нападают его собственные собаки
Римская статуя. II век н. э. Британский музей, Лондон

Как изобразить чувства и мысли человека, пленного в чужеродной форме — с этой проблемой столкнулись и художники, иллюстрировавшие историю Одиссея и Цирцеи. Волшебница Цирцея была одержима страстью превращать всех приходивших к ней путников в животных. Согласно *Одиссее*, она проделывала это, сначала предлагая им напиток, а потом прикасаясь к ним волшебным жезлом, после чего они превращались в свиней и их можно было загонять в хлев, подобающее их новому положению место. Одиссей положил этому развлечению конец. Прежде чем прийти к Цирцею, он отведал особой травы [1], и поэтому зелье на него не подействовало. Сохранив свой облик, он изумил и напугал волшебницу и заставил ее вернуть прежний вид его спутникам, которые прибыли раньше и подверглись известной трансформации.



(130)

(130) Цирцея, Одиссей и его превращенные товарищи

Фрагмент краснофигурного аттического килик-кратера. Около 440 г. до н. э. Роспись приписывается Мастеру Персефоны. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



(131)

(131) Цирцея, Одиссей и его превращенный товарищ.

Чернофигурный беотийский скифос из Кабириона. Начало IV века до н. э. Роспись: Мастер Мистерий. Британский музей, Лондон

Один из вазописцев избрал драматичный момент: Одиссей грозит мечом Цирцею, которая, в испуге выронив чашу и жезл, пытается бежать (ил. 130). Двое его товарищей, превращенные в животных, радостно устремляются к Одиссею, восхищенные тем, что он сделал.

Художник строго не следовал тексту *Одиссеи* и изобразил людей с головами и хвостами разных животных: у одного голова и хвост кабана, у другого — лошади, словно процесс превращения был остановлен на полпути. Идея неплохая, но в статичном изображении сложно разобрать, что чему предшествовало или что произойдет далее. Нет намека на то, что эти люди находятся в процессе превращения в зверей: на первый взгляд это могут быть и не мутанты, а монстры, вроде Минотавра. У Минотавра было человеческое тело, а голова и хвост быка; у компаньонов Одиссея, похоже, тело человеческое, но с кабаньей (или лошадиной) головой и хвостом. Конечно, знающие эту историю — а конфуз Цирцеи помогает ее вспомнить, — легко догадаются, кто есть кто, но дух человека, заточенный в зверином теле, художник выразить не сумел.



(132)

(132) Суд Париса

Краснофигурная аттическая гидрия. Около 420–400 гг. до н. э. Роспись: Мастер Париса из Карлсруэ. Музей земли Баден, Карлсруэ (срисовка росписи с ил. 63)

Намного больше преуспел другой художник (ил. 131). Его ваза — одна из серии мифологических пародий, характерных для определенного культа. Слева Цирцея (ее имя начертано) предлагает огромную, полную магического зелья чашу алчному Одиссею, жадно тянущему к ней руки. Справа — ткацкий станок, за которым Цирцея работала до появления гостей. По другую сторону от ткацкого станка приткнулась скрюченная скорбная фигура одного из товарищей Одиссея, превращенного в борова. Голова и большая часть тела свиноподобны, но передняя ляжка напоминает напряженное плечо, а задняя нога скорее принадлежит человеку, чем животному, ступня же совершенно человеческая. Неудобная поза, неуклюже поставленная нога и вздернутая жалкая морда — эти подробности говорят о страдании человека, заключенного в оболочку животного. Незавершенность физической трансформации намекает на отсутствие трансформации духовной. Художник смог раскрыть сокровенное: человеческую сущность в теле животного.

Сильные чувства, душевный разлад можно ярко живописать словами, но проиллюстрировать труднее. Раздор, желание и убеждение — вот те красноречивые абстракции и мощные потайные пружины, которые часто приводят мифы к развязке. Чтобы показать такие скрытые силы в действии, художники иногда прибегали к персонификациям (человеческим фигурам, которые олицетворяли эмоции и душевные состояния и для пущей ясности снабжались ярлыками), способным передавать идеи, иным способом не видимые. С их помощью вазописцы порой достигали великолепного эффекта.

Троянская война началась с соперничества трех богинь за золотое яблоко — приз красивейшей, который Парис был призван присудить одной из них (см. ил. 61–64). Хотя раздор между богинями носил в основном эмоциональный характер, греки пытались проявить его, создав персонификацию раздора — богиню Эриду. Она появляется прямо в центре рисунка 132, чуть выше Париса, нижняя часть ее тела скрыта холмом; рядом с ее головой идентифицирующая надпись.

Афродита, которой досталось золотое яблоко, подкупила Париса, взамен пообещав ему любовь Елены, самой красивой женщины на свете. Настал черед сдержать свое слово. К тому времени Елена уже вышла замуж за Менелая, и, хотя она, вероятно, пыталась благочестиво устоять перед мольбами Париса, шансов у нее не было. Как могла она сопротивляться уговорам Афродиты, лично пришедшей просить за Париса? Этот момент и запечатлел вазописец V века до н. э. (ил. 133). Елена сидит на коленях у Афродиты, она печальна и погружена в себя, на что указывает ее рука у подбородка. Справа стоит Парис, рядом с ним крылатый мальчик, похожий на Эроса, бога любви, но на ярлыке надпись: «Гимерос» (Желание). Слева от Афродиты ее служанка со шкатулкой в руках, ее имя Пейто (Убеждение). Елена, крепко удерживаемая Афродитой и стиснутая между Желанием и Убеждением, едва ли надеется избежать своей участи. Это подчеркивается включением еще двух персонификаций: справа показана Эймармене (Судьба), она обращена к (неидентифицированной) женщине с птицей, поэтому повернулась спиной к Парису, а крайняя слева — Немезида

(Возмездие), она опирается на плечо женщины, чей ярлык неразличим, и указывает на будущих любовников. Расставленная Афродитой эмоциональная ловушка (и ее ужасные последствия) проявлена с помощью персонификаций.



(133)

(133) Афродита в окружении персонификаций могущественных сил уговаривает Елену сбежать с Парисом
Аттический краснофигурный остроконечный амфориск. Около 430 г. до н. э. Роспись: Мастер Эймармены. Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин



(134)

(134) Деревянный конь со спрятавшимися внутри воинами
Греческий глиняный сосуд для хранения. Около 670–650 гг. до н. э. Археологический музей, Микены

Троя в конечном счете пала благодаря уловке, вполне невинному устройству, укrywшему в себе грозную разрушительную силу. Осаждающие Трою греки соорудили огромного полого деревянного коня, которого оставили

у городских ворот, убедив троянцев в том, что это их подношение Афине и гарантия безопасного возвращения домой. Они сделали вид, будто снимают осаду и уплывают. Троянцы, не желая благополучного возвращения греков, решили затащить коня в город и присвоить всю выгоду от божественной протекции себе. Чтобы закатить громадину внутрь, они расширили ворота и разобрали часть стены, после чего стали кутить и радоваться тому, что считали первой своей мирной ночью за многие годы. Но их наслаждение было недолгим, потому что в полой лошади греки спрятали лучших воинов своей армии, а когда ликующие троянцы упились и уснули, греческие воины выбрались наружу, подали сигнал отплывшему совсем недалеко войску и захватили ошеломленный город.

Как и в случае с жертвами Цирцеи, трудность для художника заключалась в том, чтобы выявить скрытое. Троянцы видели в коне безобидную вещь, подношение, изготовленное из дерева, но в действительности это был страшный убийца, в котором затаились отборные воины.

Художник решил эту проблему наивно и просто (**ил. 134**). Он изобразил огромного коня, занявшего почти всё доступное пространство. Чтобы показать, что конь не настоящий, а деревянный, он подставил под его ноги колеса, как у детской игрушки. Оставшееся пространство художник заполнил воинами, а для большей доходчивости еще и вырезал в боку и на шее коня «окна», в которые, словно в иллюминаторы, смотрят греческие воины. Таким образом, он проявил то, что скрыто, и рассказал достаточно красноречиво свою историю, но лишил зрителя иллюзии, что троянцев могли одурачить.

Римский художник (**ил. 135**) шел от противного, он попытался, как и поэт Вергилий, рассказать историю с точки зрения троянцев. Автор *Энеиды* зловеще и подробно поведал, как троянцы расширяли ворота и даже проламывали стену, желая забрать к себе домой огромного коня — счастливый, как они верили, талисман. Вот как видел это событие троянский герой Эней:

Брешь пробиваем в стене, широкий проход открываем.
Все за дело взялись: катки подводят громаде
Под ноги, шею вокруг обвивают пеньковым канатом,
Тянут. Конь роковой тяжело подвигается к стенам,
Вражьим оружием чреват. Вокруг невинные девы,
Мальчики гимны поют и ликуют, коснувшись веревки.
Всё приближается конь, вступает в город с угрозой...
<...>

Трижды вставал он, и трижды внутри звенело оружие;
Мы же стоим на своем, в ослепленье разум утратив,
Ставим, на горе себе, громаду в твердыне священной.
Нам предрекая судьбу, уста отверзла Кассандра, —
Тевкры не верили ей, по велению бога, и раньше.
Храмы богов в этот день, что для нас, несчастных, последним
Был, — словно в праздник, листвою зеленой мы украшаем.

Вергилий. Энеида. Книга II. Стихи 234–249
(перевод С. Ошерова)

Эту ложную радость введенных в заблуждение троянцев, втягивающих в родные стены орудие своей гибели, художнику выразить труднее, чем поэту.

Тем не менее римский мастер дерзнул изобразить именно этот момент, когда троянцы приступили к роковому для них перетаскиванию коня в город (**ил. 135**). Деревянный конь справа, хотя и крупнее обычного, выглядит довольно скромно, не слишком превосходя размером волокущих его к городу людей. У него на спине паланкин, похожий на башню, а колесная платформа, на которую он водружен, подсказывает, что конь деревянный.

Стремительные (почти импрессионистские) мазки кисти передают ажиотаж, которым проникнута сцена. Резкий свет выхватывает мужчин, тянущих коня, но отбрасывает в тень других, искусно создавая видимость ночи. Установленная в городе статуя Афины проступает слева. Организованные в группы люди в разных местах контрастируют с необычайно экспрессивными одиночками. Две такие возбужденные фигуры сближаются на пяточке перед конем, третья уносится вдаль, четвертая падает на колени перед статуей, а пятая, крайняя слева, как бы переступая пределы картины, шагает к зрителю. На заднем плане маячат зубчатые стены.



(135)

(135) Деревянного коня тянут в Трою

Римская настенная роспись из Помпей. Около 50–79 гг. н. э. Национальный археологический музей, Неаполь

Сцена воодушевленная, но полна тревоги. Неестественно яркий свет озаряет энергичные диагонали людей, волокущих чудовищного коня, чья неподатливая вертикаль сопротивляется их усилиям; свет приглушен на группе вялых фигур, стоящих к нам спиной, и лишь скользит по мечущимся вокруг разрозненным фигурам. Хотя изображение отнюдь не совершенно, оно явственно намекает на катастрофу, скрывающуюся за суетой.

[1] По дороге к дому Цирцеи Одиссей встретил Гермеса, который и дал ему чудодейственный корень, и научил, как освободить попавших в беду товарищей.

ГЛАВА XIV.

КАК ОТЛИЧИТЬ ОДИН МИФ ОТ ДРУГОГО?

Некоторые мотивы, вновь и вновь встречающиеся в мифах, часто связывают с одним и тем же персонажем. Задача художника — отличить один миф от другого. Столкновения Геракла с многоголовыми собаками тому пример.



(136)

(136) Геракл пленяет Цербера

Краснофигурная аттическая амфора. Около 525–510 гг. до н. э. Роспись: Мастер Андокида. Лувр, Париж



(137)

(137) Геракл в сопровождении Гермеса ведет Цербера

Краснофигурное аттическое блюдо. Около 520–510 гг. до н. э. Роспись: Пасей. Музей изящных искусств, Бостон (фонд Генри Пирса)

Речь идет о двух собаках: Цербере, принадлежавшем богам подземного царства и охранявшем их врата (см. ил. 12, 11), и Орфе, хозяином которого были трехтельный Герион (см. ил. 12, 9) и пасший его скот пастух. В мифах эти собаки легко распознавались: считалось, что у Цербера три головы (хотя случайно могли и преувеличить, наделив его сотней голов), а у Орфа — две. Однако аттическое искусство этих различий не знало, и обе собаки обычно изображались с двумя головами. И путаницы не возникало, поскольку контекста было достаточно, чтобы понять, какая именно из собак изображена.

Гераклу было поручено добыть бессмертного пса Цербера и показать Эврисфею, тирану, который заставил героя совершить самые невыполнимые подвиги. Таким образом, если на аттической вазе Геракла изображали либо поймавшим двухголовую собаку (ил. 136), либо ведущим ее за собой (ил. 137), сомнений не возникало в том, что это Цербер. На рисунке 136 Геракл осторожно, держа наготове палицу и цепь, приближается к двуглавному псу со змеиным хвостом. За его спиной Афина с характерным жестом символической поддержки. Цербер наполовину внутри и наполовину вне здания, на которое указывает колонна и часть надстройки. Видимо, таким представлялся вход в подземное царство, которое должен был стеречь пес, не позволяя никому, кто в него входил, когда-либо его покинуть.

Изловив монстра, Геракл должен был увести его. На рисунке 137 он, сопровождаемый Гермесом, тащит за собой непокорную двуглавую собаку. В этом контексте Гермес как проводник уместен, поскольку он сопровождает души умерших в подземном царстве (см. ил. 125). Головы Цербера напоминают львиные, похоже, есть грива, и такой образ вполне ожидаем, так как образца мифологического чудовища в природе не существует.

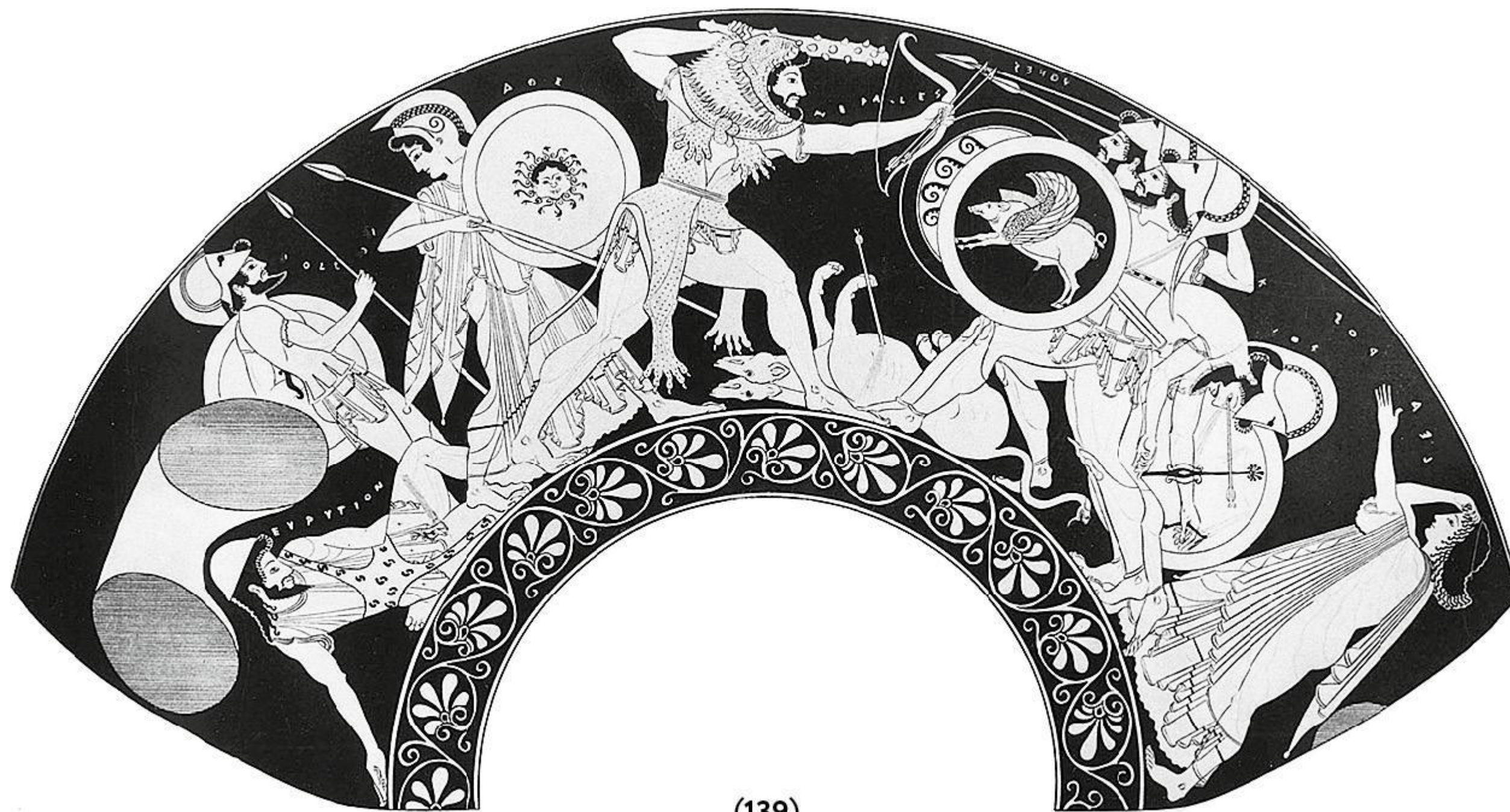
За пределами Аттики Цербера часто наделяли полным набором из трех голов, как на рисунке 138, на котором Геракл представляет пойманное чудовище трусливому Эврисфею, спрятавшемуся в гигантском пифосе. Геракл — с палицей в поднятой руке и львиной шкурой на голове — держит Цербера на свободном поводке, в то время как пес с тремя разноцветными головами порывается вперед, оцетинившись змеями на носгах, лапах и шее, оскалив пасть и обнажив отполированные белые зубы. Эврисфей в своем кувшине от ужаса вскидывает руки.

Орфу, в отличие от его брата, меньше повезло при встрече с Гераклом. Хотя он и принадлежал к тому же семейству монстров, что и Цербер, но бессмертием не обладал. По наиболее распространенной версии мифа, он погиб вместе со своим трехтелым хозяином Герионом и помогавшим ему пастухом (ил. 139). На внешней стороне чаши подвиг Геракла изображен подробно. В крайнем левом углу умирает поверженный пастух. Над ним возвышается племянник Геракла Иолай, он в боевой экипировке, разговаривает с Афиной, покровительницей его дяди, тогда как сам Геракл в центре атакует своего трехтелого противника, замахиваясь палицей в одной руке и сжимая в другой малопригодный лук. Одно из трех тел Гериона, уже пораженное, откинулось назад, стоящая за ним женщина в отчаянии ударяет себя в лоб. Между Гераклом и Герионом лежит двуглавый змеехвостый Орф со стрелой в брюхе и, безусловно, мертвый. Его смерть — единственное, что с абсолютной непреложностью отличает его от бессмертного брата Цербера.



(138)

(138) Геракл привел Цербера Эврисфею
Церетская чернофигурная гидрия. Около 530–520 гг. до н. э. Лувр, Париж



(139)

(139) Тело Орфа рядом со сражающимися Гераклом и Герионом

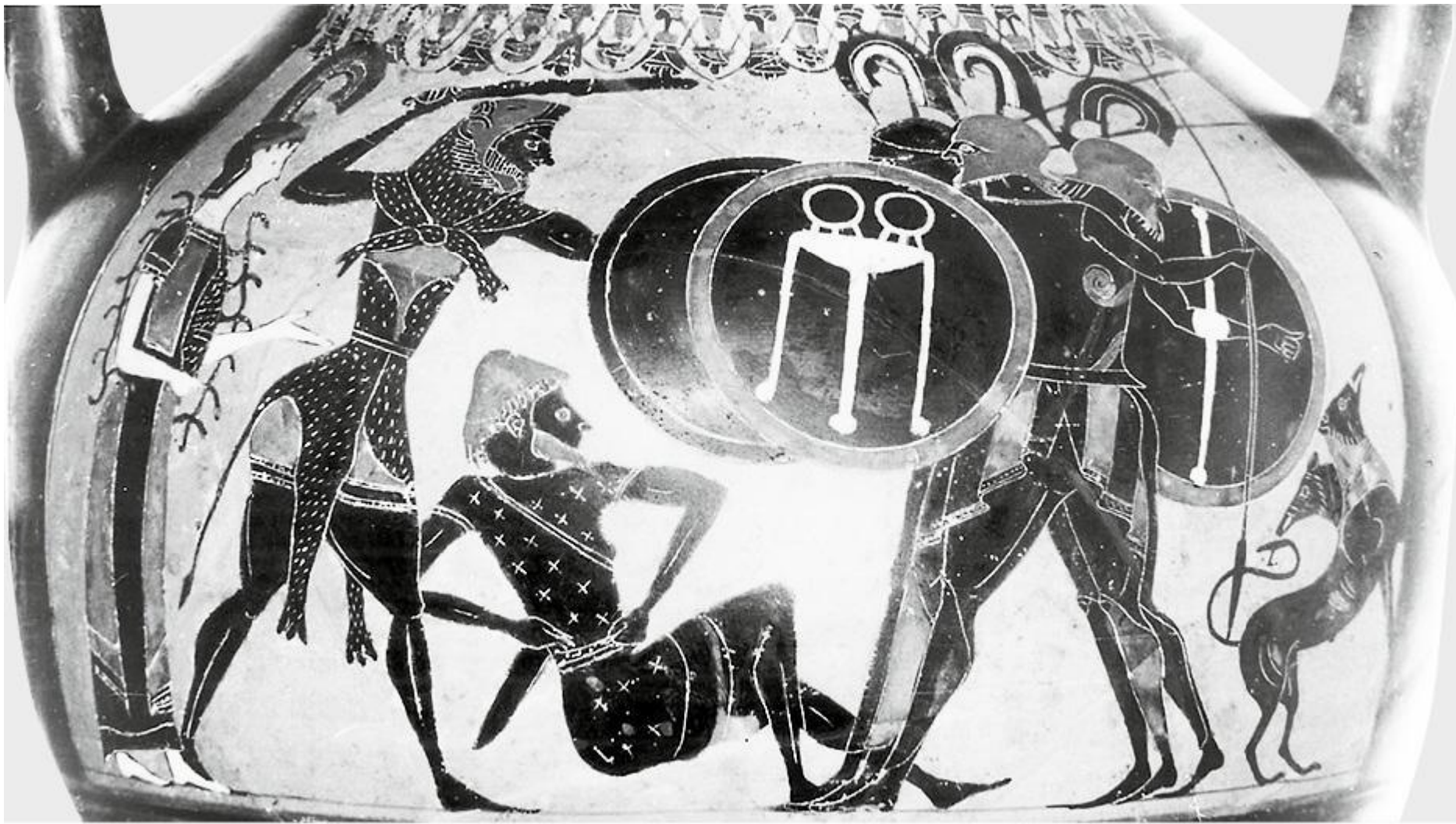
Краснофигурная аттическая чаша. Около 510 г. до н. э. Роспись: Евфроний. Государственное античное собрание, Мюнхен

Греческие художники отнюдь не были жестокими и не считали непременно своей обязанностью изображать Орфа мертвым. Одна из самых привлекательных иллюстраций (ил. 140) представляет его живым и смысленным, благоразумно пытающимся покинуть поле сражения, в то время как Герион получает взбучку от Геракла. О том, что это Орф, мы безошибочно узнаем по связи с Герионом — связи, составляющей его определяющую характеристику.

Неаттические художники нередко наделяли Цербера и даже Орфа тремя головами, но могли изобразить любого из них и с одной. Для них важнее всего была история, а не количество голов на собаках, поэтому Цербер мог появиться в любом собачьем облике, будь то с Гераклом (пытающимся его заарканить либо после того, как успешно заарканил, как на ил. 136, 137 и 138) или со своими повелителями, правителями подземного царства, тогда как Орф мог быть только в компании с Герионом (ил. 139 и 140), и то не всегда. В конце концов, главным противником Геракла был Герион, а Орф и пастух выступали лишь статистами в сюжете, и их могли игнорировать (ил. 12, 9). В римский период художники полностью сосредоточились на двух протагонистах, и Орф окончательно исчез с изображений. Цербер же, напротив, в римском искусстве оставался популярной фигурой со всё более разнообразным набором голов: то с тремя головами одинакового размера, то с большой головой в центре и двумя поменьше по бокам, а то и, как ни странно, с тремя головами разных животных, в том числе и с весьма похожей на львиную в центре (ил. 141). Как правило, он изображался вместе с Гераклом, богами подземного царства или с александрийским богом Сераписом, ассоциировавшимся с подземным владыкой Аидом.

Мы уже знакомы с кентаврами — как одиночками, например с Нессом, перевозчиком, покушавшимся на честь Деяниры, невесты Геракла (ил. 29 и 30), так и группами, подобно той, что вошла в раж на свадебном пиру (ил. 69–71 и 73). Мы даже видели кентавров с женами и детьми (ил. 102 и 103). Но гораздо больше историй, в которых кентавры либо дебоширят, либо сражаются.

После того как лапифы отогнали кентавров от женщин и гостей на свадьбе, они облачились в доспехи и продолжили бой в открытом противостоянии. Эту стадию конфликта воспроизводят сцены баталий вооруженных людей с кентаврами (ил. 142). Отметим, что люди сражаются выкованным оружием, а кентавры — деревьями и камнями, даже имена отражают эту дихотомию, так, одного из кентавров зовут Петрай (повелитель камней), а одного из людей — Гоплон (гоплит или тяжеловооруженный пехотинец). Слева трое кентавров (значительная часть их лошадиных тел утрачена) налетают на вооруженного человека, сбивая с ног. Виден только его торс и отведенный вправо щит; заметен и шлем с высоким, величественно возвышающимся гребнем, хотя почти вся голова сколота. Это — Кеней. Прежде он был девушкой, но после того, как ее изнасиловал Посейдон, в качестве компенсации она предпочла стать мужчиной и обрести неуязвимость. Именно в этом новом облике она (теперь он) сражается в рядах лапифов в битве против кентавров. Кентавры, быстро поняв, что Кеней неуязвим, втоптали его в землю. Сама по себе сцена с кентаврами, нависающими с обеих сторон над вооруженным, частично погребенным противником, оказалась привлекательной и часто воссоздавалась (см. ил. 113), иногда отдельно, как эпизод этого конфликта.



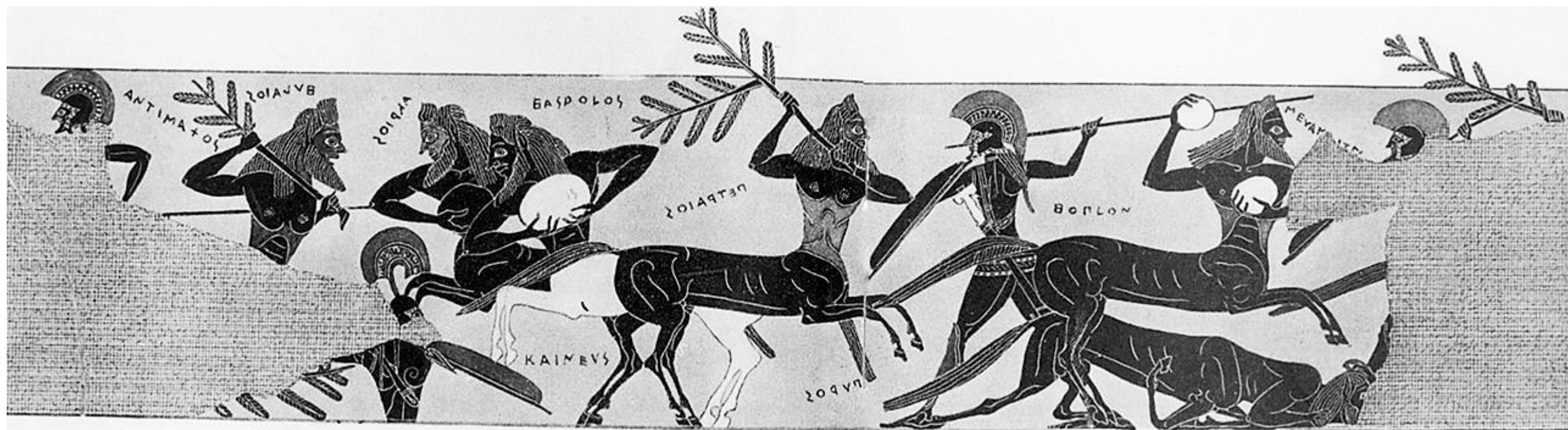
(140)

(140) Орф пытается скрыться от Геракла
Чернофигурная аттическая амфора. Середина VI века до н. э. Музей Ватикана



(141)

(141) Цербер с необычными головами, удерживаемый Гераклом
Римский саркофаг (фрагмент саркофага Алькестиса). 160–170 гг. н. э. Музей Ватикана



(142)

(142) Кентавры сражаются с лапифами; вогнанный в землю Кеней
Чернофигурный аттический волютный кратер (Ваза Франсуа). Около 570 г. до н. э. Роспись: Клитий. Национальный археологический музей, Флоренция



(143)

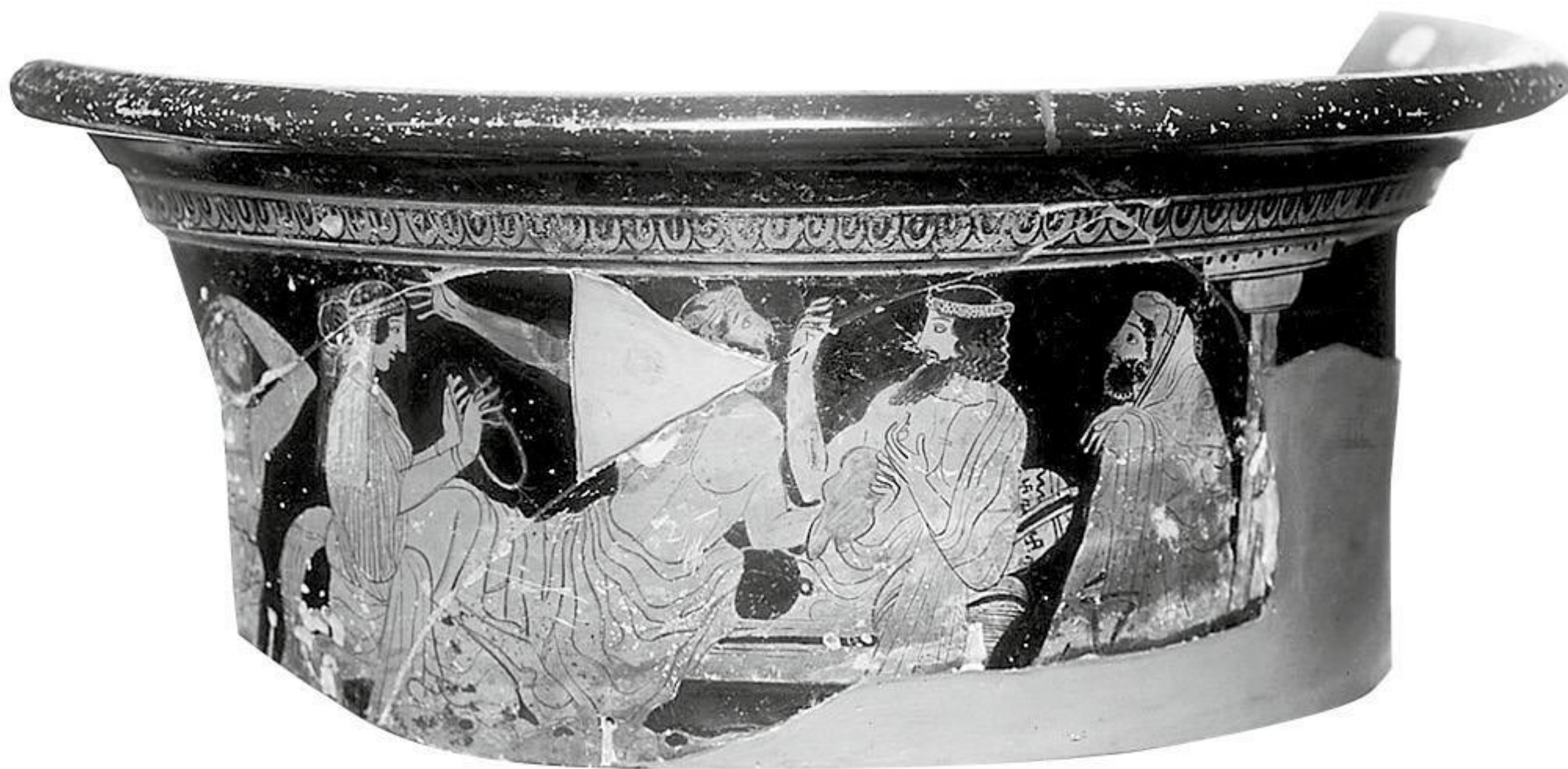
(143) Геракл с Фолом и другими кентаврами у общего сосуда с вином
Фрагмент шейки аттического краснофигурного кратера. Около 460 г. до н. э. Роспись: Мастер Ниобид. Национальный музей, Палермо



(144)

(144) Геракл отгоняет кентавров от общего сосуда с вином
Чернофигурный коринфский скифос. Около 580 г. до н. э. Лувр, Париж

Не только лапифам пришлось сражаться с целой ватагой кентавров. Однажды и Геракл был вынужден в одиночку противостоять их толпе. Идя через Аркадию, уставший герой навел своего друга кентавра Фола, хранителя общего достояния кентавров — пифоса с вином. В знак гостеприимства Фол предложил Гераклу немного вина, и, когда снял крышку с винного сосуда и восхитительный аромат улетучился, на запах вина со всех сторон примчались кентавры (ил. 143). В центре мы видим глубоко вкопанный в землю огромный пифос для хранения вина (в таком же сосуде Эврисфей спрятался на ил. 138). Слева стоит Геракл в львиной шкуре, протягивая виночерпию чашу; справа — Фол, он держит рог с вином. Кентавр справа и еще двое слева приближаются, привлеченные запахом вина.



(145)

(145) Кентавр Эвритион обедает с Дексаменом и своей невестой, дочерью Дексамена
Фрагмент краснофигурной аттической росписи. Около 475–450 гг. до н. э. Роспись: Мастер Навсикаи. Лувр, Париж



(146)

(146) Кентавр Эвритион и его невеста
Фрагмент краснофигурной аттической росписи. Около 475–450 гг. до н. э. Музей прикладного искусства и ремесел, Гамбург

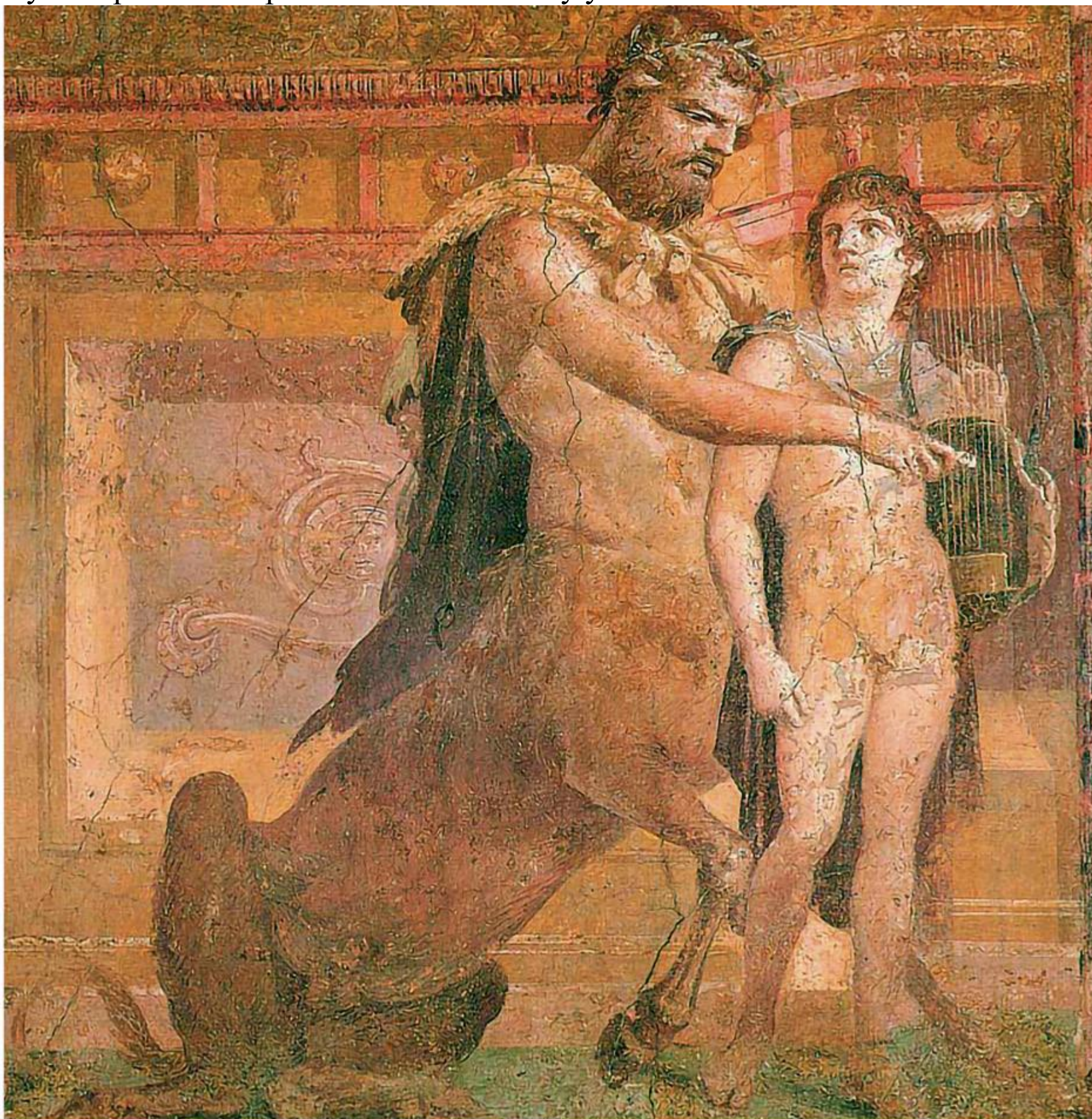
Вскоре кентавры впали в буйство, и Гераклу пришлось прогнать этих непокорных существ, кого-то из них ранив, кого-то убив (**ил. 144**). Потерянный Фол с чашей в руке стоит в дальнем правом углу за Гераклом, в то время как герой отгоняет четырех кентавров. В этой сцене Геракл показан без специфичных атрибутов, но он легко узнаваем, потому что эта история — единственная, в которой одному человеку пришлось сражаться со множеством кентавров.

Заметим, что передние ноги кентавров — человеческие (как у Несса на **ил. 29**), и хотя маловероятно, что они так же резвы, как задние лошадиные ноги, похоже, эти кентавры в беге очень ретивы. В архаическом искусстве это могло выглядеть правдоподобно, но по мере того, как искусство становилось более натуралистичным, такие несоответствия стали очевидными, и в конечном итоге кентавры обрели привычный нам вид: до пояса — люди, ниже — лошади.

Стычки Геракла с кентаврами на этом не прекратились. Решив навестить своего друга Дексамена, герой прибыл как раз в тот момент, когда кентавр Эвритион пришел требовать себе в жены не расположенную к нему дочь Дексамена. Вазописец дерзнул уложить будущего жениха на кушетку рядом с отцом невесты, а саму девушку, с ниспадающей на спину белой вуалью, изобразил чинно сидящей неподалеку (**ил. 145**). Свое лошадиное тело кентавр предусмотрительно прикрыл, но хвост отчетливо виден слева от девушки, а часть задней ноги и копыто — справа. Несомненно, любезный прием такого претендента на руку дочери потребовал от хозяина несколько более прочной мебели. Другой вазописец, чья амбициозная работа сохранилась фрагментарно, очень подробно показал, как именно кентавр мог адаптироваться к застольному этикету цивилизованных греков (**ил. 146**). Геракл, естественно, помог избавиться от нежеланного кавалера.

Но был кентавр, который отличался от своих соплеменников во всем, кроме анатомии. Мудрого Хирона родители воспитали иначе, иными оказались и его характер, и личные качества. Образованный и миролюбивый, он обитал в пещере со своей женой и матерью, которые были людьми, и большую часть жизни посвятил воспитанию молодых героев, таких как Ясон и Ахилл, обучая их искусству охоты и борьбы, музыке и медицине. Художники часто изображали юного Ахилла с его необычным наставником либо в момент их первой встречи (преимущественно греческие вазописцы), либо во время обучения (преимущественно римские мастера). На римской фреске (**ил. 147**), вероятно, копии греческого прототипа, в изящном интерьере показан довольно неуклюже сидящий Хирон, обучающий юного Ахилла тонкостям игры на лире.

Теперь мы можем оценить разнообразие мифов, в которых принимали участие кентавры, и понять, что отличает их друг от друга. Так, если в сцене задействован один человек и несколько кентавров, то это, несомненно, история о Геракле и кентаврах, одурманенных ароматом вина. Даже если у Геракла нет присущих ему атрибутов (**ил. 143 и 144**), эту историю легко распознать по составу участников.



(147)

(147) Кентавр Хирон учит Ахилла игре на лире

Римская настенная живопись (возможно, копия греческой работы). I век н. э. (из базилики в Геркулануме). Национальный археологический



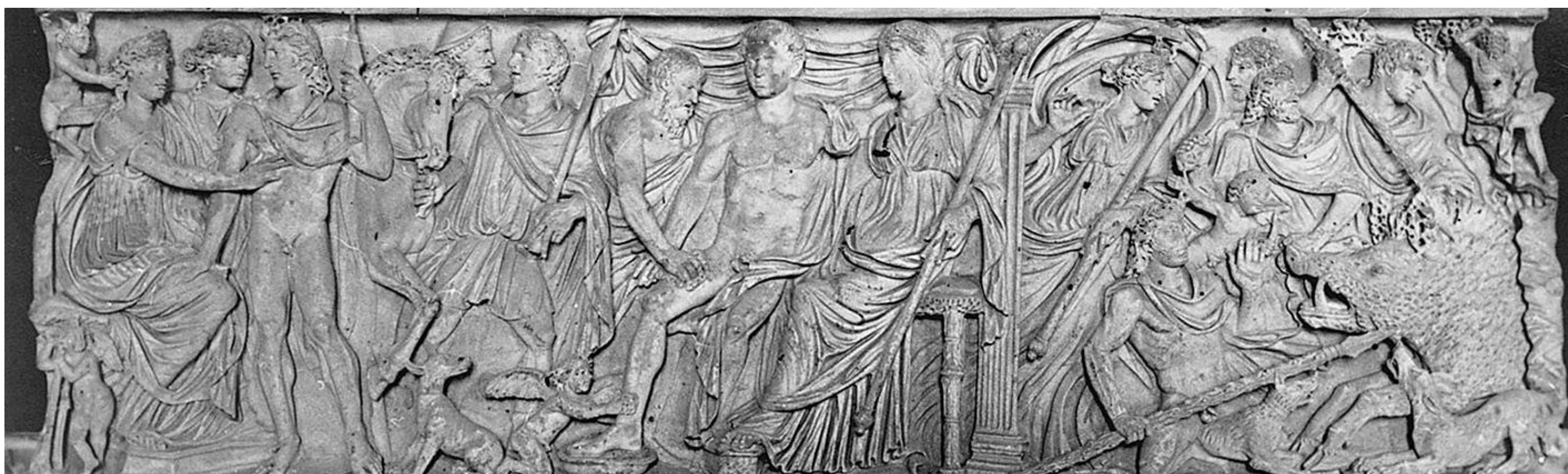
(148a)

(148a) Мелеагр охотится на Калидонского вепря с копьём, Атланта поражает вепря стрелой
Римский саркофаг. 180–200 гг. н. э. Палаццо Дория, Рим



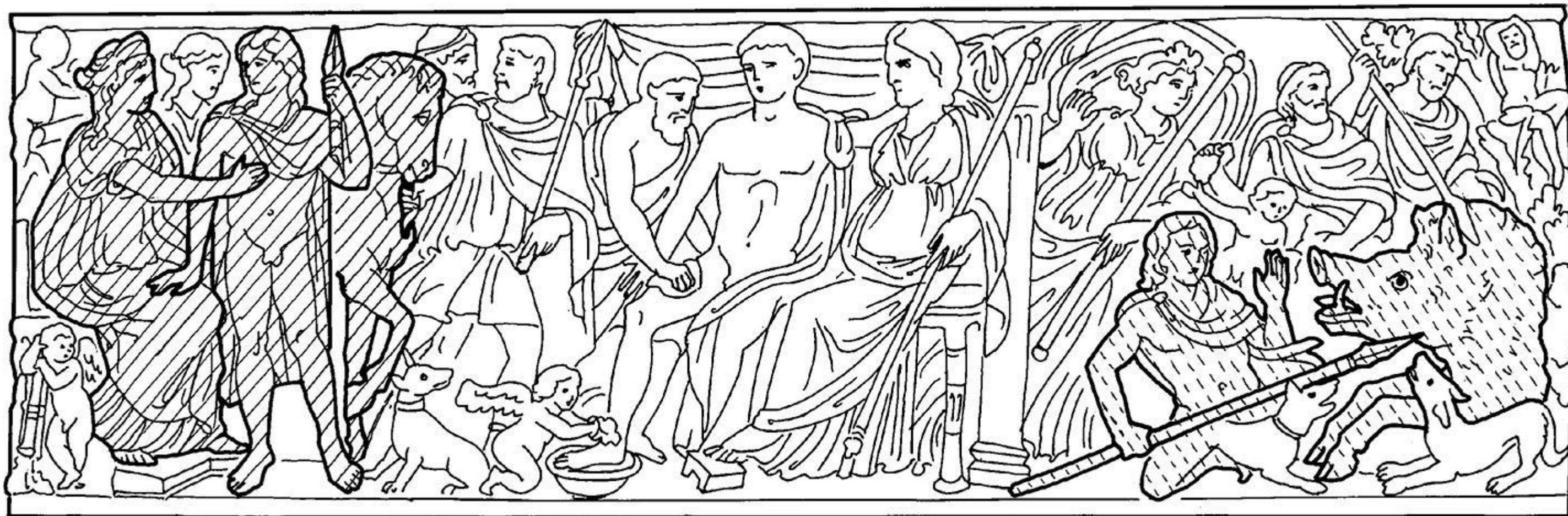
(148b)

(148b) Срисовка барельефа с ил. 148a.



(149a)

(149a) Венера и Адонис: Адонис уходит на охоту; Адонис ранен; Адонис на охоте



(149b)

(149b) Срисовка барельефа с ил. 149а.

Геракл (соответствующим образом атрибутированный или с подписью) в поединке с одним кентавром может быть иллюстрацией стычки Геракла с Нессом (ил. 31) или с Эвритионом после банкета, сцену которого мы только что рассмотрели (ил. 145 и 146). Если в картине присутствует женщина, то это либо дочь Дексамена, либо жена Геракла, Деянира (ил. 29 и 179). Надписи помогают уточнить личность, но если женщина сидит на кентавре, это, безусловно, Деянира (ил. 160), поскольку именно перевозчик Несс пытался ее изнасиловать.

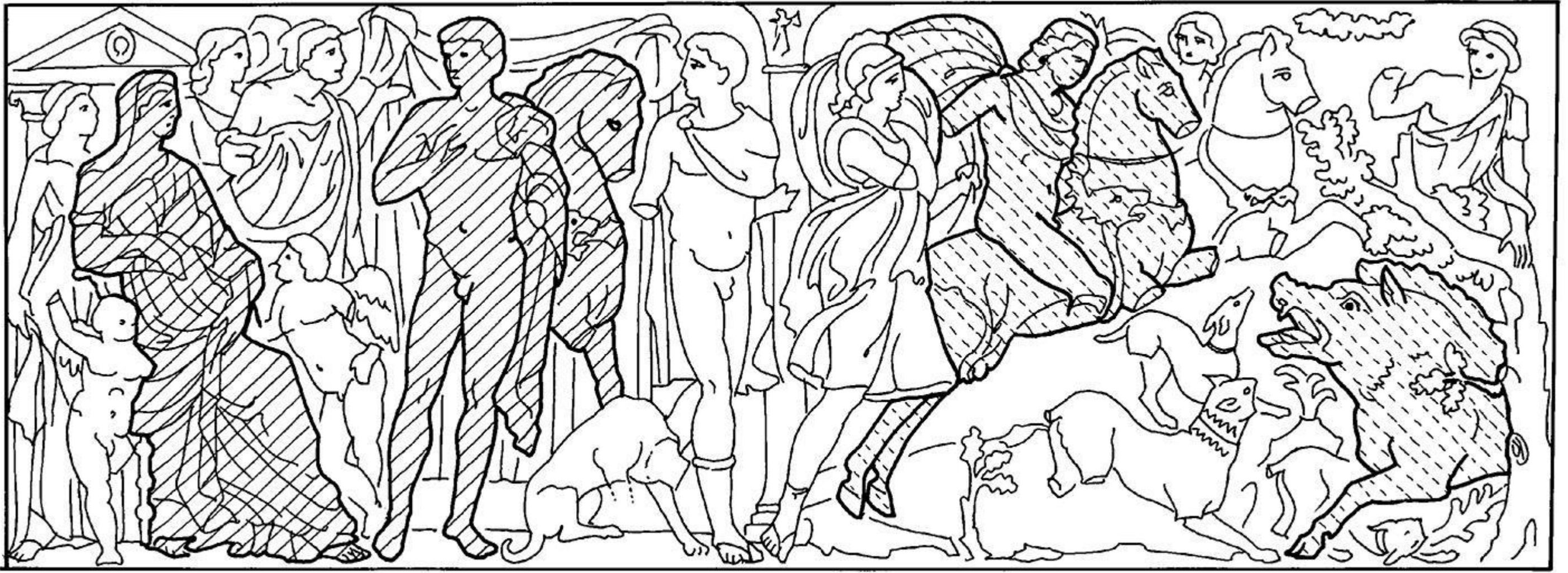
Если рядом с одним или более кентаврами изображены несколько женщин или мужчин (ил. 68, 71 и 73), то это фрагмент битвы лапифов с кентаврами; если сражающиеся мужчины не вооружены (ил. 68–71 и 177), подразумевается свадебный пир, потому что на торжество такого рода воины обычно не ходят с оружием. Вооруженные люди (ил. 142) или даже один человек с оружием, ведущий бой с кентавром, идентифицируются с продолжением начавшейся на свадьбе битвы, с открытой битвой лапифов, в одном из эпизодов которой кентавры втаптывают Кеня в землю. Наконец одиночка-кентавр, любезно опекающий ребенка или кротко наставляющий юношу, это, несомненно, Хирон (ил. 147).

Проанализировав таким образом мифы, мы, если нам посчастливится увидеть изображения кентавров, безошибочно сможем распознать, кто, что, с кем и почему делает, но нельзя полностью исключить отклонения, недоразумения и просто путаницу со стороны художника.



(150a)

(150a) Федра и Ипполит: Федра открывается Ипполиту; Ипполит на лошади атакует вепря
Римский саркофаг. 180–190 гг. н. э. Кладбище Кампо-Санто, Пиза



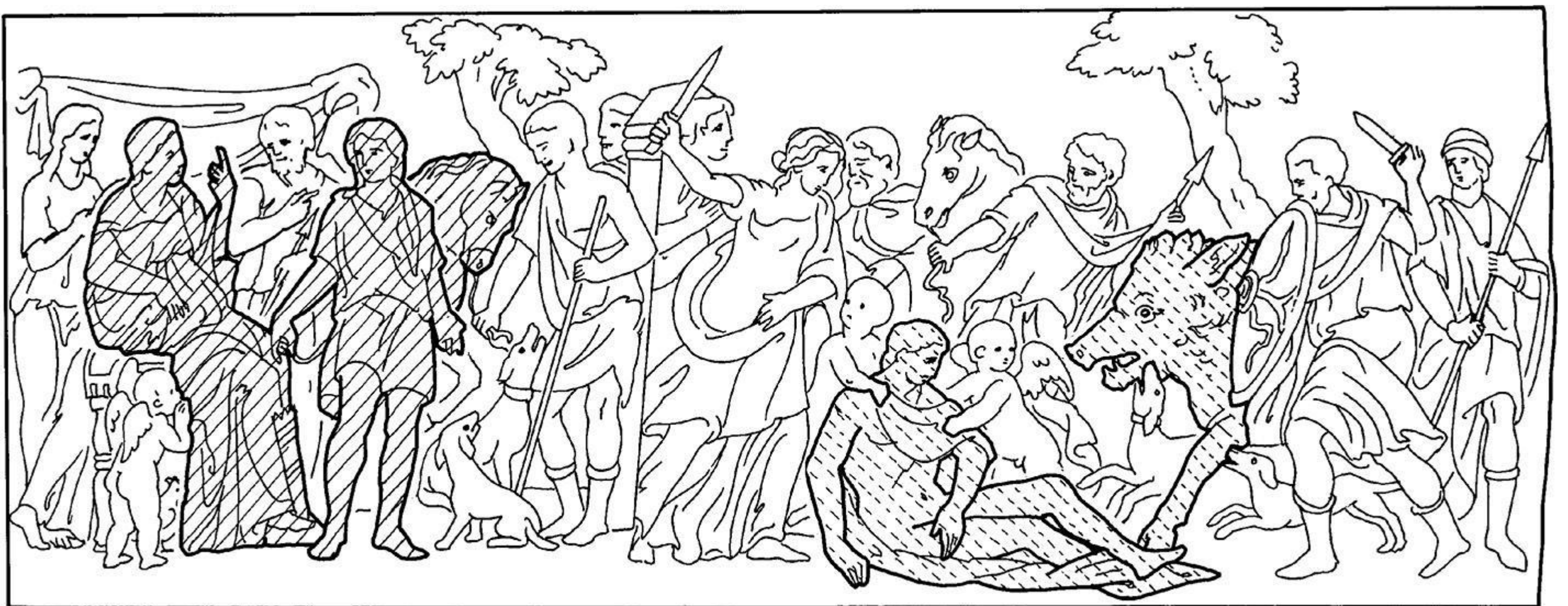
(150b)

(150b) Срисовка барельефа с ил. 150а.



(151a)

(151a) Венера и Адонис: отправление Адониса; гибель Адониса
Римский саркофаг. II век н. э. Палаццо Джустиниани, Рим



(151b)

(151b) Срисовка барельефа с ил. 151а.

Некоторые темы особенно были любимы римскими резчиками саркофагов (и их заказчиками). Одна из них — охота. Занятие это, опасное и взыскательное, запечатленное в сюжете, по мнению римлян, создавало вокруг усопшего ореол мужества и героического благородства. Охота на кабана была особенно непредсказуемой, потому что кабаны мощные, быстрые и хитрые животные. Неудивительно, что все три мифа, включающие охоту на кабана (Мелеагр и Калидонский вепрь, Венера и Адонис, Федра и Ипполит), были популярны у резчиков саркофагов. Смысл охоты и исход были разными в трех мифах, но было в них и достаточно общих элементов, что побуждало художников искать отличительные детали.

Вот эти истории. Мелеагр был главным героем и инициатором охоты на Калидонского вепря. Этого чудовищного зверя богиня Диана (греческая Артемида) послала разорять страну в отместку за то, что отец Мелеагра забыл принести ей жертву. Судя по истории об Актеоне (см. главу XIII) и Ифигении (см. главу I), Диана была своенравной богиней, хотя, спасая в самый последний момент Ифигению, показала, что и ей свойственно сострадание. Мелеагр пригласил на охоту большинство прославленных героев своего поколения. Не только мужчины приняли в ней участие, присоединилась и смелая охотница Аталанта, именно она первая ранила кабана стрелой, а Мелеагр уже добил зверя.

В изображениях охоты на Калидонского вепря (ил. 148a и 148b) Мелеагр наиболее заметен, ни одна из фигур его не перекрывает, он показан обнаженным и в движении, когда пронзает вепря, бросившегося на него справа. Лучница Аталанта находится между Мелеагром и вепрем. Несмотря на то что всё доступное пространство заполнено фигурами большей или меньшей степени важности, когда взгляд принаравливается к этой суматохе и неразберихе, он различает три главных действующих персонажа: вепря справа, Мелеагра напротив и Аталанту между ними.

Исход противостояния Адониса и вепря был куда менее счастливым. Богиня Венера (греческая Афродита) любила юного Адониса и не поощряла его увлечение столь опасным занятием, как охота; и она оказалась права. Тем не менее удержать смелого юношу было невозможно, и Венере пришлось его отпустить (ил. 149a и 149b). В левой части рельефа она неохотно прощается с Адонисом; позади него стоит наготове лошадь. В правой части Адонис падает смертельно раненный атаковавшим его вепрем. В центре безутешная Венера сидит рядом со своим возлюбленным, в то время как врач и маленький бог любви безуспешно пытаются облегчить его муки.

Порядок воспроизведения истории на первый взгляд вызывает недоумение, поскольку последний эпизод этой истории занимает центральное место на рельефе. Хотя часто сюжеты, представленные на саркофаге, последовательно излагаются слева направо, это не было общим правилом, и эпизоды могли следовать в произвольном порядке. По всей видимости, римляне не возражали против такой временной перестановки истории и, возможно, даже ценили ее, если педагог Квинтилиан советовал:

Ибо хотя для лучшего изъяснения мыслей полезно заставлять детей повторять слышанное и излагать в превращенном порядке, взяв то одно место, то другое; но это делать надобно только с малолетними, когда еще они к другому чему не способны и когда начинают лишь связывать вещи со словами.

Квинтилиан. Риторические наставления.

Книга II. Глава IV. 15 (перевод А. Никольского)

Любовная коллизия между Федрой и Ипполитом радикально отличалась от отношений Венеры и Адониса и была далека от взаимной нежности. Федра воспылала постыдной страстью к пасынку. Сначала она скрывала свои чувства и занемогла, но, оказавшись между жизнью и смертью (и с незапятнанной честью), открылась верной кормилице, и та убедилась ее признаться в своей страсти Ипполиту. В конце концов она так и сделала и тем самым глубоко потрясла невинного юношу. Заядлый охотник и преданный поклонник целомудренной богини Дианы, он оставляет Федру, чтобы поохотиться (ил. 150a и 150b). На рельефе она, сидящая слева с краю, признается Ипполиту в своей любви. Пасынок с ужасом ее слушает, держа под уздцы коня; затем он выходит (выход из дома обозначен аркой в центре) на открытую местность. В правой части, как и на иллюстрациях к двум предыдущим мифам, мы видим схватку с кабаном, которого Ипполит атакует верхом.

Во всех трех случаях передняя часть саркофага полностью заполнена фигурами, среди которых одни важны для сюжета, и их можно назвать по именам; другие — персонификации (олицетворения отваги, присущей охотнику на кабана), третьи — просто анонимные статисты, чья роль сводится единственно к тому, чтобы заполнить нежелательные пустоты в декоре. Во всех трех случаях кабан (или, по крайней мере, его передняя часть) изображается атакующим справа.

Три мифа, проиллюстрированные на римских саркофагах, легко различимы: Мелеагр успешно сражается пешим вместе с Аталантой, стоящей между ним и вепрем (ил. 148a и 148b), Адонис, который тоже охотился пешим, пал в схватке с вепрем (ил. 149a и 149b), а Ипполит, в отличие от двух других, охотится верхом (ил. 150a и 150b).

Сцены, где Адонис покидает Венеру или Ипполит уезжает от Федры, удивительно похожи. На рисунках 149a и 149b Венера обнимает Адониса правой рукой, но на рисунках 151a и 151b, несколько иначе трактующих тот же миф, она так же сдержанна, как и Федра. Явно сбивает с толку на обоих рельефах с мифом об Адонисе то, что он изображен с лошадью позади, когда готовится уйти, хотя охотился он всё же пешим. Исследователи предполагают, что сцена расставания Адониса с Венерой скопирована с прощальной сцены Ипполита и Федры.

В следующей главе мы рассмотрим, как подобные элементы могут кочевать из одной истории в изображение другой истории, порой приводя к настоящей путанице.

ГЛАВА XV. ПУТАНИЦА МЕЖДУ МИФАМИ

Мы уже видели примеры изображений, на которых один человек несет другого: Аякс, выносящий мертвое тело своего друга Ахилла с поля битвы, бушующей вокруг Трои (ил. 50, снова показан как ил. 152); Эней, взваливший на спину своего отца Анхиса и уходящий подальше от обреченного города (ил. 59, снова показан как ил. 154 и 60). Это, конечно, разные истории, хотя обе относятся к циклу мифов о Троянской войне: Ахилл уже мертв, вскоре погибнет и Аякс; Эней и Анхис бежали и выжили. Тем не менее визуальные параллели очевидны и могут привести к путанице.

Образы Аякса с телом Ахилла начали появляться в первой половине VI века до н. э. Самое раннее изображение, идентифицированное надписями, создано Клитием на ручке вазы (ил. 152). Аякс обращен вправо, его руки, обхватившие огромную массу Ахилла, до предела напряжены, чтобы вынести тело друга из сумятицы битвы, он отбросил свой щит.



(152)

(152) Аякс несет тело Ахилла

Ручка аттического чернофигурного волютного кратера. Около 570 г. до н. э. Роспись: Клитий. Национальный археологический музей, Флоренция



(153)

(153) Фетида встречает Аякса с телом Ахилла

Чернофигурная аттическая амфора. Около 540 г. до н. э. Роспись: Эксекий. Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин

Чуть позже середины того же века другой вазописец, Эксекий, воспроизвел эти же две фигуры, но изменил направление, повернув Аякса влево (ил. 153). Имена воинов не указаны, но их легко распознать по присутствию женщины, которая

стоит слева, встречая ратника, согнувшегося под бременем тела бездыханного товарища. Эта женщина была бы неуместна в контексте батальной сцены, поэтому, вероятнее всего, она — мать Ахилла, Фетида, которая так часто утешала своего сына в его испытаниях, а теперь вынуждена заботиться о его погребении. Художник развернул Аякса влево для того, чтобы показать щит героя, который тот носил на левой руке. Гомер часто описывал этот огромный щит, необычный по своим размерам, и Эксекий, возможно, считал его своеобразным атрибутом героя.

Эксекий частично затушевал Аякса и скрыл за большим щитом, его голова видна прямо над верхним обрезом, тогда как голова мертвого Ахилла, всё еще в великолепном шлеме, украшенном венком, наклонена вперед, гребень шлема почти касается земли. Тело Ахилла перекинута через плечо Аякса и свисает сзади, его безвольная левая нога почти параллельна напряженной левой ноге Аякса, рядом с которой болтается ступня правой ноги мертвеца. Щит Ахилла, видимый сбоку, привязан к его спине.

Смена направления имела еще одно преимущество: оно помогло Эксекию разграничить изображения Аякса, несущего тело Ахилла, и Энея, несшего Анхиса, поскольку он писал и того и другого. Он нарисовал Энея идущим вправо. Разворот одной группы влево, другой вправо — отличный способ не допустить смешивания двух внешне очень похожих мотивов.

От изображения Энея и Анхиса, выполненного Эксекием, сохранился лишь фрагмент, зато работа другого художника наглядно демонстрирует, насколько же иначе выглядят живой старик, которого несет воин, и мертвый воин, которого тащит на себе его товарищ. Этот художник (ил. 154) показывает, как сидящий на закорках Анхис приобнимает сына за плечо и, поджав колени, тянет вперед голову. Эней правой рукой сжимает голени отца, а в левой держит щит. Анхис смотрит вдаль с воодушевлением, своей головой он заслоняет голову Энея, гребень шлема которого вертикально возвышается над ним. Обратим внимание, сколь различно и положение в пространстве несущих и несомых фигур в двух сценах. На рисунке 153 ближе всего к нам щит Аякса, за ним — Аякс, а дальше всего — тело Ахилла; на рисунке 154 ближе всего к нам находится Анхис, перекрывающий своего сына, который, в свою очередь, перекрывает собственный щит (расположенный дальше всего от нас). Очевидна и разница между энергично восседающим Анхисом, удерживающим подогнутые ноги горизонтально, и безвольным телом Ахилла, чьи ноги жалко болтаются. Контрастные характеристики персонажей и противоположные направления их движения помогают различить обе сцены. Однако есть и много общих элементов, включая и очень важные вспомогательные фигуры. На рисунке 154 вместе с Энеем и Анхисом изображены две женщины и лучник. Женщина слева, поднявшая руку в знак прощания, — это Афродита, встревоженная мать Энея и бывшая любовница его престарелого отца. Женщина справа, идущая впереди с ребенком на руках и оглядывающаяся, — жена Энея. Лучником впереди нее может быть любой троянец, воины вполне уместны в обеих сценах.



(154)

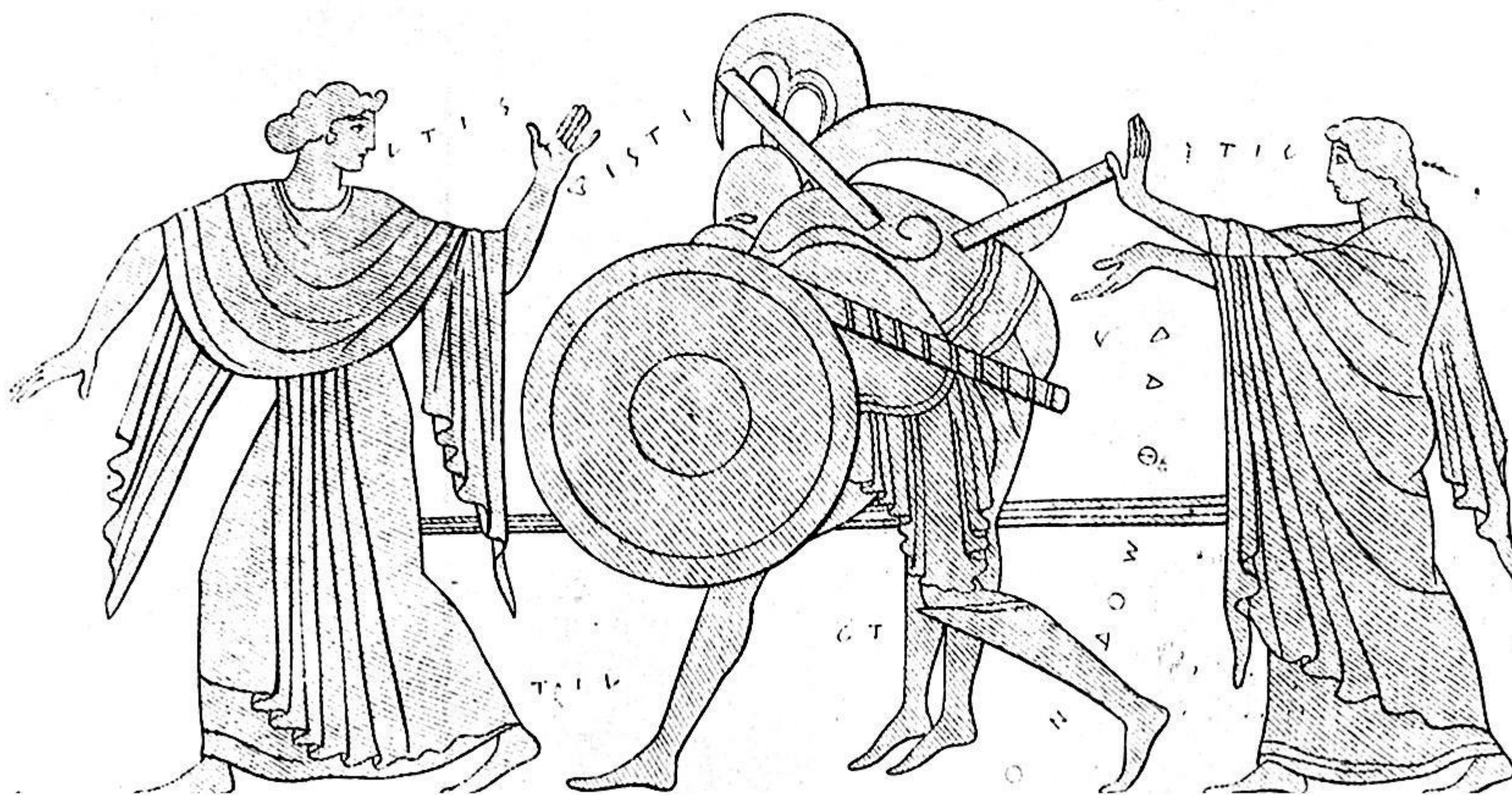
(154) Эней с благословения матери бежит из Трои в сопровождении жены и ребенка, с пожилым отцом на спине
Чернофигурная аттическая амфора. Около 520–510 гг. до н. э. Роспись: Мастер Антимена. Национальный музей, Тарквиния



(155)

(155) Фетида ведет Аякса, несущего тело Ахилла

Чернофигурная аттическая амфора. Около 500 г. до н. э. Британский музей, Лондон



(156)

(156) Две женщины и Аякс, несущий тело Ахилла

XVIII век. Срисовка утраченной чернофигурной аттической вазы приблизительно конца VI века до н. э. Из Коллекции Гамильтона, И. В. Тишбейн, 53

На рисунке 153 женщина слева тоже мать, как и Афродита. Это Фетида, готовящаяся принять тело погибшего сына. Некоторые художники изображают Фетиду в иной роли (ил. 155). Подобно жене Энея на рисунке 154, она выводит группу с поля боя и оборачивается, чтобы убедиться, что Аякс следует за ней.

Если в сценах побега Энея присутствуют две женщины, его жена и мать, то в сценах, показывающих Аякса с телом Ахилла, есть лишь одна женщина — Фетида. Однако Фетида может играть роль как матери, принимающей тело сына (ил. 153), так и матери, уводящей с поля боя спасителя тела ее сына (ил. 155). Следовательно, она может быть изображена либо как Афродита на рисунке 154, которая отправляет в безопасное место свою смертную семью, либо как жена Энея на том же рисунке, которая идет впереди обремененного ношей воина. В этой гибкости зреют семена путаницы. Ростки этих семян можно видеть на рисунке 156, в изображении (ныне утраченном) вазы XVIII века.

В центральной группе мы видим, несомненно, Аякса с телом Ахилла: Аякс движется влево, его щит рельефно выписан, ноги Ахилла безжизненно болтаются, а поникшая голова закрыта щитом, в то же время над свисающим телом гордо висит гребень шлема Аякса.

Однако личность сопровождающих женщин весьма и весьма проблематична. (То, что выглядит как надписи, всего лишь бессмысленный набор букв.) Женщина слева возглавляет группу подобно Фетиде на рисунке 155, а женщина справа, похоже, прощается, но ее поза напоминает равно и Фетиду на рисунке 153, и Афродиту на рисунке 154. Сам факт, что здесь присутствуют две женщины, нелеп. В сцене с Аяксом, несущим тело Ахилла, должна быть, безусловно, только одна женщина — Фетида. Но она не может раздвоиться, одновременно *и* вести Аякса, *и* провожать его.



(157)

(157) Аякс несет тело Ахилла, сопровождаемый двумя женщинами и духом воина
Чернофигурная аттическая амфора. Конец VI века до н. э. Национальный музей. Ирландии, Дублин



(158)

(158) Эней несет тело Анхиса, сопровождаемый двумя женщинами и ребенком
Чернофигурная аттическая амфора. Конец VI века до н. э. Музей изобразительных искусств и археологии, Булонь-сюр-Мер



(159)

(159) Аякс несет тело Ахилла, сопровождаемый женщиной, лучником и ребенком
Чернофигурная аттическая амфора. Конец VI — начало V века до н. э. Собрание аббата Мино, Лувен

Позы и положения женщин на рисунке 156 странным образом похожи на позы и положение двух четко различимых женщин в сцене с Энеем и Анхисом (ил. 154). Одна женщина стоит позади группы и прощается (Афродита), а другая шествует впереди (жена Энея). Обрамляющие фигуры на рисунке 156 такие же, как на рисунке 154 (пусть и в зеркальном отражении), но центральная группа фигур совершенно не верная!

Ситуация может стать еще более головоломной, если изменить привычное направление той или иной группы. Велика вероятность путаницы, когда Аякса и Ахилла вынуждают двигаться вправо, как на вазописи на рисунке 157, несмотря на то что в эту сторону данная группа направлялась на ранних изображениях (ил. 152), до того, как история Энея прочно обосновалась в искусстве.

Помимо того, что вазописец заставил Аякса двигаться вправо, он воскресил одну из самых ярких подробностей древнего образа: трогательно свисающие волосы мертвого Ахилла. Центральную композицию обрамляют две женщины,

которые бегут в противоположных направлениях, как и женщины на рисунке 60 (или женщины в сцене с Менелаем на **ил. 58**). Почему их двое, если должна быть только Фетида? Или это пара, которая просто уравнивает элементы декора? Связывают ли женщину справа более близкие и значимые отношения с центральными персонажами? Она очень напоминает Фетиду в роли проводника (**ил. 155**), но в равной мере похожа и на жену Энея (**ил. 154**).

На некоторых картинах (**ил. 158**) семейная группа Энея — его отец, жена и сын — показана в тесной взаимосвязи друг с другом, причем сын изображен между родителями. Вторая женщина (слева) здесь также удаляется от центральных фигур. Подобно многим другим статистам, она может представлять собой декоративный элемент, чье назначение уравновесить фигуру женщины справа (жену).

Композиционно рисунки 157 и 158 поразительно похожи; даже маленькая бегущая фигурка между Аяксом с телом Ахилла и идущей перед ним женщиной на рисунке 157 очень напоминает сына на рисунке 158. Но это не ребенок. Маленькая фигура в шлеме и нагруднике на рисунке 157 — это миниатюрный воин. Безусловно, он символизирует дух воина, покидающего тело, «плачась на жребий печальный, бросая и крепость и юность» [1], как пишет Гомер.

На рисунках 157 и 158 общий центральный мотив — один мужчина несет другого; на обоих рисунках фигура несущего обращена вправо; на обоих — женщины удаляются от центра, но оглядываются; на обоих — маленькая фигурка бежит между несущим и женщиной справа. Немудрено их перепутать. Будь маленькая фигура на рисунке 157 ребенком (а не духом воина), неразбериха была бы полная. Похоже, именно это произошло на рисунке 159, на котором Аякс, несущий тело Ахилла, движется вправо. Перед ним некая женщина, за ним — лучник. Между воином и женщиной бежит ребенок — дезертир-перебежчик из другой, внешне очень похожей истории, истории об Энее и Анхисе. Ибо в сюжете с Аяксом не может быть никакого ребенка.

В этом конфузе с двумя столь легко смешиваемыми и путаемыми темами более всего удивительно не то, что он произошел, а то, что он происходит так редко!

[1] Гомер. Илиада. Песнь XVI (перевод Н. Гнедича).

ГЛАВА XVI. НЕДОРАЗУМЕНИЯ И НЕРАЗБЕРИХА

Не всякую проблему можно устранить, и не всякое противоречие можно снять. Иногда это происходит потому, что художник обращается к какому-то мифу или его изводу, который не дошел до наших дней. Другая возможная причина — ошибка художника. Мастера Античности были такими же людьми, как и наши современники, и могли заблуждаться. Ошибки, путаница и неразбериха были частью жизни тогда, как и сегодня, и зачастую лучшее, что можно сделать, — признать их.

Мы уже рассмотрели пять способов, к которым могли прибегнуть художники, чтобы сделать образы мифов узнаваемыми:

- надписи (идентифицирующие имена персонажей);
- атрибуты (например, львиная шкура Геракла);
- диковинные соперники (чудовища, которые ассоциируются с отдельными героями);
- необычные ситуации (например, едущий вверх ногами на овце мужчина);
- контекст (связь одного события с другими того же цикла).

Все они полезны, часто выручают, но ни на один из них нельзя абсолютно положиться.

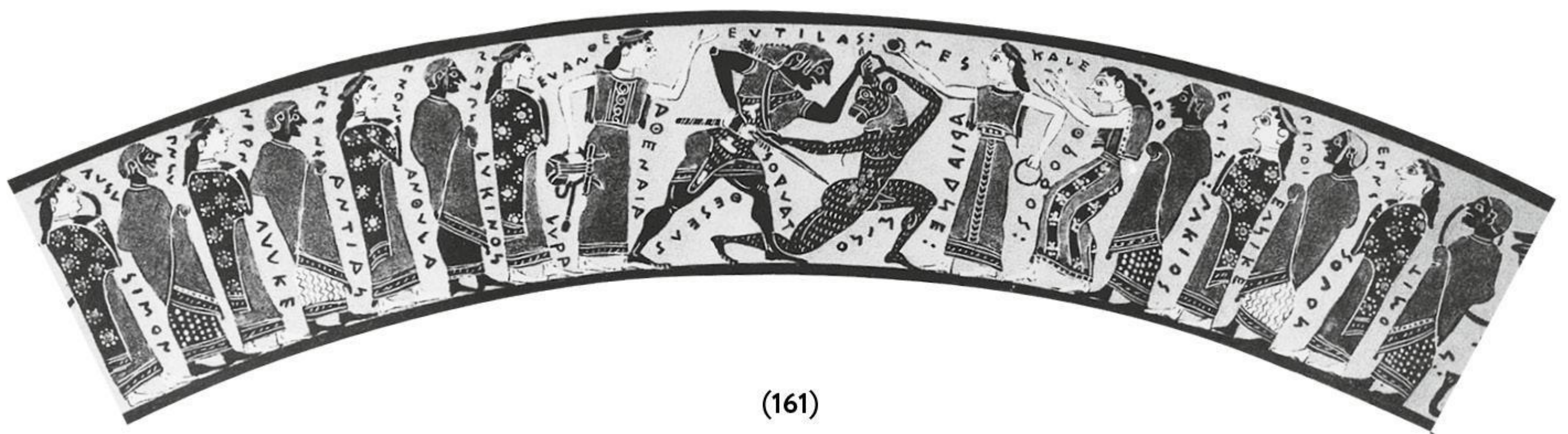
Возьмем надписи. На первый взгляд, они кажутся уместными и безупречно надежными при определении конкретного персонажа или ситуации. Однако это не всегда так.



(160)

(160) Несс, уносящий Деяниру

Роспись на внутренней поверхности краснофигурной аттической чаши. Около 520 г. до н. э. Роспись: Мастер Амвросия. Британский музей, Лондон



(161)

(161) Тесей и Минотавр в сопровождении Ариадны и Афины, а также шестеро юношей и семь девушек

Чернофигурная аттическая чаша. Около 550–540 гг. до н. э. Подписана Архиклом и Главкитом. Государственное античное собрание, Мюнхен



(162)

(162) Геракл, Несс и Деянира в окружении людей, кентавров и бессмысленных подписей

«Тирренская» чернофигурная аттическая амфора. 565–550 гг. до н. э. Государственное античное собрание, Мюнхен

Нередко надписи используют без особой надобности, например на изображении кентавра, перевозящего на спине женщину (**ил. 160**), ведь это может быть только Несс, перевозящий Деяниру. Кентавра ни с кем спутаешь, и единственный кентавр, который воспользовался особенностями своей анатомии для перевозки, был Несс. А единственным достойным внимания пассажиром, которого он перевозил, была жена Геракла, Деянира. Надписи излишни: личность персонажей проясняется их особенностями и самой ситуацией.

Порой надписей бывает больше, чем, строго говоря, нужно. Так, Клиций, изображая погоню Ахилла за Троилом (**ил. 26**), снабдил ярлыками не только все фигуры, но даже фонтан и кувшин.

Мы видим изобилие надписей, из которых лишь некоторые в действительности содержательны, и в подробном изображении Тесея, убивающего Минотавра (**ил. 161**). Кульминация истории разворачивается посреди настоящей метели надписей (на **ил. 9** деталь этого фриза). Центральную группу окаймляют восемь фигур слева и семь справа. Афина стоит слева (как ни странно, безоружная и с лирой в руке, которая тоже подписана), справа — Ариадна со своим клубком ниток и венком, а с боков обеих обрамляют семь девушек и шесть юношей (седьмым был Тесей). Весьма ценно то, что художник поименовал всех юношей и девушек, но центральные фигуры в представлении не нуждаются: внешность Минотавра своеобразна сама по себе, а ситуация, в которой он был убит, позволяет в его убийце идентифицировать Тесея.

Возможно, надписи привлекали как элементы орнамента, которыми заполняли пустое пространство. Время от времени какой-нибудь неуч, художник-самоучка прельщался декоративным потенциалом разрозненных букв и украшал свою вазу словесной абракадаброй, как на рисунке 162. В центре мы видим бросающегося на кентавра Геракла, мгновенно узнаваемого по львиной шкуре, и торопливо спешившую женщину — несомненно, Деяниру, жену Геракла. Центральная сцена совершенно ясна, даже если затруднительно объяснить три человеческие фигуры справа и двух кентавров слева. Никаких ярлыков не требуется, а то, что представлено в виде надписей, не более чем бессмысленный набор букв.

На рисунке 163 в центре тарелки расположена пара — Несс и Деянира, это изображение, если не считать отвратительного исполнения, очень похоже на рисунок 160. Здесь черные пометки вокруг фигур даже не буквы, а их имитация.

Напротив, надписи на краснофигурной вазе (**ил. 164**) вполне разборчивы и вразумительны (на оригинале), но тем более загадочны. В центре Геракл (узнаваемый по атрибуту — палице) атакует кентавра по имени Дексамен, тогда как женщина справа (подпись — Деянира) убегает, а крайний слева мужчина (подпись — Ойней) наблюдает. Ойнеем звали отца Деяниры, жены Геракла, на которую покушался Несс. Дексамен же (здесь имя кентавра) был отцом девушки, на которой собирался жениться кентавр Эвритион, пока на сцене не появился Геракл. Чтобы соответствовать одной истории, имя кентавра должно быть Несс, а чтобы соответствовать другой, кентавра следовало назвать Эвритионом, а отца Дексаменом.

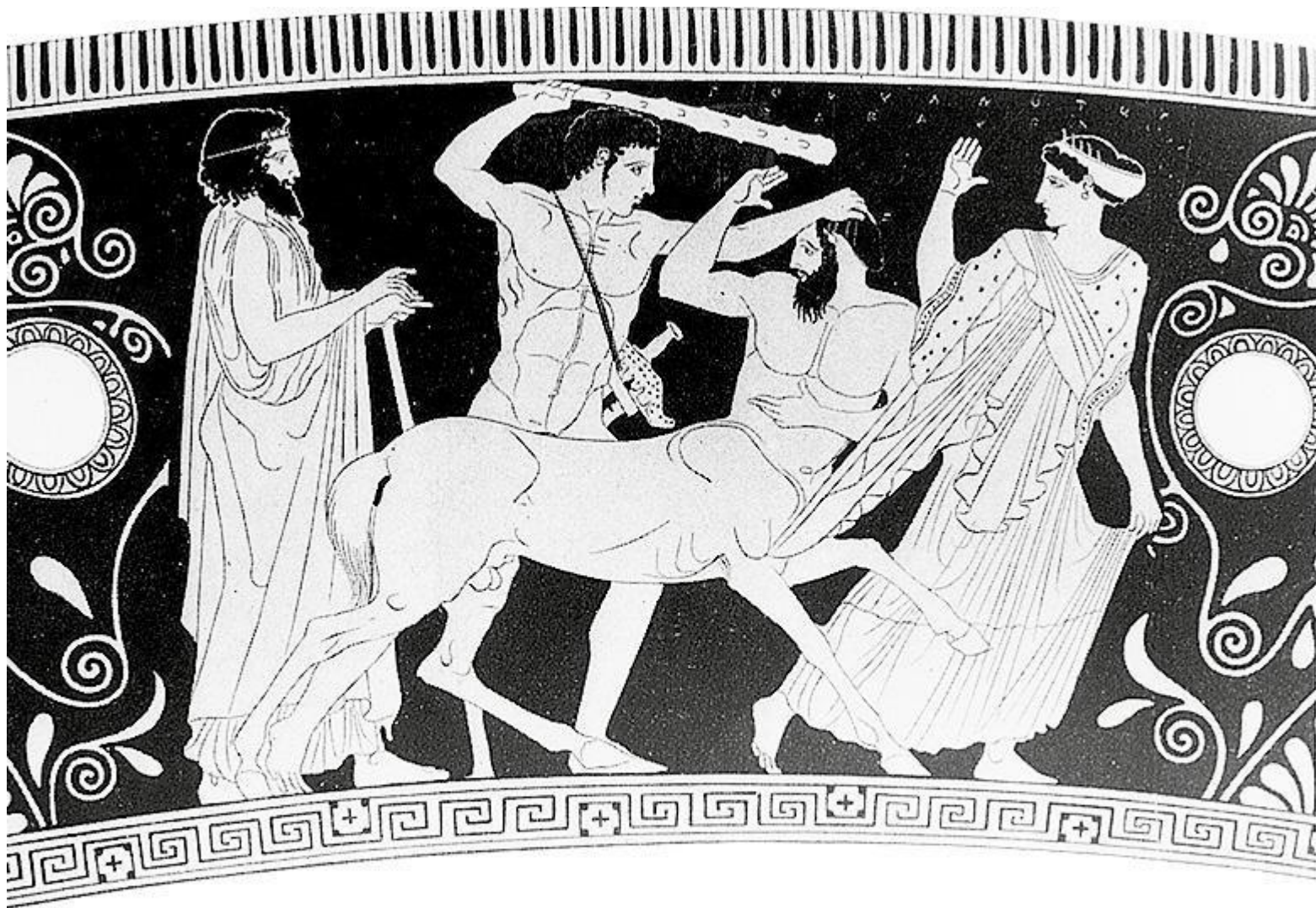
Простой и недвусмысленный пример того, что можно, вероятно, счесть ошибочной идентификацией, представлен на чернофигурной вазе (**ил. 165**), на которой Фетида справа (ее имя указано) помогает экипироваться Менелая (тоже указан). Часть букв в имени Менелай утеряна, однако расстояние между оставшимися буквами не оставляет сомнений в том, что подразумевается именно он. Но почему?



(163)

(163) Несс и Деянира

Чернофигурное аттическое блюдо. Конец VI века до н. э. Национальный археологический музей, Афины



(164)

(164) Геракл с кентавром Дексаменом, Эней и Деянира

Краснофигурный аттический стамнос. 450–440 гг. до н. э. Роспись: мастер из Группы Полигнота. Национальный музей, Неаполь



(165)

(165) Фетида помогает Менелаю вооружиться

Аттическая чернофигурная гидрия. Около 540 г. до н. э. Музей древностей Лейпцигского университета, Лейпциг

Фетида — мать Ахилла, и, как хорошо известно, она подарила сыну новые доспехи, выкованные Гефестом, после того, как собственные доспехи Ахилла, которые он одолжил своему другу Патроклу, были потеряны. Существует множество изображений, где Фетида приносит Ахиллу новые доспехи, но нет ни одного, где бы она сделала это для Менелая, с которым не была как-то особо связана. Наиболее вероятный ответ на эту загадку: художник просто неправильно указал имена. Такие ляпсусы случаются даже среди мифологов. Человеку свойственно ошибаться, и это касается не только современной эпохи.

Чрезвычайно легко объяснить случай с тремя именами (не соответствующими изображенному мифу), начертанными на римской копии рельефа V века до н. э. (ил. 166). Трогательная сцена показывает Орфея, легендарного фракийского музыканта (на нем фракийский колпак), который так очаровал богов подземного царства, что они позволили ему вывести из царства мертвых его любимую жену Эвридику при условии, что он не оглянется на нее, когда они будут выходить. Условие было разумным, и с самого начала всё шло хорошо, но человеческое любопытство, боязнь возможной подмены и подозрительность заставили в конце концов Орфея роковым образом повернуть голову. Он увидел свою дорогую жену, но всего на миг: Гермес, посланник богов и проводник душ умерших в подземное царство, немедленно взял ее за руку и увел. Образ тонкий, выразительный: Орфей (крайний справа) оборачивается, желая взглянуть на любимую, и она отвечает ему печальным взглядом, ее рука еще касается его плеча, но уже в это мгновение Гермес (крайний слева) мягко берет ее за другую руку, чтобы отвести обратно в царство мертвых. Естественно здесь увидеть имена Гермеса, Эвридики и Орфея, однако вместо них мы читаем: Зеф, Антиопа, Амфион — имена участников совершенно другой истории. На этот раз объяснение простое: ложные надписи добавили много веков спустя после эпохи Античности, где-то после XVI века, это ошибка Нового времени.

* * *

Атрибуты часто так же полезны, как и надписи, прежде всего для идентификации таких известных фигур, как Геракл. Но что может означать изображение, на котором один юноша таскает «фирменную» львиную шкуру Геракла, а другой — его палицу (ил. 167)? Или, что еще более странно, если и львиную шкуру, и палицу героя носит женщина (ил. 168)? К счастью, на эти головоломные вопросы ответить нетрудно. Юноши — это братья-керкопы, озорные создания, которые украли снаряжение Геракла, пока он спал, и чью историю мы знаем из эпоса. На других изображениях (ил. 169) представлено продолжение истории, когда Геракл поймал керкопов и подвесил их вниз головой на шесте, который он нес на плечах. Шутники получили уникальный шанс лицезреть исключительно загорелый и волосатый зад героя, а их остроты на его счет так рассмешили Геракла, что он отпустил их.



(166)

(166) Гермес, Орфей и Эвридика

Римская копия трехфигурного рельефа V века до н. э. Примерно после XVI века ошибочно считалась рельефными изображениями Зефа, Антиопы и Амфиона. Лувр, Париж



(167)

(167) Керкопы крадут атрибуты Геракла

Краснофигурная аттическая пелика. 430–420 гг. до н. э. Роспись в манере Мастера Моющихся Женщин. Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин



(168)

(168) Статуя римлянки в образе Омфалы, переодетой Гераклом

Первая половина III века н. э. Музей Ватикана

Объяснить, каким образом атрибуты, по праву принадлежащие Гераклу, оказались у женщины (ил. 168), тоже нетрудно, если знать эту историю. Женщина — это Омфала, королева Лидии. Мучимый внезапными приступами убийственной ярости, Геракл просил у оракула в Дельфах очистить его [\[1\]](#). Ответ гласил: он должен отдать себя на три года в рабство.

Его покупателем оказалась Омфала, которая забавлялась тем, что разгуливала разодетая, как Геракл, а униженного героя наряжала в женские одежды и заставляла прясть и ткать.

Следует помнить, что самих по себе атрибутов не всегда достаточно для идентификации персонажа. Они могут временно принадлежать кому-то другому, поэтому спешить с выводами, полагаясь только на атрибуты, не нужно.



(169)

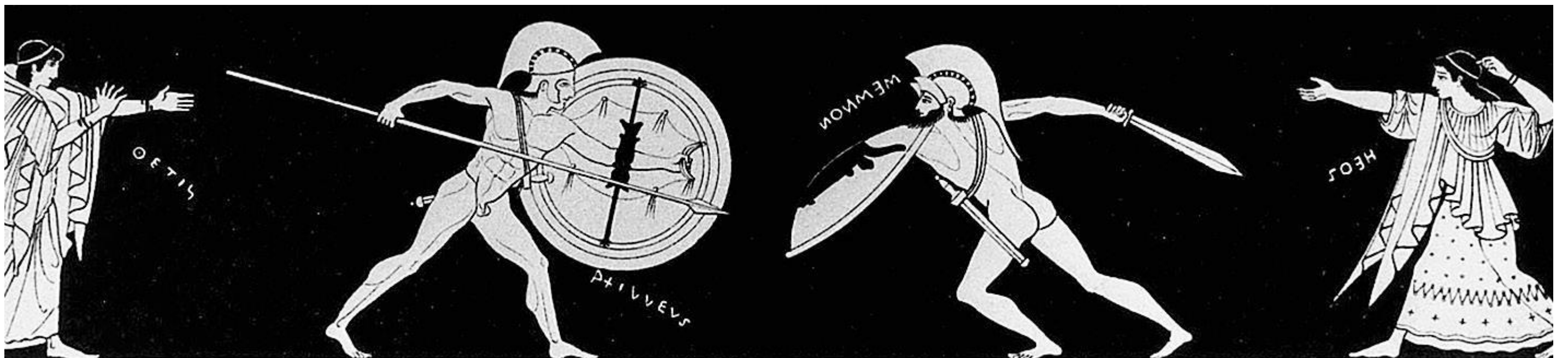
(169) Геракл и керкопы

Метопы из храма «С» в Селинунте (известняк). Около 575–550 гг. до н. э. Национальный музей, Палермо



(170)

(170) Гермес взвешивает судьбы Мемнона и Ахилла в присутствии их обеспокоенных матерей, Фетиды и Эос
Краснофигурная аттическая чаша. Около 450 г. до н. э. Лувр, Париж



(171)

(171) Ахилл и Мемнон сражаются, за ними наблюдают их обеспокоенные матери, Фетида и Эос (обе без крыльев)
Аттический краснофигурный волютный кратер. Около 490 г. до н. э. Роспись: Берлинский мастер. Британский музей, Лондон

Наконец еще один атрибут — крылья — художники могли иной раз воспроизвести, а иной раз проигнорировать, в зависимости от контекста. С таким случаем мы сталкиваемся на изображениях Фетиды (как правило, бескрылой) и Эос (как правило, крылатой). У каждой из этих богинь был сын, и накал страстей достиг пика, когда оба сошлись друг с другом в смертельной схватке [2]. На внешней стороне чаши (ил. 170) в центре изображен Гермес, взвешивающий судьбы двух соперников. Узнав результат, богини-матери уносятся поддерживать своих сыновей, которые показаны сражающимися по другую сторону чаши (иллюстрация отсутствует). Эос, богиня рассвета, которой нужны крылья, чтобы перемещаться по небу, уносится влево. Фетида, морская богиня, не нуждающаяся в крыльях, спешит направо. Два божества здесь четко различимы по их атрибутам, но когда мы переходим к образу, где две матери с тревогой смотрят на своих сыновей, сошедшихся в поединке, симметрия их поз и эмоций, кажется, подавляет их внешние различия. Так, на рисунке 171 обе матери (имена обеих указаны) изображены бескрылыми, а на рисунке 172 обе крылатые. Эти мифологические образы не совсем верны с точки зрения правильной атрибутики, но по своему эмоциональному заряду, да и композиции, они превосходны.

Диковинного облика чудовищ обычно достаточно для того, чтобы их узнать, однако требовалось время, чтобы возник общепризнанный шаблон. К примеру, раннее изображение (VII век до н. э.) женщины-кентавра (ил. 173) может озадачить. Однако ключ к разгадке того, что на самом деле имел в виду художник, — в фигуре человека, который со знанием дела отрезает кентаврихе голову, намеренно глядя в другую сторону. Именно это совершает Персей на рисунке 95, когда обезглавливает Медузу, избегая малейшего зрительного контакта с ней. По мнению некоторых исследователей, то, что нам представляется женщиной-кентавром, в действительности вовсе не кентавр, кентавр лишь послужил универсальным образом монстра, пока не установился известный нам образ Медузы. Кентавр женского пола здесь потому, что Медуза была женщина, а Персей ведет себя так, как было бы благоразумно, если бы он противостоял горгоне. К подобной аргументации прибегают и для того, чтобы объяснить, почему на очень раннем изображении Зевс сражается с кем-то, напоминающим кентавра, тогда как в контексте изображения должен быть Тифон, чудовище, принявшее в конце концов образ человека со змеиными ногами, который, возможно, вдохновил художников на создание змееногих гигантов (см. главу IX). В ранний же период Тифона считали монстром, сочетающим в себе формы и человека, и животного, но поскольку визуального шаблона для него тогда еще не выработали, то кентавр снова послужил универсальной формой смеси человека и животного.



(172)

(172) Ахилл и Мемнон сражаются, за ними наблюдают их обеспокоенные матери, Фетида и Эос (обе с крыльями)
Краснофигурная аттическая чаша. 490–480 гг. до н. э. Роспись: Мастер Кастельд Джорджо. Британский музей, Лондон



(173)

(173) Персей обезглавливает Медузу (в образе женщины-кентавра)

Беотийская рельефная ваза. Около 660 г. до н. э. Лувр, Париж



(174)

(174) Три «Минотавра»

Плечо чернофигурной аттической гидрии. Около 520–510 гг. до н. э. Британский музей, Лондон

Другая проблема возникает, когда то, что должно быть уникальным монстром, начинает множиться. Известен лишь один Минотавр, который жил в лабиринте и был убит Тесеем, поэтому удивительно видеть не менее трех танцующих Минотавров (ил. 174). Нет мифа, которым можно было бы объяснить появление клонов этого чудовища, поэтому следует искать другое объяснение. Головы быков на человеческих телах могут быть масками (хвосты легко прикрепить), а повторяющиеся танцевальные позы трех «минотавров» — театральным хором. Поэтому вполне вероятно, что перед нами вовсе не три минотавра, а актеры в костюмах. По одной из теорий они олицетворяют речных богов. Речных богов художники обычно изображали в виде быков с рогатыми головами мужчин, но таких существ было бы сложно показать в театре, значительно проще водрузить на тела мужчин бычьи головы.

Иного рода затруднение возникает, когда совершенно узнаваемое чудовище — Химера — появляется в неузнаваемой ситуации. Этот монстр воплощал самое фантастическое сочетание разных зверей, чаще всего льва с огнедышащей козлиной головой на спине и змеей вместо хвоста. Ее сложно с кем-то перепутать. Химере было предначертано судьбой погибнуть от руки героя Беллерофонта, совершившего этот подвиг верхом на крылатом коне Пегасе, отпрыске Медузы, как показано на римской мозаике позднего периода (ил. 175). Несмотря на повреждение крыльев Пегаса и центральной части тела Беллерофонта, нет никаких сомнений в том, что перед нами традиционный образ: герой-одиночка верхом поражает трехтелое чудовище. Напротив, чернофигурная ваза VI века до н. э. представляет самую нетрадиционную сцену баталии с Химерой (ил. 176). Зверь в центре, атакуемый двумя воинами, — это, несомненно, Химера, которая отважно сражается сразу на двух фронтах, в то время как облаченный в хитон гражданский наблюдает справа. Кто эти люди? Тот, что справа, орудует палицей — оружием, которое часто пускал в ход Геракл, иногда Тесей, но ни Геракл, ни Тесей никогда не сталкивались с Химерой, само же чудовище было убито не парой героев, а одним Беллерофонтом. Придумал ли этот образ художник исключительно для украшения? Или он знал что-то, чего не знаем мы?



(175)

(175) Беллерофонт верхом на Пегасе сражается с Химерой

Мозаика пола из храма Св. Марии в Хинтоне. IV век н. э. Британский музей, Лондон



(176)

(176) Двое мужчин нападают на Химеру

Чернофигурная аттическая амфора. Около 540 г. до н. э. Роспись: Мастер Качелей. Британский музей, Лондон



(177)

(177) Битва лапифов и кентавров на свадебном пиру

Внешняя часть краснофигурной аттической чаши. Роспись: Аристофан. 410–400 гг. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств. MFA 00.345. Фонд Генри Пирса, приобретен Э. П. Уорраном

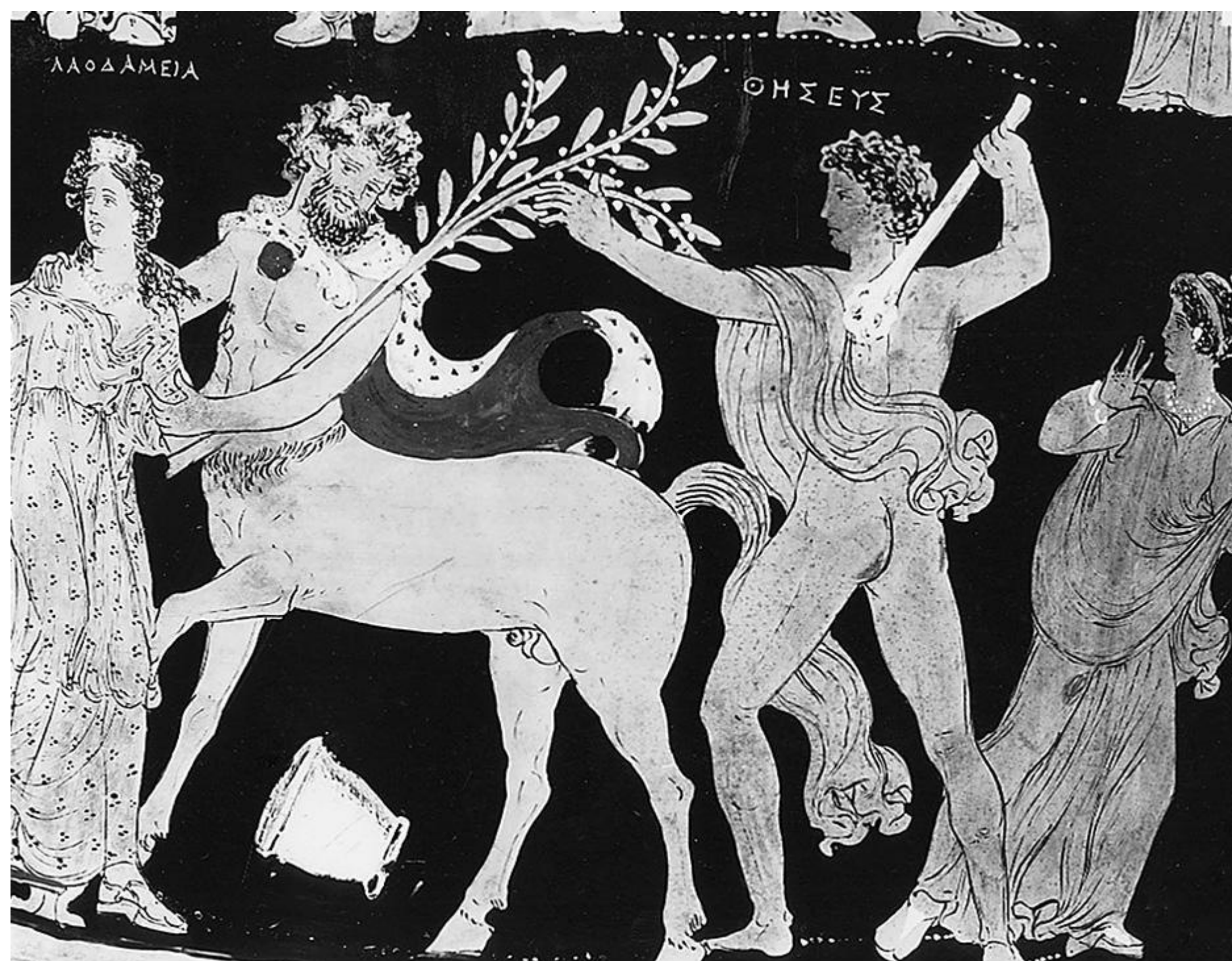
* * *

Очевидно, что многие подсказки, на которые обычно полагаются при распознавании образов, временами могут сбивать с толку; не всегда можно положиться даже на контекст.

Мы многое узнали о кентаврах и битвах, в которых они участвовали. В одних им противостоял Геракл, в других — Тесей. Согласно правилу большого пальца [3], если на изображении отсутствуют надписи, идентифицировать эпизод можно по следующим признакам:

- один герой и много кентавров: Геракл сражается у пифоса с вином;
- один герой, один кентавр и одна женщина: Геракл либо с Нессом и Деянирой, либо с Эвритионом и дочерью Дексамена;
- один или более мужчин (невооруженных), один или более кентавров и / или одна или более женщин: битва лапифов на свадебном пиру;
- один или более мужчин (вооруженных) и один или более кентавров: битва лапифов после свадебного пира.

Итак, изображение на внешней стороне чаши (ил. 177), на котором несколько безоружных мужчин сражаются с несколькими кентаврами, вполне вписывается в категорию битвы на свадебном пиру. К тому же здесь указаны имена двух героев — Пирифоя, жениха и хозяина злополучного торжества, и Тесея.



(178)

(178) Начало стычки на свадебном пиру: Тесей атакует кентавров, схвативших невесту
Апулийский краснофигурный килик-кратер. Около 350 г. до н. э. Роспись: Мастер Лаодамии. Британский музей, Лондон



(179)

(179) Геракл спасает Деяниру от Несса

Роспись краснофигурной аттической чаши с ил. 177. 410–400 гг. до н. э. Подписана Аристофаном. Музей изящных искусств, Бостон. MFA 00.345. Фонд Генри Пирса, приобретен Э. П. Уорраном

Тесей, ближайший друг Пирифоя, сыграл решающую роль в этой битве, как показано на южноитальянской вазе (ил. 178). Мы видим начало скандала на свадебном пиру: кентавр опрокинул чашу и фривольно обнимает невесту. Справа Тесей (имя указано) subtilной дубинкой замахивается на кентавра, а вторая женщина убегает вправо.

На внутренней стороне чаши (ил. 177) изображен мужчина, который тоже с дубинкой бросается на кентавра, схватившего женщину (ил. 179). Фигуры кентавров, хватающих подобным образом женщин, изобилуют в сценах битвы на свадебном пиру (см. ил. 68 и 71), и, если исходить из контекста, заданного на внешней стороне чаши, можно было бы ожидать, что это эпизод из той же истории.

Однако это было бы ошибкой. Имена трех фигур начертаны, персонажи можно идентифицировать: Геракл, Несс и Деянира. Контекст оказался обманчивым.

* * *

Вывод напрашивается один: того, кто берется исследовать мифологические сюжеты в образах классической Античности, ждут бесконечные сюрпризы.

[1] Имеется в виду убийство аргонавта Ифита, которого Геракл в припадке безумия сбросил с городской стены.

[2] Речь идет об Ахилле, сыне Фетиды, и Мемноне, сыне богини зари Эос, царе эфиопов, погибшем в бою с Ахиллом.

[3] Калька с англ. *rule of thumb*. Считается, что эта фраза восходит к судебному решению Фрэнсиса Буллера, британского судьи, который в 1782 году постановил, что муж имеет право бить жену, если палка, применяемая для вразумления, не толще его большого пальца. В переносном значении — рекомендация, основанная на опыте, на том, что общеизвестно.

ГЛАВА XVII.

ВСЕГДА ЛИ МОЖНО ПОДОБРАТЬ КЛЮЧ К ИЗОБРАЖЕНИЮ?

Когда сюжет иллюстрации вызывает недоумение, исследователь ищет ключ к разгадке его секрета. Если ключ правильно подобран, он слышит удовлетворительный «щелчок» распознавания. Так было с одной из южно-итальянских ваз (ил. 180).

Сначала все были сбиты с толку относительно того, что на ней может быть изображено. В центре находятся три фигуры, занимающие алтарь: мужчина сидит между стоящей справа женщиной, которая держит в руке лозу с гроздьями винограда, и сидящей слева женщиной, в руке которой связка хлебных колосьев. Вокруг них россыпь вспомогательных фигур, ни одна из которых не дает никаких подсказок. Слева от центральной группы стоит женщина, держа веточки с листьями, а справа — величавый мужчина со скипетром. Выше представлены три божества: слева богиня Артемида, узнаваемая по луку в руке, она обращается к брату-близнецу Аполлону, который восседает со своим атрибутом — лебедем; справа сидящая фигура Пана, которого можно идентифицировать по едва заметному белому козьему рогу. Нет никаких надписей, подсказывающих, кто же остальные, ординарные фигуры.



(180)

(180) Дочери Ания

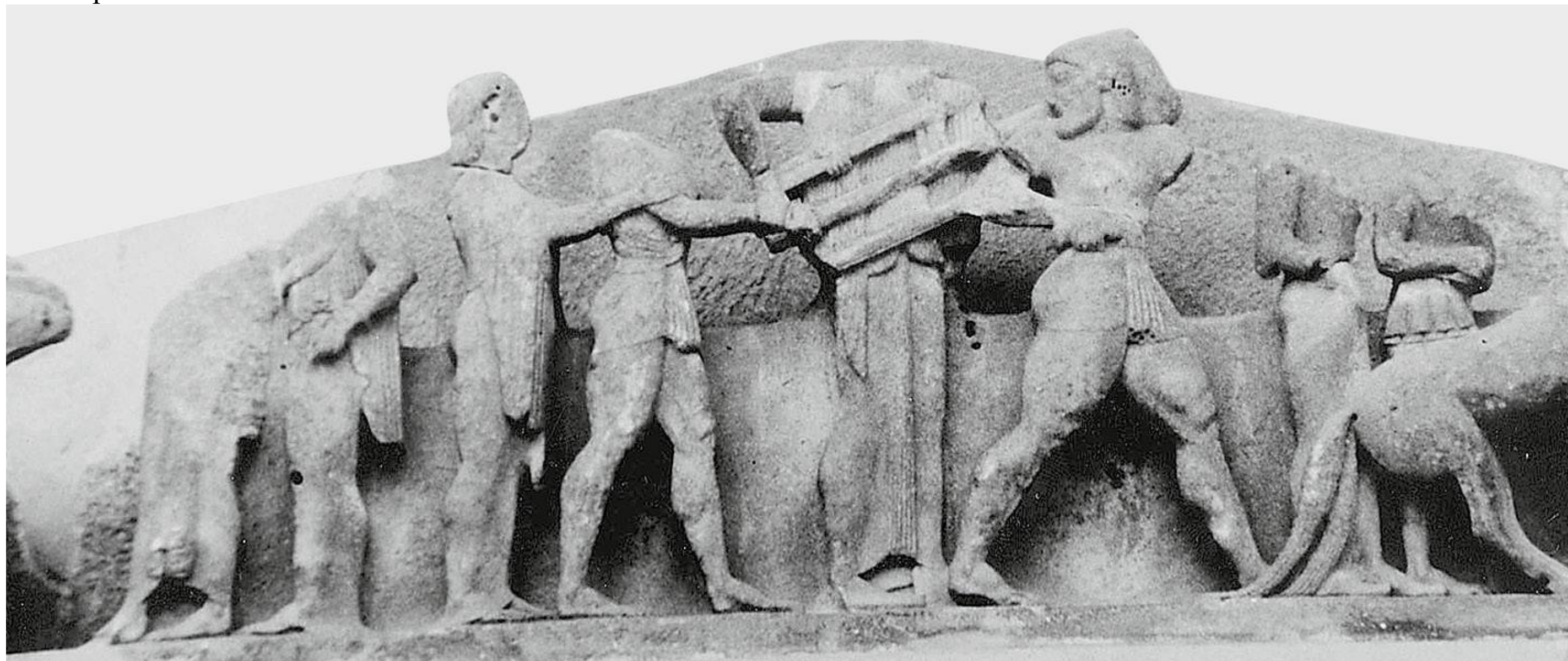
Краснофигурный апулийский килик-кратер. Около 330 г. до н. э. Роспись: Мастер Дария. Частная коллекция. Майями, Флорида

Многие столь же сложные сцены, в которых мужчины и женщины держат самые обычные предметы, не поддаются интерпретации. Но, к счастью, иногда, как в нашем случае, кто-то из видевших «загадочную картину» вдруг вспоминает историю, которая может быть с ней связана. Если она подойдет к образу, секрет, возможно, откроется. Итак, как только прозвучало предположение, что ваза может иметь что-то общее с историей о дочерях Ания, элементы росписи неожиданно выстроились в более осмысленную картину.

История такова: Анию, царю Делоса, было известно пророчество о том, что греки не завоюют Трою, пока не пройдет десять лет. Когда греческая экспедиция впервые прибыла на Делос, на полпути через Эгейское море, он замысловато предложил войску остаться у него и переждать девять лет. Аний мог позволить себе содержать армию благодаря чудесным дарованиям трех своих дочерей, которые были способны творить зерно, масло и вино по собственному желанию. Сначала его предложение греки отклонили, но позже, уже под Троей, когда для того, чтобы удержать осаду, войскам пришлось постоянно отсылать отряды фуражиров за провизией, они о нем вспомнили и призадумались. Способности дочерей Ания были мечтой любого военного интенданта и полководца, и греки потребовали их услуг, отправив за ними одного из царей, командовавших армиями. Но к тому времени военные реалии устроили девушек, и они попытались бежать. Их неотступно и жестоко преследовали, и тогда они воззвали к богу Дионису, даровавшему им чудесные способности, и он в самый последний момент превратил их в голубей. Девушки упорхнули.

История дочерей Ания так редко иллюстрировалась античными художниками, что не сразу приходила на ум, но, однажды предьявленная, она настолько удачно подошла к рассматриваемому образу, что уже не оставалось никаких

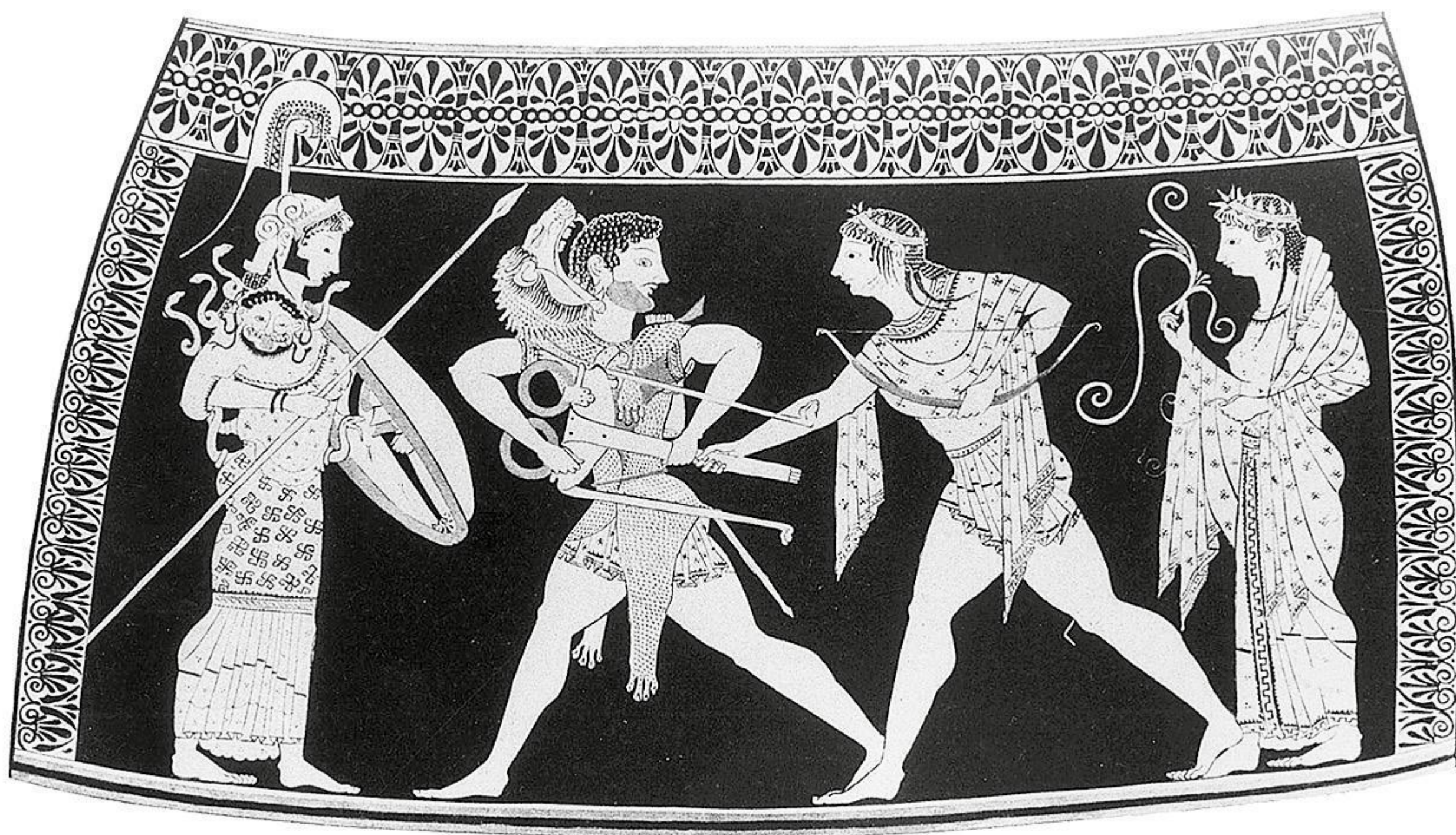
сомнений. То, что сначала казалось центральной сценой из трех фигур на алтаре в окружении женщины слева и мужчины справа, приобрело иную конфигурацию. Довольно неприметная женщина слева перестала выглядеть всего лишь симметричной подвеской стоящего справа мужчины и превратилась в одну из трех сестер, став психологически близкой к двум другим с их более привлекательными и сразу бросающимися в глаза культурами. Тотчас и веточки с листочками в ее руках превратились в ветки оливы. Величественный мужчина справа, вместо того чтобы отзеркаливать позу девушки с оливой, обрел вид человека, который противостоит группе из четырех фигур, а положение его правой руки, поначалу казавшееся отражением левой руки девушки с оливковой ветвью, теперь выглядит как жест, обращенный к четырем.



(181)

(181) Геракл и Аполлон борются за треножник

Центральная часть фронтона Сокровищницы сифносцев (фрагмент). Около 525 г. до н. э. Археологический музей в Дельфах, Дельфы



(182)

(182) Геракл и Аполлон борются за треножник. Геракла поддерживает Афина, а Аполлона — Артемида. Краснофигурная аттическая амфора. Около 530–520 гг. до н. э. Роспись: Мастер Андокида. Лувр, Париж

Стоило идентифицировать историю, и образ обрел ясность: это был образ одного из греческих царей, прибывшего на Делос потребовать услуг дочерей Ания. Аний и его чада, не желая никуда отправляться, укрылись на алтаре и рядом с ним. Действие происходит на острове Делос, священном для Аполлона и его сестры Артемиды (они там родились), поэтому присутствие этих богов вполне уместно. Причина появления Пана менее ясна. Возможно, он здесь для того, чтобы показать, что действие происходит на открытой местности. Мы не всегда можем объяснить каждую деталь в античной иллюстрации.

Прочтение образа может быть радикально изменено трактовкой, которая на него накладывается, и даже композиция может принять другую структуру, когда знаешь, что за история перед нами. Это вполне естественно и правильно. Сами по себе образы немые. Если они созданы для того, чтобы проиллюстрировать некую историю, и эта история правильно определена, элементы встанут на свои места в соответствии с повествованием, как в нашем примере. Для современного интерпретатора есть две опасности: *выдумать* историю для описания картины, не имеющую ничего общего с замыслом художника, или ухватиться за неверную историю и *подгонять* элементы под нее.

Чтобы избежать ошибок интерпретации, художники иногда подписывают свои персонажи или выбирают не вызывающие сомнений сюжеты, но когда они просто иллюстрируют известную лишь *им* историю, они могут предложить меньше подсказок, и тогда мы, для кого эта история уж чужая, остаемся в недоумении.

Идентификация мифа на этой вазе (**ил. 180**) неожиданно прояснила сюжет на еще одной, очень похожей южно-итальянской вазе, ранее не поддававшийся истолкованию. Очевидно, южно-итальянские вазописцы гораздо лучше знали историю Ания, чем современные знатоки вазописи.

Даже если у нас нет сомнений в том, какой миф проиллюстрирован, нелишним будет уточнить детали интерпретации. Такое уточнение блестяще продемонстрировала Брунильда Сисмондо Риджуэй в 1965 году. Долгое время считалось, что центральная часть фронтона сокровищницы сифносцев в Дельфах изображает борьбу Геракла и Аполлона за треножник (**ил. 181**), того же мифа, что воспроизведен на рисунке 106. Эта история была чрезвычайно популярна, особенно среди аттических художников-вазописцев с середины VI до первой четверти V века до н. э. Сохранились десятки иллюстрирующих ее vaz. Самый популярный образец (**ил. 182**) имеет четыре фигуры: Геракл, пытающийся унести треногу, Аполлон, цепко удерживающий ее, а по бокам от них — Артемида, стоящая за спиной брата, и Афина позади Геракла, ее протее. Эта стандартная композиция, симметрично обрамленная с обеих сторон двумя фигурами, обычно не акцентирует внимание на центре: упор делается на конфликте двух главных фигур.

Тем не менее иногда в качестве центрального элемента используется фигура, что мы и видим на фронтоне сокровищницы сифносцев, где она востребована конструкцией фронтона (**ил. 181**). Этот безголовый, в тяжелых складках одежды персонаж, возвышающийся и над Гераклом, и над Аполлоном, долгие годы считался Афиной. Заметно, что у Аполлона (слева) есть сторонница, Артемида, которая его поддерживает, справа же от Геракла никто не стоит, некому ободрять героя. Более того, центральная фигура явственно сжимает запястье Аполлона, словно пытаясь заставить его выпустить вожаденный предмет.

Риджуэй озадачивала громадность фигуры Афины, намного превосходящей фигуры мужчин, один из которых бог, а другой — герой. Не могло ли предположение о том, что центральная фигура на фронтоне сокровищницы сифносцев — Афина, быть следствием «афиноцентризма» исследователей? Был ли культ богини столь безграничным в Дельфах или на острове Сифнос, города которого оплачивали постройку сокровищницы?



(183)

(183) Парфенон, храм богини Афины
447–432 гг. до н. э. Акрополь, Афины

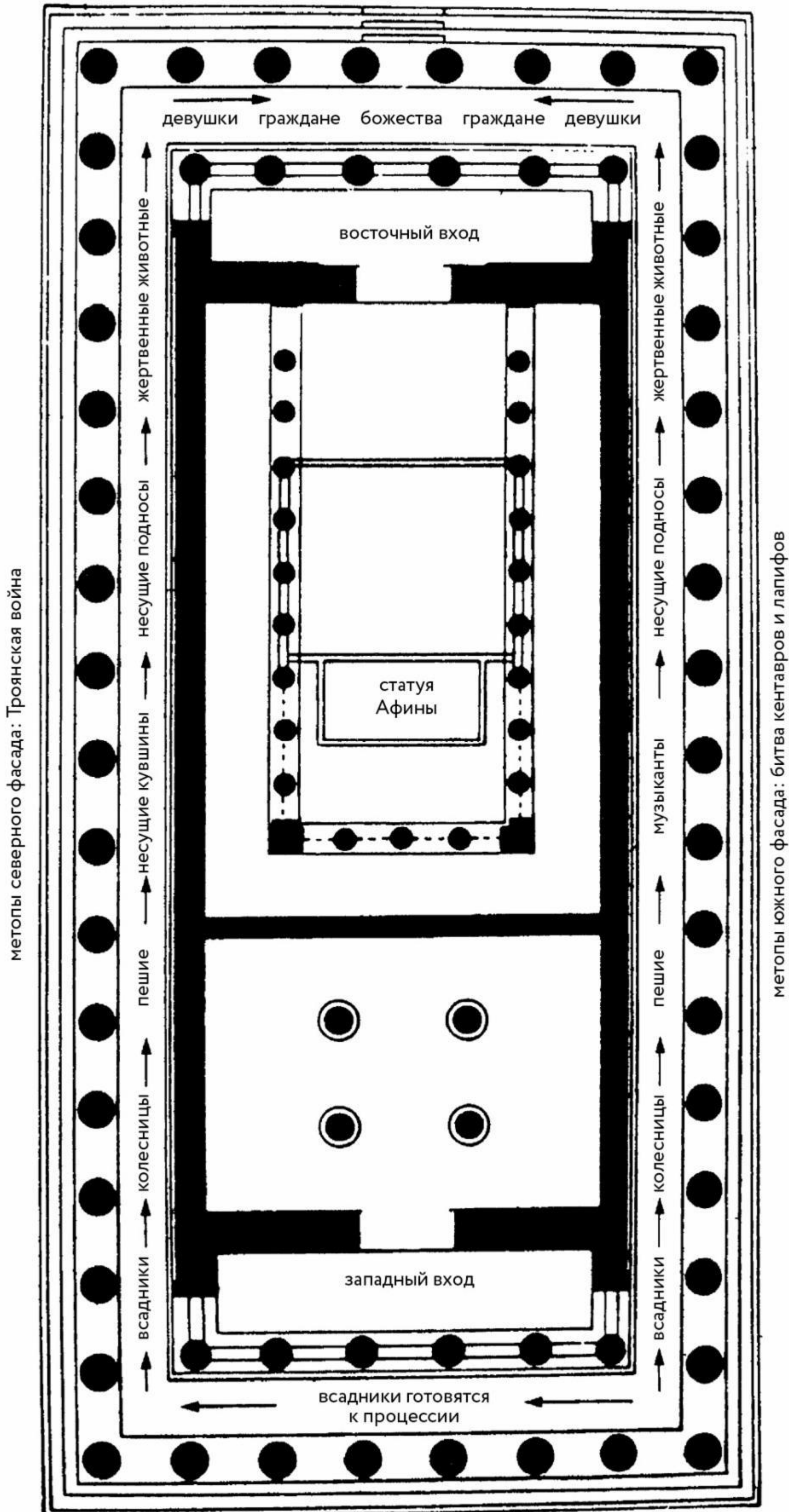


(184)

(184) Вид на фриз Парфенона сквозь внешнюю колоннаду
Фотография: издательство Hirmer Verlag München, Мюнхен

восточный фронтон: рождение Афины

метопы западного фасада: битва богов и гигантов



метопы западного фасада: битва афинян и амазонок

западный фронтон: спор Афины и Посейдона

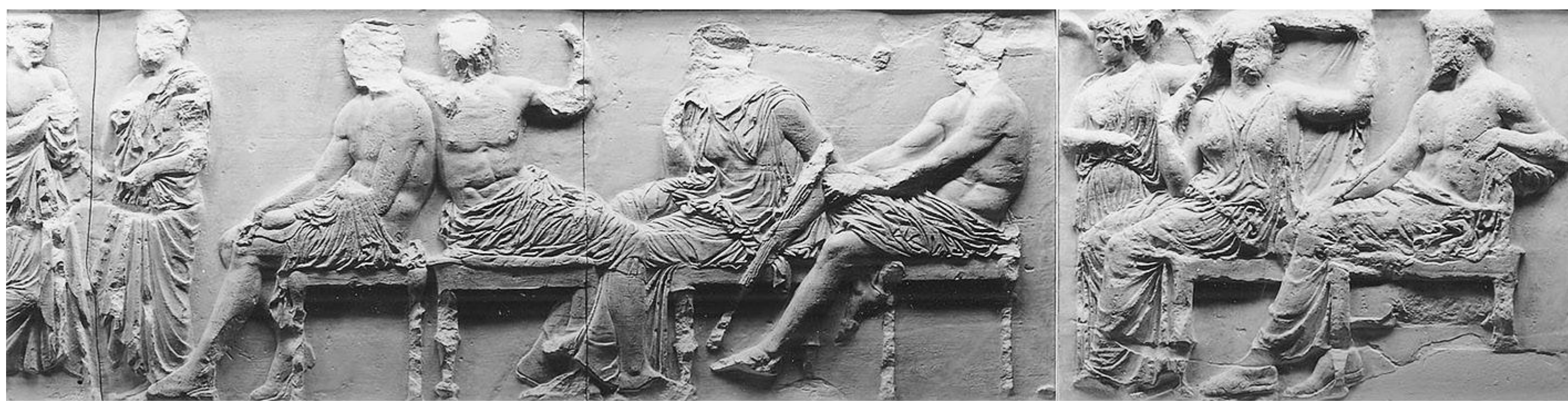
(185) Сюжеты скульптурного декора Парфенона

Риджуэй обратилась к литературным источникам, описывающим миф. Два наиболее подробных описания, хотя и появились намного позже, чем сокровищница, которая была воздвигнута около 525 года до н. э., опирались на более ранние предания. Оба источника сообщали, что конец спору положило вмешательство Зевса. Может ли Зевс быть центральной фигурой? Он, как никто другой, подходил бы на роль посредника между своими менее величественными сыновьями, и логично, если бы он был выше обоих.



(186)

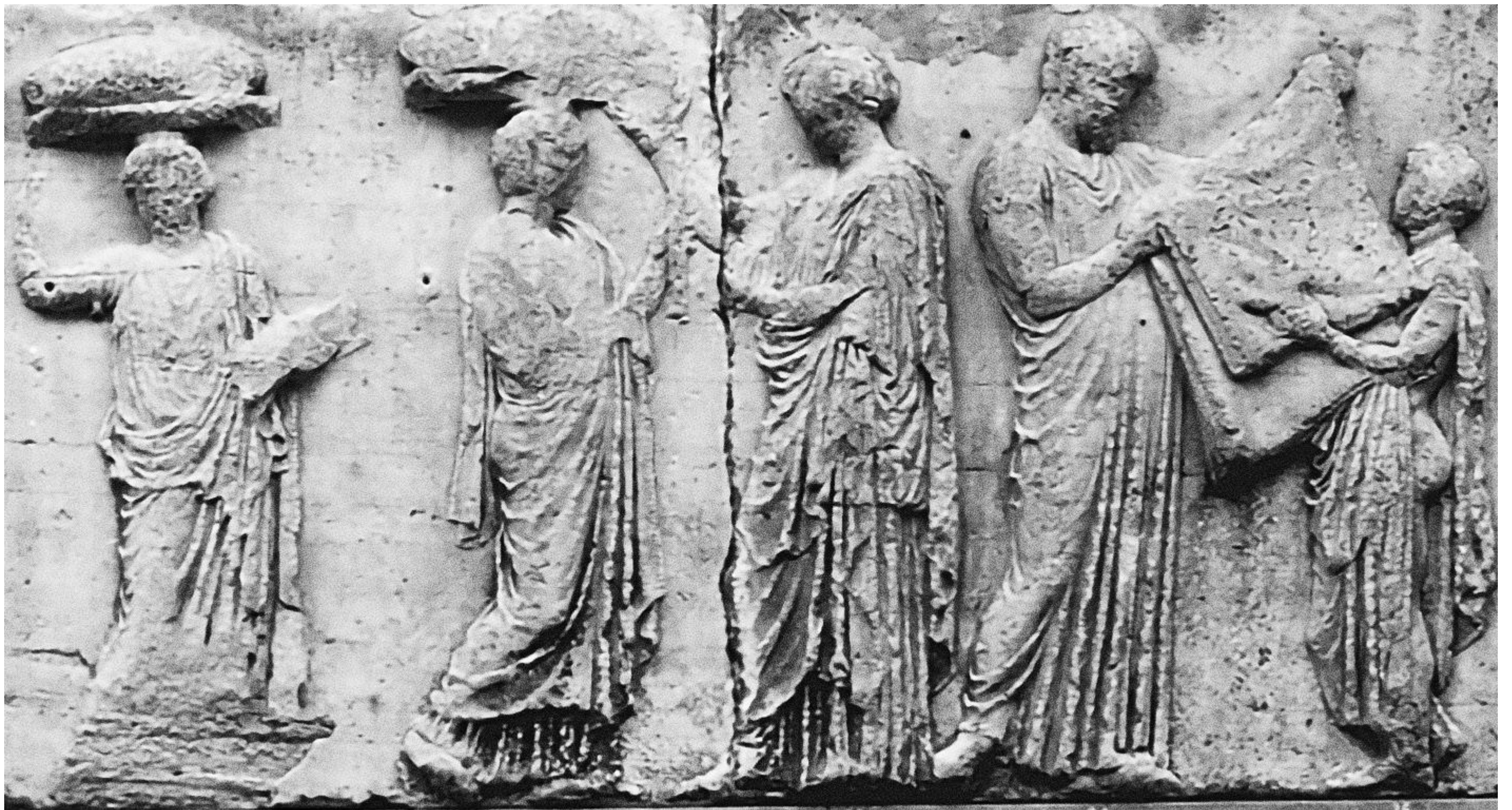
(186) Срисовка центра восточной стороны фриза Парфенона (ил. 187–189)



(187)

(187) Боги, сидящие слева от центра восточной части фриза Парфенона

Со слепка из Музея скульптуры в Базеле. Фотография: Дитер Видмер, Базель



(188)

(188) Мужчина и женщина с двумя девушками и ребенком

Фрагмент центра восточной части фриза Парфенона (эпизод с пеплосом). Британский музей, Лондон



(189)

(189) Боги, сидящие справа от центра восточной части фриза Парфенона

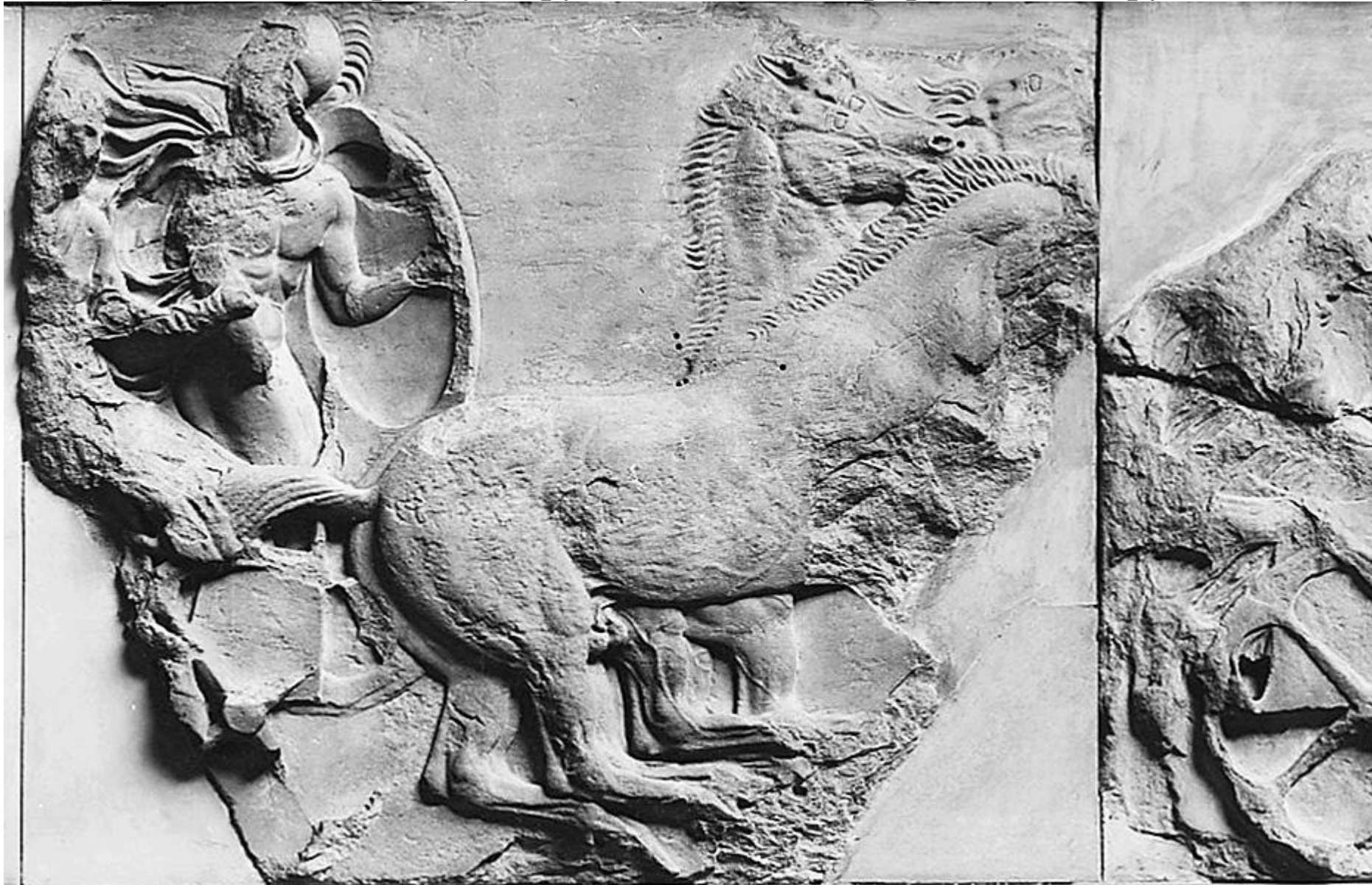
Со слепка из Музей скульптуры в Базеле. Фотография: Дитер Видмер, Базель

Как только настоятельные вопрошания Риджуэй привели ее к такому выводу, все больше и больше деталей стали подтверждать его. Царственная длинная одежда на центральной фигуре подошла бы как Зевсу, так и Афине, однако если бы подразумевалась Афина, то, скорее всего, был бы намек на характерную для нее змеевидную эгиду. А намека нет. К тому же длинная одежда доходит только до щиколоток центральной фигуры, тогда как мантии безусловно женских фигур слева стелются по земле. Наконец, слева от пряди волос, падающей в сторону Геракла, можно различить след бороды, похожей на хорошо сохранившуюся бороду Геракла.

Так была убедительно подтверждена новая идентификация центральной фигуры.

•
Тонкие отгадки очень приятны, но, к сожалению, их не всегда можно найти. Иногда приемлемая для всех интерпретация не дается и ускользает. Похоже, такова ситуация с двумя наиболее известными, широко обсуждаемыми и вызывающими восхищение работами, сохранившимися со времен классической Античности: фризом Парфенона и Портлендской вазой.

Фриз Парфенона (ил. 184–191) был частью большого общественного памятника — мраморного храма, построенного в Афинах в V веке до н. э. Напротив, Портлендская ваза (ил. 192–194) была частной собственностью, изысканным стеклянным сосудом, изготовленным римским мастером в первые годы Римской империи, который видели лишь немногие избранные. Хотя обе эти знаменитые работы разительно различаются по размеру, материалу и назначению, они представляют огромную трудность для интерпретации — трудность, которую многие считают непреодолимой.



(190)

(190) Атлет в шлеме и со щитом, на бегу спрыгивающий с движущейся колесницы и запрыгивающий обратно (апобат) С южной части фриза Парфенона. Британский музей, Лондон



(191)

(191) Фрагмент кавалькады на северной части фриза Парфенона. Британский музей, Лондон

Сам фриз Парфенона был неожиданным элементом в богатом скульптурном убранстве храма, посвященного Афине, самого большого в Афинах (ил. 183). Дорические храмы, такие как Парфенон, обычно украшались скульптурами на мифологические сюжеты, которые заполняли передний и задний фронтоны, а также рельефные метопы. Чрезвычайно длинный скульптурный ионический фриз, фриз Парфенона, изначально протянувшийся на 160 метров, был удивительным новшеством. В исходном положении (ил. 184) фриз проходил над внешней стороной боковых стен и над передним и задним портиками внутреннего помещения, святилища храма. Он находился в верхней части здания, был виден только в промежутках за внешней колоннадой и не был таким доступным и заметным, как сегодня в разных музеях, где до сих пор хранится около двух третей его площади. Это была закрытая часть убранства; фриз нельзя было

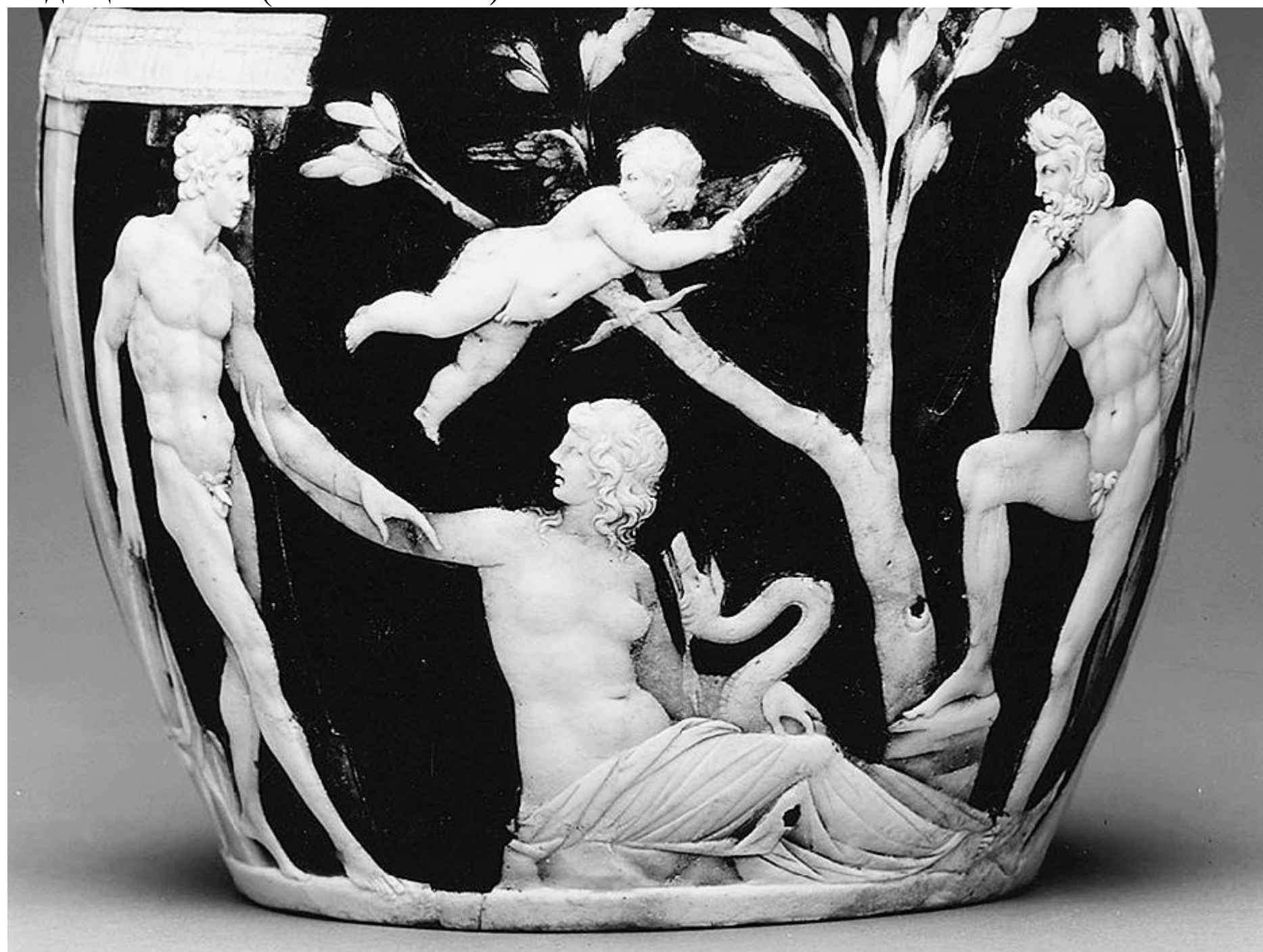
разглядеть с большого расстояния, приходилось стоять достаточно близко к храму и смотреть на него между внешними колоннами.

Ни один античный автор о нем не сообщает. Павсаний, который видел Парфенон целым и неповрежденным во II веке нашей эры, упомянул о мифах, проиллюстрированных на переднем (рождение Афины) и заднем (спор Афины и Посейдона за покровительство над Афинами) фронтонах, но ни словом не обмолвился о метопах и фризе. Сохранившиеся метопы дают исследователям достаточно подсказок относительно того, что на них представлено (см. главу XI). Но тема фриза по-прежнему остается яблоком раздора между учеными.

Все интерпретации — а равно и оценки их обоснованности — должны начинаться с изучения материала. Лучше всего изучить оригинальные рельефы, но, на худой конец, есть ряд хорошо иллюстрированных книг, в частности Мартина Робертсона и Иэна Дженкинса, а также CD-диск, включенный в книгу Дженифер Нейлс (см. с. 231). В 1996 году вышло великолепное издание (на немецком языке), вобравшее в себя собранную в Базеле коллекцию всех слепков, когда-либо сделанных с фриза Парфенона (в том числе утраченных фрагментов), а также прекрасно просвещающие рисунки XVII–XIX веков. Этот сборник визуальных материалов превосходен.

Длинные узкие фризы, подобные фризам Парфенона (высота которых всего около метра), ставят перед художниками трудные дизайнерские задачи. Первый шаг к их решению — выбрать подходящий сюжет. Очень пригодно здесь шествие, которое может тянуться бесконечно, ибо к нему (как, например, в битве, см. ил. 68 и 72) можно добавлять столько фигур, сколько требуется для заполнения желаемого пространства. Поэтому разумным было решение занять большую часть фриза Парфенона процессией. Принцип, по которому устроена процессия, станет понятен, если принять во внимание положение Парфенона на Афинском Акрополе (ил. 183). Сам Акрополь находится на отвесной скале, подойти к нему возможно только с запада. Храм обращен на восток. Поклонники, поднимавшиеся на Акрополь, должны были сначала подойти к Парфенону сзади, а затем идти вдоль него к фасаду.

Шествие на резном фризе, как и любое настоящее шествие V века до н. э., которым отмечали праздник в честь Афины, также направлялось от задней части храма к передней (ил. 185). Резная процессия шла двумя неравными потоками от юго-западного угла. Один поток двигался вдоль западной стороны на север, после чего продолжал движение вдоль северной стороны, как это проделывало большинство поклонников (и по сей день совершают туристы). Второй поток перемещался по южной стороне. Оба сходились в центре восточной стороны, на которой были изображены двенадцать сидящих богов (ил. 186 и 189).



(192)

(192) Портлендская ваза: двое мужчин, женщина и Эрос

Римское камейное стекло. Искусство Августа или Клавдия. Конец I века до н. э. — начало I века н. э. Британский музей, Лондон



(193)

(193) Портлендская ваза: две женщины и мужчина
Римское камейное стекло. Обратная сторона рисунка 191



(194)

(194) Панорамная фотография обеих сторон Портлендской вазы
Римское камейное стекло. Британский музей, Лондон

В процессии (ил. 185) преобладала кавалькада, занимавшая почти половину фриза. Ей предшествовали колесницы. Азарт лошадей и их сдерживаемое волнение сообщали резным фигурам жизненность и динамику движения. На западной стороне фриза изображены приготовления всадников к процессии, многие из них еще пешие (ил. 184), но по северной и южной сторонам шествие в сторону фасада храма энергичное и бодрое (ил. 191). По мере приближения процессии к восточной стороне аллюр замедлялся, мы видим пеших людей, несущих подносы, музыкальные инструменты, кувшины с водой и другую утварь, а также жертвенных животных. Только на восточной стороне возникают женские фигуры, застывшие по бокам неподвижных групп мужчин, которые, в свою очередь, обступают с обеих сторон восседающих богов.

Поскольку ни один из сохранившихся древних источников не объясняет значение фриза, современным исследователям приходится полностью полагаться на собственные интерпретации. Некоторые из них кратко изложены в книге Дженифер Нейлс и Иэна Дженкинса о фризе Парфенона, а также в работе Джеффри М. Хурвита об Афинском Акрополе.

По некоторым, но далеко не всем пунктам общее согласие имеется.

Бесспорно, на фризе изображены боги, их выдают размеры. Они показаны сидящими (**ил. 187 и 189**), но их головы достигают вершины фриза, как головы стоящих людей или всадников. Это тонкий способ указать на более высокое положение богов, сохраняя при этом общий декоративный узор по всему фризу.

Боги делятся на две группы по шесть фигур, каждую из них дополняет маленький крылатый прислужник. Между группами богов — двое взрослых смертных, две девочки и ребенок (**ил. 186**). Богов можно узнать по их атрибутам, способу описания или их окружению. В группе слева (**ил. 187**), если двигаться слева направо, мы видим Гермеса, посланника богов с дорожной шляпой на коленях; прильнувшего к нему Диониса, веселого бога виноделия (в его поднятой руке, вероятно, изначально был *тирс* из стебля ферулы, увенчанный сосновой шишкой, — один из его атрибутов); перед ними, опустив подбородок на руку, сидит задумавшаяся грустная Деметра, богиня плодородия, она скорбит о потерянной дочери и держит факелы, с которыми отправится на ее поиски. Несмотря на разительное несходство настроения, объединение божеств земледелия — богини плодородия и бога вина — логично. Справа от Деметры неугомонный бог войны, Арес, обхватил руками свое колено. Еще правее восседает Гера, жена Зевса, ей прислуживает маленькое крылатое женское божество (исследователи спорят, Ирида ли это, богиня-вестница, или Ника, богиня победы, или Геба, богиня юности). Гера приподнимает вуаль характерным для новобрачной жестом, поворачиваясь к верховному богу Зевсу, единственному, кто сидит на троне со спинкой и подлокотниками.

Эту группу богов от другой группы справа (**ил. 189**) отделяет зазор, который заполняет группа стоящих фигур (**ил. 188**), эти фигуры настолько меньше богов, что их следует воспринимать как людей. Две девочки несут на головах что-то похожее на табуреты, приближаясь к взрослой женщине, спиной к спине с женщиной стоит мужчина в облачении священника, он держит большой кусок ткани, который, возможно, ему помогает складывать ребенок. Далее справа расположена вторая группа богов (**ил. 189**). Афина восседает со своей эгидой (от нее остался только след) на коленях; Гефест, хромой бог ремесленников, опираясь на костыль, повернулся к ней, желая поговорить. Правее — бог моря Посейдон, один из старших богов, он, по-видимому, увлечен беседой с юным Аполлоном, в поднятой руке которого, возможно, был когда-то музыкальный инструмент. Рядом с Аполлоном сидит его сестра Артемида, а справа от нее — Афродита, в основном сохранившаяся только на слепках; ее рука лежит на плече Эроса, ее юного сына, озорного бога любви.

Почему представлено именно это собрание богов? Чем заняты фигуры смертных между двумя группами богов? И почему боги отворачиваются от них?

Так как украшающие храм скульптуры обычно иллюстрируют истории, связанные с богами или героями, часть исследователей попытались интерпретировать фриз Парфенона с точки зрения мифа. Так, в широко обсуждавшейся статье Джоан Б. Коннелли высказана гипотеза о том, что в центральной сцене (**ил. 188**) запечатлен Эрехтей, легендарный царь Афин, готовящийся ради спасения города от военного нашествия принести в жертву одну из своих дочерей.

Согласно мифу, Эрехтею, вопросившему оракула, как можно отстоять город, был дан ответ: афиняне победят, если он принесет в жертву принцессу. По мнению Коннелли, мужская фигура со сложенным куском ткани в руках — это Эрехтей, ткань — погребальный саван для помогающего ему ребенка, а сам ребенок — его младшая дочь, принесенная в жертву первой. Две девушки слева от центральных фигур интерпретируются как две другие дочери Эрехтея, которые, поклявшись умереть вместе, покончили с собой после смерти младшей сестры. Предположительно, на табуретах, водруженных на их головы, они несут собственные саваны. Встречающая женщина — их мать, будущая жрица Афины. В трагедии Еврипида (написанной вскоре после создания скульптурного фриза Парфенона), почти полностью утраченной, она в патристическом порыве восклицает, что, хотя родители жаждут отправить на битву своих сыновей, готовых отдать жизнь за спасение города, она во имя той же цели отдает своих дочерей.

Коннелли полагает, что собравшиеся боги отворачиваются от этой драматичной центральной сцены, потому что, как верили греки, боги не могут допустить, чтобы они осквернились контактом со смертью. Множество же остальных фигур на фризе, включая процессию колесниц и всадников, представляет участников торжества, которое было учреждено в память о благородной жертве девушек.

Это истолкование во многом убедительно, но убеждает не всех. Некоторые считают, что с таким трагическим сценарием не соотносится спокойное настроение центральной группы. Более того, чем дальше мысль интерпретатора движется от центра, тем жиже становятся его аргументы. Особенно ненадежна трактовка великолепной кавалькады всадников, составляющей основную часть задней и боковых сторон фриза. Наконец, многие исследователи уверены, что крайний справа ребенок от центральной сцены — это мальчик, а не девочка, и если так, вся теория рухнет.

На протяжении более двух столетий общепризнанным считалось совершенно другое, не мифологическое, истолкование.

Один из первых современных экспертов, Джеймс Стюарт, посетивший Афины в конце XVIII века, предположил, что фриз иллюстрирует Великие Панафинеи. Этот праздник в честь Афины, отмечавшийся раз в четыре года, сопровождался спортивными состязаниями и жертвоприношениями и завершался шествием, кульминацией которого было подношение нового, искусно сотканного одеяния (пеплоса) древней, высоко почитаемой статуе богини. Стюарт соотнес некоторые фигуры, несущие предметы, подходящие для этого случая, с текстами, описывающими церемонию, и прежде всего определил, что сцена в центре восточного фриза имеет отношение к пеплосу, даримому Афине в кульминационный момент праздника.

Поскольку Афина — богиня, в честь которой был построен Парфенон, то такая трактовка имела свои достоинства. Еще больше ей придало законности признание в одной из фигур в шлеме и со щитом, едущей в колеснице вместе

с волнующимся возницей, апобата (**ил. 190**), атлета, участвовавшего в конных гонках, который должен был на бегу прыгивать с колесницы и вскакивать обратно на нее, что было одним из самых зрелищных событий в играх, составлявших часть Великих Панафиней. Предположение о том, что церемония, а не миф могла стать темой фриза, украшающего Парфенон, весьма необычно, но и сам фигурный фриз был совершенно необычным для такого рода храмов.

Другие версии либо дополняют, либо уточняют эту трактовку. Так, А. У. Лоуренс, разделяя идею о том, что на фризе Парфенона изображена (возможно, идеализирована) Панафинейская процессия, интерпретировал ее присутствие на храме как ответ афинян на аналогичный фриз, вырезанный для могущественного, но недавно побежденного врага Афин — персидского царя. Резные процессии на персидских фризах отображали маршрут реальных процессий, устраивавшихся для ежегодного подношения дани царю, тогда как резные процессии на Парфеноне отражали праздничную процессию афинян, тоже несших дары — но не царю, а своей богине. Расхождения с предполагаемым персидским образцом были бы столь же значительны, как и сходства, особенно если бы сравнение имело целью указать на контрасты. В середине V века до н. э. тема Греко-персидских войн (**см. главу XI**) оставалась еще актуальной, и жители Афин, размышляя о своей необыкновенной победе при Марафоне, где им противостояли намного превосходившие их числом персы, целиком относили свой успех тому, что они — свободные люди, не подотчетные ни одному царю, не платящие дань и не поклоняющиеся никому, кроме своей божественной покровительницы Афины. Таким образом, афиняне, позаимствовав сюжет у персов, могли использовать его, слегка изменив, для того, чтобы продемонстрировать разительное несходство их с былым врагом.

Состыковать тексты, описывающие процессию в честь Афины, с деталями фриза — чрезвычайно трудная задача для исследователей, которые верят в связь между фризом Парфенона и Великими Панафинейми. Самые нестыкующиеся элементы — многочисленные всадники (**ил. 191**), которые, согласно отрывочным и довольно поздним описаниям процессии, не принимали в ней участия.

В 1977 году Джон Бордман предложил интригующее решение. Он предположил, что всадники могли представлять собой героическую метаморфозу тяжеловооруженных пехотинцев (гоплитов), которые отдали свои жизни, защищая Афины в Марафонской битве. Эти самые ратники праздновали Великие Панафиней незадолго до битвы, и их героизация на фризе вполне уместна как дань уважения тем, кто погиб при Марафоне и кого с тех пор почитали в Афинах. Гоплиты, как и другие воины, которые сражались и пали при Марафоне, участвовали в реальных Панафинейх, поэтому их отсутствие на фризе озадачивало. Бордман полагал решенной головоломку, предположив, что, поскольку герои ассоциируются с лошадьми, а бойцы Марафона были героями, то их изобразили не в доспехах, в которых они на самом деле сражались, а в великолепии всадников, как их апофеоз. Попутно он объяснил, почему боги были обращены лицом к процессии, а не к группе, занятой пеплосом: боги приветствовали обожествленных воинов в собственном царстве. В занятом послесловии Бордман предположил, что количество тех, кто изображен с лошадьми, соответствует числу воинов, павших в битве при Марафоне, — 192. Эта любопытная версия, однако, не выдерживает проверки, потому что метод подсчета Бордмана был довольно произвольным: он включал мальчиков-слуг, но исключал возничих. Это похоже скорее на трюк, но устоит ли без него главный аргумент.

Мы ограничились, увы, краткой сводкой всего лишь четырех трактовок фриза Парфенона: как иллюстрации мифа об Эрехтее, как изображения Великих Панафиней, как процессии, соперничающей с процессиями на персидских памятниках, или как чествования храбрых людей, павших при Марафоне. Цель этой сводки — дать представление о разных подходах к решению очень неудобной проблемы. Ни одно из выдвинутых решений нельзя считать удовлетворительным, у каждого есть свои изъяны. У скульптурных украшений храма, бесспорно, мифологическая основа, но можем ли мы быть уверены, что именно миф был темой фриза Парфенона?

Многим представляется, что ключ к разгадке утерян навсегда. Или его еще только предстоит найти?

* * *

В отличие от десятков фигур, украшающих фриз Парфенона, на Портлендской вазе всего семь фигур: четыре с одной стороны (**ил. 192**) и три с другой (**ил. 193**). Если на фризе нет и малейшего намека на обстановку, то на вазе мы видим деревья, скалы и архитектурные элементы. Тем не менее, как и в случае с фризом Парфенона, значение ее образов довольно зыбко и горячо обсуждается. Известно более пятидесяти интерпретаций (некоторые не более чем вариации других), которые были опубликованы после обнаружения вазы примерно в 1600 году. Краткое изложение с беглыми пояснениями версий, предложенных до 1967 года, можно найти в конце книги Д. Э. Л. Хейнса *The Portland Vase* (1975, **см. с. 231**).

Портлендская ваза сделана из двухслойного цветного стекла: внутренний слой синий, внешний — белый. Части белого слоя аккуратно вырезаны, чтобы обнажить лежащий под ними синий слой, образуя рельефные фигуры, кипенно-белого цвета сверху и бледнеющие ближе к поверхности вазы. Две ручки разделяют вазу на две стороны, на каждой сюжет имеет самостоятельную композицию. С одной стороны (**ил. 192**) две мужские фигуры обращены к женщине в центре, над которой парит крылатый младенец; на другой стороне (**ил. 193**) внешние фигуры сидят спиной к женщине в центре, но повернув к ней головы.

Обе стороны показаны на панорамной фотографии как непрерывное изображение, сделанное, когда сосуд вращали перед камерой (**ил. 194**). Слева шагает обнаженный юноша (А), его левая рука касается руки сидящей женщины, чья фигура полузадрапирована (С). За спиной юноши виден вход. Перед ним маленький крылатый мальчик (В), который

парит над головой женщины, оглядываясь на юношу и держа в одной руке факел, в другой — лук. Женщина сидит на земле (С) ногами вправо, но ее корпус повернут влево, к юноше, на которого она смотрит, соединив с его рукой свою руку. Одновременно другой рукой она, кажется, приобнимает змеиное существо, изображенное у нее на коленях. Позади нее дерево. Справа сцены стоит обнаженный бородатый мужчина (D), поставив одну ногу на камень, он пристально смотрит налево. Правее от него еще одно дерево. Ручка отделяет эту сторону вазы от другой, под ручкой вырезанная бородатая (возможно, рогатая) голова.

С другой стороны вазы, слева, на груди камней, перед отдельной колонной сидит обнаженный юноша (E), его тело обращено влево, а голова повернута вправо. В центре на камнях возлежит полуодетая женщина (F), правую руку она закинула за голову, а в опущенной левой сжимает перевернутый факел. За спиной у нее лиственное дерево. Справа с краю на отдельно возвышающихся камнях сидит еще одна полуодетая женщина (G), ее тело обращено вправо, взгляд же направлен назад. В поднятой левой руке у нее посох. Правее куст. Под другой ручкой вазы еще одна бородатая голова.

Кто эти персонажи? Какую историю они иллюстрируют? Насколько важны для распознавания образов элементы обстановки?

Портлендская ваза, вероятно, была создана во время правления императора Августа (27 до н. э. — 14 н. э.) или чуть позднее, в период расцвета искусства в Риме. Это был предмет роскоши, предназначенный для культурной элиты, весьма образованной, знавшей и ценившей не только греческую культуру, но и свои родные традиции. В его декор могли быть вплетены любые сложные, замысловатые сюжеты и аллюзии, сочетавшие оригинальные, остроумные трактовки.

Почти по всем позициям исследователи расходятся, за исключением личности маленькой фигурки с крыльями (B). В ней единогласно признают бога любви Купидона (греческий Эрос).

Мифологический ли это сюжет, или исторический, или, может быть, это аллегория? Относительно природы деревьев высказываются разные мнения: то, что позади сидящей женщины (С), считают либо лавром, либо олеандром, а позади возлежащей на камнях женщины (F) — фиговым деревом, платаном или белым тополем. Даже подсказка, которую можно усмотреть в существе на коленях у сидящей женщины (С), вызывает разночтения: одни интерпретируют его как змею, другие — как морского монстра. Наконец, нет согласия и в том, считать ли изображения на двух сторонах вазы отдельными историями, или их следует прочитывать как единое сквозное повествование, в котором Купидон (B) ведет юношу (A) к возлежащей женщине (F) на другой стороне вазы, а сидящая рядом с юношей женщина (С) просто подбадривает его прикосновением руки, как утверждает Д. Э. Л. Хейнс.

В отличие от Хейнса, Эрика Симон видит в каждой из сторон как бы отдельные подмошки, на которых — совершенно независимо — разыгрывается одно и то же действие. Она предположила, что вазописец проиллюстрировал предание об императоре Октавиане Августе. Молва утверждала, что бог Аполлон был влюблен в мать Августа, Атию, и спарился с ней в образе змеи, став отцом будущего императора. Согласно такой точке зрения, на стороне с фигурами от E до G (ил. 193) запечатлен Аполлон (E), впервые «положивший глаз» на Атию (F) под влиянием Венеры (греческая Афродита) (G). Поза Атии с запрокинутой за голову рукой и с опущенным факелом в другой руке объясняется тем, что она отдыхает от изнурительного ночного празднества (отсюда и факел). Венера (G), сидящая справа, многозначительно смотрит вверх ее головы на Аполлона (E), так что, когда его взор падает на откинувшуюся назад женщину, он уже очарован ею. Фиговое дерево (растущее только в дикой природе), скалистый пейзаж и одинокая колонна, намекающая на сельский храм, указывают на то, что действие происходит на лоне природы. На другой стороне вазы (от A до D) (ил. 192) показано, к чему привела страсть Аполлона к Атии. Аполлон (A) выходит из своего святилища — в этой позе позднее стали изображать божественных любовников на саркофагах (Луна [Селена] на ил. 39 или Марс на ил. 40) — и обнаруживает, что на его пыл Атия (С) отвечает взаимностью, она протягивает к нему руку, желая с ним соединиться. Змея на ее коленях напоминает о маскировке Аполлона в этой истории, лавровое дерево на заднем плане — священный символ, а маленький парящий Купидон скрепляет союз бога и смертной. Справа Ромул (D), легендарный основатель Рима, обожествленный под именем Квирина, с удовлетворением наблюдает, как зарождается Октавиан Август, которого нарекут «вторым Ромулом».

Некоторые исследователи, хотя и с оговорками, приняли эту интерпретацию, другие решительно отвергли. Многие отвергают на том основании, что «змея» на коленях С, по их мнению, на самом деле морское чудовище, и значит, его следует соотносить с морским божеством, а не с матерью Августа. Так, Эвелин Б. Харрисон предполагает, что образы на Портлендской вазе чисто мифологические и связаны с героем Тесеем. На одной стороне (ил. 192) проиллюстрировано подводное путешествие Тесея, на другой (ил. 193) — момент, когда герой оставляет Ариадну.

Существовало два предания о происхождении Тесея. Согласно первому, он был сыном смертного правителя Афин, согласно второму — сыном бога моря Посейдона. Свои славные подвиги (ил. 11) герой совершил по пути из Пелопоннеса в Афины, идя на встречу со своим смертным отцом. Но, прибыв на Крит, чтобы покончить с Минотавром, он вынужден был призвать своего божественного отца. Критский царь Минос, встретив приплывших на Крит афинских юношей и девушек, предназначенных на съедение Минотавру, унижительно высказался по поводу происхождения Тесея. И когда Тесей гордо ответил, что он сын Посейдона, Минос бросил в море кольцо, предложив герою в подтверждение его слов достать кольцо. Тесей отважно бросился в морскую пучину, где был любезно принят женой Посейдона, Амфитритой (которая не была его матерью). Таким образом, по версии Харрисон, на рисунке 192 Тесей (A) выходит из врат Афин, чтобы спуститься в море, где героя радушно приветствует в незнакомой стихии

Амфитрита (С), идентифицируемая по морскому монстру на ее коленях. Лавровое дерево сзади указывает на грядущую победу героя. Его отец Посейдон (D) справа наблюдает за этой сценой.

Соответственно, на другой стороне вазы (ил. 193) изображен Тесея, оставляющий Ариадну. Здесь герой (E) сидит на острове, представленном грудой камней, рядом на каменном возвышении возлежит Ариадна (F). Она засыпает, а Тесея готовится ее покинуть. Афродита (G), которая до сих пор во всем наставляла Тесея, восседает на отдельном островке, откуда взирает на него укоризненно и властно, повелевая взглядом немедленно отплыть и, возможно, уже готовя Ариадну к появлению Диониса, о чем свидетельствует смоковница (дерево, часто ассоциируемое с Дионисом) на заднем плане.

Отождествление Ариадны с женской фигурой (F), которая действительно похожа на Ариадну с саркофагов на рисунках 38 и 42, позволяет связать зловеще перевернутый факел со скорым оставлением Ариадны (хотя сама Харрисон истолковывает его как намек на то, что Ариадна засыпает). Несмотря на весомость аргументов в пользу такого прочтения одной стороны вазы, похоже, что парящему Эросу на другой стороне приписывалось слишком мало значения.

Абсолютно иную мифологическую интерпретацию предложил Бернард Эшмол. По его версии, на одной стороне вазы (ил. 192) мы видим аллюзию на брак Пелея с Фетидой, на другой (ил. 193) — их сына Ахилла. Смертный Пелей (A) вступает через врата в мир богов, где его сердечно встречает Фетида (С), морская богиня, на природу которой указывает морской монстр на ее коленях. Здесь Эрос (B) играет решающую роль: он ведет героя к его невесте. Бородатый мужчина (D) отождествляется с Посейдоном, одним из богов, претендовавших на руку Фетиды, пока не открылось пророчество о том, что ее сыну суждено превзойти отца, и это тут же умерило любовный пыл всех богов.

По этой интерпретации на другой стороне вазы (ил. 193) предстает плод союза богини и смертного — Ахилл. Этот герой отважно сражался в Троянской войне, но в конце был убит. Одно из преданий проясняет посмертную судьбу Ахилла: его божественная родительница перенесла его на Белый остров (в Черном море), где душа героя соединилась в браке с прекрасной Еленой, которая, как и положено дочери Зевса, тоже наслаждалась заслуженными прелестями загробной жизни. Эшмол утверждал, что Ахилл (E) показан рядом с его надгробным памятником, Елена (F) — перед платаном, ассоциирующимся именно с ней, а неподалеку Афродита председательствует на этом последнем счастливом свадебном торжестве. Предполагается, что перевернутый факел в руке Елены символизирует смерть и, следовательно, показывает, что действие происходит на Белом острове.

В 1979 году Джон Хинд согласился с версией Эшмола о Пелее и Фетиде, но предположил, что сцена на обратной стороне вазы (ил. 193) имеет отношение не к греческому, а к римскому мифу. Он отождествил юношу (E) с Энеем, троянским героем, который бежал из захваченной Трои в Италию и стал прародителем римлян. По пути Эней посетил Карфаген, где царица Дидона радушно его приняла и, под действием чар хитрой Венеры, влюбилась в него. Однако Энею не суждено было задержаться у ослепленной страстью Дидоны, и по божественному велению он ее оставил. Покинутая царица, не совладав с горем, покончила с собой и тем самым положила длительную (историческую) вражду между Римом и Карфагеном. Таким образом, предположил Хинд, возлежащая женщина с перевернутым факелом (F) — это Дидона, а стоящая поодаль богиня (G) — либо Венера (Афродита), либо Юнона (Гера); ту и другую глубоко задело то, что Эней отказался от своей любви к Дидоне, следуя цели, поставленной перед ним судьбой. Это, по мнению Хинда, объясняет суровый взгляд, который богиня устремляет на сидящего мужчину.

В 1995 году Хинд обнаружил то, что он счел новыми подсказками, и пересмотрел свои идеи относительно вазы. Главная подсказка заключалась в новой идентификации деревьев, подтвержденной экспертом из Kew Gardens [1]. Хинд пришел к выводу о том, что бородатый мужчина (D) не Посейдон, а Нерей, отец Фетиды (что идеально подходит к сцене, в которой Пелей и Фетида главные действующие лица), поскольку дерево перед ним — это разновидность олеандра, известного грекам как «нерион», таким образом, это каламбур с именем Нерей. Хинд также переидентифицировал дерево позади возлежащей женщины (F), отождествив его с белым тополем, по-гречески *leuke*, что значит «белый». Следовательно, это каламбур с местом действия, то есть Белым островом (версия Эшмола). И наконец, решающий аргумент Хинда: факел по-гречески — *helene*, это уже каламбур с именем дамы, которая держит факел.

Интеллектуальная жизнь римлян конца I века до н. э. — начала I века н. э. была чрезвычайно сложной и утонченной. Аристократы, которые могли позволить себе заказать или владеть таким предметом роскоши, как Портлендская ваза, были билингвы, говорили на латыни и греческом и прекрасно знали греческие мифы. Каламбуры, хитрые намеки, всё, что служило ключом к интерпретации, должно было прийтись им по душе.

Беглая сводка приведенных выше версий разных исследователей, конечно, не дает должного представления ни о присущей им тонкости и эрудиции, ни о богатых смысловых оттенках, раскрывающихся в выборе и изложении темы, ни о глубоких аналогиях, проводимых между произведениями искусства, ни о силе и масштабе их исследований.

И всё же ни одну из этих идей нельзя считать окончательной и общепризнанной. Есть над чем поразмыслить; есть немало еще интерпретаций, которые надо понять, и головоломки, которые ждут своего решения.

Статьи и книги, упомянутые в этой главе и перечисленные ниже, могут стать отправной точкой. А конечного пункта нет...

Книги и статьи, процитированные в этой главе

Дочери Ания

Trendall, A. D. The Daughters of Anios // Studien zur Mythologie und Vasenmalerei: Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. April 1986, ed. Elke Böhr and Wolfram Martini, p. 165–168. Mainz, 1986.

Сокровищница сифносцев

Ridgway, Brunilde Sismondo. The East Pediment of the Siphnian Treasury: A Reinterpretation // *American Journal of Archaeology* 69 (1965): 1–5.

Фриз Парфенона

Фотографии

Jenkins, Ian. The Parthenon Frieze. London: British Museum Press, 1994. *Robertson, Martin.* The Parthenon Frieze. London: Phaidon, 1975. Оба издания содержат фотографии всех известных фрагментов фриза в Британском музее и в других местах, а также реконструкционные чертежи недостающих частей. Подборка Дженкинса более полная и современная, автор использует актуальную нумерацию фризовых панелей Британского музея.

Berger, Ernst, and Madeleine Gisler-Huwiler. Der Parthenon in Basel: Dokumentation zum Fries. Mainz: Philipp von Zabern, 1996. Это полная перепись всех слепков, когда-либо сделанных с фрагментов фриза Парфенона, включая утраченные, и соответствующих рисунков XVII–XIX веков.

Источники на CD-ROM

Rosenzweig, Rachel. The Parthenon Frieze CD-ROM // *Neils, Jenifer.* The Parthenon Frieze. New York: Cambridge University Press, 2001, основывается на слепках, хранящихся в Музее скульптуры в Базеле.

Краткие изложения интерпретаций

•

Hurwit, Jeffrey M. The Athenian Acropolis. New York: Cambridge University Press, 1999. P. 222–228.

Jenkins, Ian. The Parthenon Frieze. London: British Museum Press, 1994. Особенно с. 24–42.

Neils, Jenifer. The Parthenon Frieze. New York: Cambridge University Press, 2001. P. 173–201.

Статьи с предлагаемыми интерпретациями

Boardman, John. The Parthenon Frieze — Another View // In *Festschrift für Frank Brommer, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1977.* P. 39–49.

Connelly, Joan B. Parthenon and Parthenoi: A Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze // *American Journal of Archaeology* 100 (1996): 53–80.

Lawrence, A. W. The Acropolis and Persepolis // *Journal of Hellenic Studies* 71 (1951): 111–119. Развитие тезисов см. в: *Margaret Cool Root.* The Parthenon Frieze and the Apadana Reliefs at Persepolis: Reassessing a Programmatic Relationship // *American Journal of Archaeology* 89 (1985): 103–120.

Rotroff, Susan. The Parthenon Frieze and the Sacrifice to Athena // *American Journal of Archaeology* 81 (1977): 379–382.

Simon, Erika. Festivals of Attica: An Archaeological Commentary. Chap. 4: Panathenaia and Parthenon. Madison: University of Wisconsin Press, 1983. P. 55–72.

Stuart, James, and Nicholas Revett. The Antiquities of Athens, vol. 2. London, 1789. P. 12. Переиздана в Arno Press, New York, 1980.

Портлендская ваза

Интерпретации

Ashmole, Bernard. A New Interpretation of the Portland Vase // *Journal of Hellenic Studies* 87 (1967): 1–17.

Harrison, Evelyn B. Portland Vase: Thinking It Over // In *Memoriam Otto J. Brendel: Essays in Archaeology and the Humanities.* Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1976. P. 131–142.

Haynes, D. E. L. Portland Vase. London: British Museum Publications, 1975.

Hind, John. Greek and Roman Epic Scenes on the Portland Vase // *Journal of Hellenic Studies* 99 (1979): 20–25.

Hind, John. Portland Vase: New Clues towards Old Solutions // *Journal of Hellenic Studies* 115 (1995): 153–155.

Simon, Erika. Die Portlandvase. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseum, 1957.

[1] Королевские ботанические сады Кью — всемирно признанный ботанический исследовательский и учебный центр.

ГЛОССАРИЙ

В Глоссарии указаны персонажи и события, о которых говорится в главах I–XVII этой книги. Альтернативные версии имен, при их наличии, указаны в скобках.

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ

А

Авгий. Царь Элиды, его конюшни или скотный двор, не убиравшийся много лет, должен был вычистить Геракл в течение одного дня.

Агамемнон. Царь Микен, брат Менелая, муж Клитемнестры, отец Ифигении, Электры и Ореста. Предводитель объединенного греческого войска во время Троянской войны. Чтобы войска смогли отплыть к Трое, принес в жертву дочь Ифигению. По возвращении был убит женой.

Адонис. Юноша, в которого была влюблена Афродита. На охоте его смертельно ранил кабан.

Адраст. Царь Аргоса, брат Эрифилы, тесть Полиника. Желая помочь Полинику вернуть отцовский трон, возглавил поход *семерых против Фив*.

Актеон. Страстный охотник, превращен богиней Артемидой в оленя за то, что увидел ее купающейся, был растерзан собственными собаками.

Алкмеон. Сын Амфиарая и Эрифилы, мстя за смерть отца, убил свою мать.

Амазонки. Племя восточных женщин-воительниц. Против них сражался Геракл, добывая пояс царицы Ипполиты. Тесей, сопровождавший Геракла в походе, похитил одну из амазонок, и в отместку они осадили Афины. Амазонки были союзниками троянцев, царица амазонок Пентесилея привела войско на помощь Трое, была убита Ахиллом.

Амфиарай. Прорицатель, муж Эрифилы и отец Алкмеона. Отказался участвовать в походе *семерых против Фив*, предвидя его гибельный конец, но подкупленная Полиником жена уговорила его пойти в поход. Покидая дом, Амфиарай взял клятву с сына, что он отомстит за него.

Амфитрита. Морская богиня, дочь морского бога Нерея, жена Посейдона.

Андромаха. Жена троянского героя Гектора, мать Астианакта.

Андромеда. Дочь эфиопского царя, в виде искупительной жертвы предназначалась на съедение морскому чудовищу, которое Посейдон наслал на Эфиопию за то, что мать Андромеды похвалялась перед nereидами своей красотой, была спасена Персеем и вышла за него замуж.

Аний. Царь Делоса, его дочери обладали даром творить вино, оливки и зерно.

Антедор. Один из старейшин Трои, советник и друг Приама.

Анхис. Троянский принц, в которого влюбилась Афродита и родила от него Энея. После того как Троя пала, Эней вынес его на спине из захваченного города.

Аполлон. Бог солнца, пророчества, музыки и стрельбы из лука, сын Зевса, брат Артемиды. Он сражался за треножник в дельфийском храме с Гераклом, который пытался его украсть. Согласно одной из римских легенд, был отцом императора Августа.

Аргонавты. Герои, отправившиеся в плавание во главе с Ясоном на корабле «Арго» за золотым руном в Колхиду, страну на восточном побережье Черного моря.

Арес (Марс). Бог войны.

Ариадна. Дочь критского царя Миноса, сводная сестра Минотавра. Дав клубок ниток Тесею, помогла ему выбраться из лабиринта, а после того, как герой убил Минотавра, сбежала с ним с Крита. Тесей оставил Ариадну на острове Наксос, где ее нашел бог Дионис и, прельщенный ее красотой, женился на ней.

Артемиды (Диана). Богиня охоты, дочь Зевса, сестра Аполлона. Будучи своенравной, потребовала принести ей в жертву Ифигению, дочь Агамемнона, наслала огромного вепря на Калидон и превратила Актеона в оленя, которого растерзали его собственные собаки.

Астианакт. Сын троянского героя Гектора и Андромахи. Согласно литературным источникам, после того как Троя пала, греки сбросили его с городской стены, однако в изобразительном искусстве существуют образы, согласно которым он был убит на алтаре вместе с Приамом, своим дедом, став орудием его убийства.

Аталанта. Героиня, лучница, участвовала в охоте на Калидонского вепря, первая ранила его стрелой.

Атрей. Царь Микен, отец Агамемнона и Менелая, брат Фиеста, с которым вел кровавую вражду.

Афина (Минерва). Богиня, рожденная из головы Зевса, покровительница героев, на суде Париса одна из неудачливых претенденток на золотое яблоко, ее обычно изображали с оружием и в эгиде с змееобразной каймой.

Афродита (Венера). Богиня любви, возлюбленная Адониса и Анхиса, мать Энея, на суде Париса ей достался приз — золотое яблоко, она уговорила Елену сбежать с Парисом, и это стало причиной Троянской войны.

Ахилл (Ахиллес). Сын смертного Пелея и nereиды Фетиды. Желая сделать его неуязвимым, Фетида окунула его, еще младенца, в воды реки Стикс, но поскольку она держала его за щиколотку, уязвимой осталась пятка. Один из величайших греческих героев в Троянской войне. После того как Агамемнон забрал у него почетный трофей — Брисеиду, перестал участвовать в сражениях, но, узнав о смерти Патрокла, вернулся на поле брани, чтобы отомстить за своего друга. Он убил Троила, Гектора, амазонку Пентиселею и других. Тело погибшего Ахилла вынес из гущи сражения его друг Аякс. Его призрак потребовал принести в жертву Поликсену, прежде чем греческая армия отплыла домой. Согласно одной из версий мифа, после смерти он был перенесен на Белый остров, где сочетался браком с прекрасной Еленой.

Аякс. Сын Теламона, ахейский герой в Троянской войне, согласно *Илиаде* Гомера, уступал в силе только Ахиллу, чье мертвое тело вынес из боя. Надеялся в награду получить доспехи павшего друга, но когда доспехи достались Одиссею, покончил с собой.

Б

Беллерофонт. Герой, который верхом на Пегасе убил Химеру.

Бореады. Двое сыновей Борея, были среди аргонавтов, прогнали гарпий по просьбе Финея.

Борей. Бог северного ветра, похитил Орифию, царевну Афин, и женился на ней.

Бусирис. Мифологический царь Египта, по его повелению всех иностранцев приносили в жертву, но Геракл положил конец этому обычаю.

В

Венера. См. Афродита.

Г

Ганимед. Сын троянского царя, его юная красота очаровала Зевса, и тот похитил мальчика и сделал своим виночерпием.

Гарпии. Крылатые существа, которые похищали еду у Финея и оставляли ужасное зловоние, были изгнаны сыновьями Борея.

Геба. Дочь Геры, персонификация юности.

Геката. Греческая богиня с тремя телами.

Гектор. Сын троянского царя Приама и Гекубы, муж Андромахи, отец Астианакта, самый доблестный из троянских героев. Он убил друга Ахилла Патрокла, в отместку Ахилл убил его.

Гекуба. Жена троянского царя Приама, мать Гектора, Париса, Троила, Кассандры, Поликсены и др.

Гера (Юнона). Богиня брака, жена Зевса, на суде Париса одна из неудачливых претенденток на золотое яблоко.

Геракл (Геркулес). Сын Зевса и Алкмены, получил музыкальное образование у Лина. По велению Еврисфея совершил двенадцать подвигов. Сражался с кентаврами (Нессом, пытавшимся изнасиловать его жену; Эвритионом, который хотел жениться на дочери Дексамена; с группой кентавров, напавших на него, когда кентавр Фол угостил его вином). Предпринял неудачную попытку похитить священный храмовый треножник в Дельфах, когда оракул Аполлона отказал ему в предсказании, за это ему пришлось продать себя в рабство на три года Омфале.

Герион. Трехтелый и трехголовый великан, сын Хрисаора, владел стадом коров, которое должен был выкрасть Геракл. Его помощниками были пастух-человек и двуглавый пес Орф.

Геркулес. См. Геракл.

Гермес (Меркурий). Сын Зевса, посланник богов, проводник душ в подземное царство, частый спутник и помощник героев, сталкивавшихся с чудовищами (см. Персей и Медуза, Геракл и Цербер).

Гепест (Вулкан). Бог кузнецов и других ремесленников, изготовил ожерелье, которым Полиник подкупил Эрифилу, по просьбе Фетиды выковал Ахиллу новые доспехи.

Гея. Богиня земли, мать гигантов.

Гиганты. Дети богини земли Геи, бросившие вызов богам, были побеждены в жестокой схватке.

Гидра. Многоголовое чудовище, которое жило в болотистой Лерне. Гераклу было велено уничтожить ее, но всякий раз, когда он отрубал гидре голову, на ее месте вырастали две новые, в конце концов монстра удалось победить с помощью Иолая, племянника Геракла, который стал прижигать факелом разрубленные шеи.

Гоплон. Имя лапифа, который сражался с кентавром на одной из вазописей.

Горгоны. Три чудовищные сестры, чей вид был так ужасен, что всякий, кто смотрел на них, превращался в камень. Две из сестер были бессмертны, третью, Медузу, убил Персей.

Д

Дафна. Нимфа, которая, превратилась в лавровое дерево, устрешенная преследовавшим ее Аполлоном.

Дедал. Афинский мастер, после совершенного убийства бежавший на Крит, смастерил деревянную корову для Пасифаи, благодаря чему ей удалось удовлетворить свою страсть к быку, он также построил лабиринт, где был заточен Минотавр.

Дексамен. Отец девушки, насильно обрученной с кентавром, от брака с которым ее спас Геракл.

Деметра (Церера). Богиня плодородия и земледелия, изображается с факелом, символизирующим ее поиски своей дочери Персефоны, которую похитил бог подземного царства Аид.

Деянира. Жена Геракла, ее пытался изнасиловать кентавр-перевозчик Несс.

Диана. См. Артемида.

Дидона. Царица Карфагена, влюбленная в Энея, но оставленная героем.

Диомед. Фракийский царь, владелец лошадей-людоедов, которых должен был изловить Геракл.

Дионис. Бог вина, любивший Ариадну, которую он нашел покинутой Тесеем на острове Наксос.

Е

Елена. Дочь Зевса и Леды, сводная сестра Клитемнестры, жена Менелая, царя Спарты. Считалась самой красивой женщиной на свете, сбежала с троянским царевичем Парисом, положив этим начало Троянской войне. В загробной жизни сочеталась браком с Ахиллом на Белом острове.

З

Зевс (Юпитер). Верховный бог греческого Олимпа, муж Геры, отец Афины, Аполлона, Артемиды, Ареса, Диониса и Гермеса, а также детей от смертных матерей: Геракла, Сарпедона, Елены и многих других.

И

Иолай. Сын Ификла, племянник Геракла и его спутник во многих подвигах. Его часто изображают держащим в руках атрибуты Геракла, когда герой чем-то занят.

Ипполит. Сын Тесея и пасынок Федры, испытывавшей к нему страстное влечение. Непорочный Ипполит отверг ее, предпочитая поклоняться богине Артемиде и наслаждаться охотой.

Ирида. Богиня-вестница, олицетворение радуги.

Ифигения. Дочь Клитемнестры и Агамемнона. Отец был вынужден принести ее в жертву богине Артемиде, чтобы греческий флот мог отплыть в Трою, но в последний миг (оставив ее отца и мать в неведении) богиня спасла ее, перенеся в страну Тавров.

Ификл. Сводный брат Геракла, также обучался музыке у Лина. Его сын Иолай сопровождал Геракла во многих его подвигах.

К

Кассандра. Дочь троянского царя Приама, пророчица, предсказаниям которой никто не верил. В ночь падения Трои укрылась на алтаре у статуи Афины, но была изнасилована ахейским воином Аяксом (сыном Оилея, а не Аяксом, сыном Теламона, уступающим в силе только Ахиллу и к тому времени уже совершившим самоубийство). Как наложницу и военный трофей ее забрал Агамемнон, была убита вместе с ним.

Кастор. Сын Леды, брат-близнец Поллукса.

Квирин. Римский бог, с которым отождествляли Ромула после его смерти.

Кебрион. Брат Гектора, периодически выполнял роль его возницы.

Кеней. Первоначально дева, которую изнасиловал Посейдон. Чтобы защитить себя от посягательств Посейдона, попросила богов превратить ее в мужчину; став неуязвимым, Кеней сражался с лапифами против кентавров и был втоптан в землю.

Кентавры. Чудовища, полулюди-полукони, с человеческим торсом и лошадиным крупом. За исключением Хирона, который был прекрасно образован и обучал искусству героев (в частности, Ахилла и Ясона), и виночерпия Фола, имевшего разных родителей и потому более цивилизованного, кентавры отличались своеволием и дикостью нравов. Они устроили дебош, когда Фол угостил Геракла вином (и Геракл вынужден был их укротить), кентавр Несс пытался изнасиловать жену Геракла, а Эврителион навязывался в женихи к дочери Дексамена. Кентавры вели себя разнузданно на свадьбе царя лапифов Пирифоя, с которым соседствовали, и вынудили лапифов сначала вступить за своих женщин, а потом сразиться в открытой битве. В более поздних образцах изобразительного искусства и в литературных произведениях кентавры гуманизированы. Начало этому процессу положил Зевксис, создавший портрет «семьи кентавров», на котором запечатлены женщина-кентавр и кентавры-младенцы.

Керкион. Разбойник, заставлявший путников вступать с ним в смертельную схватку, тем же способом был убит героем Тесеем.

Керкопы. Озорные, обезьяноподобные существа, которые похитили атрибуты Геракла.

Кефал. Охотник из Афин, объект страсти богини Эос.

Клитемнестра. Царица Микен, сестра Елены, мать Ифигении, Электры и Ореста, жена Агамемнона, которого убила по его возвращении из Трои, вступив в сговор со своим любовником Эгисфом.

Купидон. См. Эрос.

Л

Лапифы. Люди. Вынуждены были вступить за своих жен и сразиться с кентаврами в открытом бою после того, как те повели себя разнузданно на свадьбе царя лапифов Перифоя, на которую были приглашены как соседи.

Леда. Мать Елены и Поллукса (родила от Зевса), Клитемнестры и Кастора (родила от смертного Тиндарея).

Ликомед. Царь на острове Скирос, где скрывался Ахилл, переодетый девушкой.

Лин. Учитель музыки Ификла и Геракла.

Луна. См. Селена.

М

Марс (Арес). Римский бог войны, соблазвивший Рею Сильвию, которая родила от него Ромула и Рема — основателей Рима.

Медя. Дочь царя Колхиды, волшебница, боги внушили ей страсть к Ясону, которому она помогла добыть золотое руно, после чего бежала с ним. Желая отомстить Пелею, узурпировавшему трон отца Ясона, придумала коварный план, в результате которого дочери Пелея убили своего отца. Когда Ясон оставил Медю, прельстившись более выгодной партией, она послала своей сопернице пропитанный ядом пеплос (одеяние), надев который та сгорела, а потом убила и собственных детей, мстя неверному супругу.

Медуза. Третья, смертная, из сестер-горгон, чей ужасный лик превращал людей в камень. После того как ее обезглавил Персей, из крови, вытекшей из ее перерезанной шеи, появились великан Хрисаор, отец Гериона, и крылатый конь Пегас.

Мелеагр. Инициатор охоты на Калидонского вепря, которого он убил после того, как кабана ранила стрелой Аталанта.

Менелай. Царь Спарты, брат Агамемнона и муж Елены. Его брат Агамемнон повел греческую армию на Трои, желая вернуть Елену, бежавшую с Парисом. Когда Троя пала, хотел убить неверную жену, но Афродита своими чарами не допустила этого.

Минос. Царь Крита, муж Пасифаи, отец Ариадны и Федры, приемный отец Минотавра, которого он заточил в специально построенном для него лабиринте.

Минотавр. Монстр с головой быка, сын критской царицы Пасифаи и быка, в лабиринт, где он был заключен, ему на съедение отправляли девушек и юношей, регулярно привозимых из Афин, был убит Тесеем.

Н

Неоптолем. Сын Ахилла, был зачат на острове Скирос, где Ахилл скрывался, переодетый девушкой. Во время захвата греками Трои жестоко убил Приама и (по версии вазописцев) его внука Астианакта, он же принес в жертву Поликсену призраку своего отца.

Нептун. См. Посейдон.

Нереиды. Морские нимфы, дочери Неря, одной из которых была Фетида.

Нерей. Отец нереид.

Несс. Кентавр, перевозивший за плату путников у реки Эвен, покушался на честь молодой жены Геракла, Деяниры, был убит Гераклом.

Ника (Виктория). Богиня (или персонификация) победы.

О

Одиссей (Улисс). Царь Итаки, самый хитрый и умный среди греков, сражавшихся с троянцами, герой *Одиссеи*. После смерти Ахилла, перехитрив Аякса, он удостоился доспехов героя. По пути домой с войны, оказавшись в стране Киклопов, стал пленником циклопа Полифема, но благодаря хитрости сумел выбраться с товарищами из пещеры, а на острое Эя сумел противостоять волшебнице Цирцее (Кирке), превращавшей людей в животных.

Ойней. Царь Калидона, отец Деяниры и Мелеагра. За то, что не принес жертву Артемиде, богиня наслала огромного вепря разорять окрестности.

Омфала. Царица Лидии, в рабстве у которой Геракл находился в течение трех лет; любила предстать в одежде и с атрибутами героя, самого же Геракла заставляла носить женскую одежду и выполнять женскую работу.

Орест. Сын Агамемнона и Клитемнестры, брат Ифигении и Электры, был взят, еще младенцем, Телефом в заложники. Находился на чужбине, когда был убит его отец, вернувшись, мстя вместе с Электрой за отца, убил мать и ее любовника Эгисфа.

Орифия. Афинская принцесса, похищена богом северного ветра Бореем, ставшим ее супругом.

Орф. Многоголовая собака, принадлежащая Гериону, трехтелому исполину; в отличие от своего брата Цербера, не обладал бессмертием, был убит Гераклом.

Орфей. Прославленный фракийский музыкант, своей музыкой мог очаровывать даже камни и деревья. Он убедил богов подземного царства позволить ему вернуть к жизни его жену Эвридику. Но он нарушил условие, согласно которому он не должен был оглядываться на нее, покидая подземное царство, и Эвридике пришлось вернуться. Был убит фракийскими женщинами (существуют различные версии расправы).

П

Пан. Божество стад, лесов и полей, изображался с козьими ногами, ушами и рогами (иногда только козьими рогами) как спутник Диониса.

Парис. Троянский царевич. Когда он пас царские стада, три богини (Гера, Афина и Афродита) призвали его рассудить, кто из них красивее и кому должно достаться золотое яблоко. Афродита подкупила его, пообещав самую красивую женщину в мире, Елену. С помощью Афродиты Парис уговорил Елену бежать в Трои, тем самым развязав Троянскую войну.

Пасифая. Жена Миноса, царя Крита, мать Ариадны и Федры (от Миноса) и Минотавра (от быка, перед красотой которого не смогла устоять).

Патрокл. Греческий воин, друг Ахилла, был убит Гектором, который присвоил себе его доспехи, одолженные Патроклу Ахиллом.

Пегас. Крылатый конь, сын Медузы, на нем Беллерофонт победил Химеру.

Пейто. Греческое олицетворение убеждения (союзница Афродиты).

Пелей. Царь Фтии, был охвачен страстью к прекрасной nereиде Фетиде, которую смог покорить, несмотря на ее метаморфозы. От него Фетида родила Ахилла.

Пелий. Царь Иолка, узурпировавший трон Эсона, отца Ясона. Он послал Ясона за золотым руном в надежде, что тот погибнет. Ясон вернулся с руном и Медеей, которая отомстила Пелию, внушив его дочерям, что они могут омолодить его, разрезав на куски и сварив в котле.

Пелоп. Герой, соискатель руки дочери царя Эномая, принял участие в скачках и победил, став царем на Пелопоннесе.

Пентесилея. Царица амазонок, союзница троянцев, пала в поединке с Ахиллом, который был очарован ее касотой.

Персей. Герой, убивший горгону Медузу и спасший Андромеду, прикованную к скале и обреченную на съедение морскому чудовищу.

Петрай. Имя сражавшегося с лапифом кентавра на одной из вазописей.

Пилад. Друг Ореста, сопровождавший его в Микены, куда тот отправился, чтобы отомстить за смерть отца.

Пирифой (также Пиритой). Царь лапифов, чья свадьба превратилась в побоище с кентаврами.

Поликсена. Дочь троянского царя Приама и Гекубы. Вместе с братом Троилом вышла за городские стены к водному источнику, где в засаде ее брата поджидал Ахилл. После падения Трои была принесена в жертву призраку Ахилла.

Полиник. Один из соправителей Фив, был изгнан старшим братом, Этеоклом; женившись на дочери приютившего его Адраста, убедил тестя организовать поход против Фив (*семеро против Фив*), чтобы восстановить утраченную власть, он же подкупил Эрифилу, жену Амфирая, которая уговорила мужа отправиться в поход.

Полифем. Одноглазый гигант Циклоп, в ловушку к которому попали Одиссей и 12 его товарищей. Прежде чем удалось его ослепить, Полифем съел шестерых человек; оставшиеся выбрались из пещеры, спрятавшись под брюхом овец, которых Полифем выпустил на пастбище.

Поллукс. Сын Леды, брат-близнец Кастора.

Посейдон (Нептун). Бог моря, божественный отец Тесея.

Приам. Царь Трои, муж Гекубы, отец Гектора, Париса, Троила, Кассандры, Поликсены и других. Был убит Неоптолемом, несмотря на то, что укрылся на алтаре.

Прокруст. Разбойник, который подстерегал путников и, заманив в свое ложе, растягивал низкорослых и отрезал конечности у высоких. Тесей покончил с ним, прибегнув к его же методу.

Р

Рем. Сын Марса и Реи Сильвии, брат-близнец Ромула.

Рея Сильвия. Римская дева-весталка, которую изнасиловал Марс. Родила Ромула и Рема.

Ромул. Сын Марса и Реи Сильвии, брат-близнец Рема, основатель Рима. После смерти был отождествлен с римским богом Квирином.

С

Сарпедон. Сын Зевса, союзник троянцев, убит Патроком. После того как его раны омыл Аполлон, Зевс повелел богам Гипносу и Танатосу отнести его тело домой.

Сатиры. Спутники Диониса, изображались с лошадиными ногами и ушами.

Селена (Луна). Богиня Луны, испытывавшая страстное влечение к пастуху Эндимиону, которого она навещала по ночам в пещере, где он спал.

Серapis. Александрийский бог, его изображали в сопровождении трехголовой собаки.

Силен. Старый сатир

Синид. Разбойник, привязывавший путников к двум пригнутым деревьям, которые затем отпускал. Тем же способом был наказан Тесеем.

Скирон. Разбойник, принуждавший путников мыть ему ноги, после чего сталкивал их со скалы. Аналогично расправился с ним и Тесей.

Т

Телеф. Сын Геракла, царь Мисии, неподалеку от Трои. Когда греческое войско по ошибке высадилось в Мисии, предполагая, что это Троя, и стало опустошать страну, Телеф вступил в сражение; был ранен Ахиллом. Получив от Аполлона указание, что рану исцелит только тот, кто ее нанес, отправился в Грецию. По одним источникам, он добился желаемого, захватив младенца Ореста и этим оказав давление на греков, по другим источникам — взял ребенка в заложники как гаранта своей безопасности. В итоге он исцелился и показал грекам путь к Трое.

Тесей. Сын человека и бога — афинского царя Эгея и Посейдона, родился на Пелопоннесе. Отправился в Афины к отцу по суше, самому опасному маршруту, очищая его от разбойников и хтонических чудовищ (он убил Кроммионскую свинью). Он также укротил и принес в жертву быка, разорвавшего Марафон. Вместе с афинскими юношами и девушками, предназначенными на съедение Минотавру, отправился на Крит, где с помощью Ариадны, дочери критского царя, убил монстра. Вместе с Ариадной бежал с Крита, но бросил ее на острове Наксос. Женился

на ее сестре Федре. Тесей помог царю лапифов Перифою в битве с кентаврами; он присоединился к Гераклу во время его битвы с амазонками, тогда же похитил одну из воительниц, которая родила ему сына Ипполита.

Тиндарей. Царь Спарты, муж Леды.

Титон. Брат троянского царя Приама; когда он пас овец, в него влюбилась богиня рассвета Эос, которая попросила для него у Зевса бессмертие, но забыла о вечной молодости; она родила ему сына, который сражался на стороне троянцев и был убит Ахиллом.

Тифон. Младший сын Геи, огромное змееногое чудовище, с которым пришлось сразиться Зевсу после поражения гигантов.

Троил. Сын троянского царя Приама и Гекубы; когда он вышел за стены Трои к источнику, чтобы напоить лошадей, его подстерег и убил Ахилл.

Ф

Федра. Дочь критского царя Миноса и Пасифаи, жена Тесея; влюбилась в своего пасынка, Ипполита.

Фетида. Нереида, морская нимфа. Согласно предсказанию, ее сын должен был превзойти силой своего отца, поэтому влюбленные в нее Зевс и Посейдон предпочли отдать ее в жены смертному Пелею, который оказался смелым и решительным и смог удержать ее в объятиях, несмотря на ее метаморфозы. Фетида родила Пелею сына Ахилла и пыталась сделать младенца неуязвимым, погрузив его в воды реки Стикс. Она выпросила у Гефеста новые доспехи для сына, после того как его собственные, которые он одолжил Патроклу, присвоил Гектор. Эти доспехи после смерти Ахилла она предложила лучшему из греческих героев.

Фиест. Отец Эгисфа, брат Атрея, с которым он враждовал.

Финей. Царь Фракии, ослепил своих сыновей, в наказание был ослеплен Зевсом, кроме того, боги наслали на него крылатых гарпий, которые похищали и грязнили пищу, оставляя его голодным. От гарпий Финей избавили аргонавты, братья Бореады, в благодарность он показал им, как проплыть мимо сдвигающихся скал Симплегат.

Фол. Кентавр, сын Селена и нимфы, был хранителем общего винного хранилища кентавров, которые пришли в неистовство, когда он предложил Гераклу в знак гостеприимства вина.

Х

Химера. Огнедышащий монстр с телом льва, козы и змеи, была убита Беллерофонтом.

Хирон. Мудрый и миролюбивый кентавр, наставник многих героев, в том числе Ахилла.

Хрисаор. Сын горгоны Медузы, отец трехтелого Гериона.

Ц

Цербер. Многоголовая собака, охранявшая вход в подземное царство и не выпускавшая тех, кто в него входил. Геракл доставил его к Эврисфею.

Церера (греческая Деметра). Богиня земледелия.

Циклоп. Племя одноглазых гигантов, одного из них, Полифема, ослепил Одиссей.

Цирцея. Волшебница, дочь солнца, превращавшая людей в животных.

Э

Эвридика. Жена Орфея. Пытаясь вывести ее из мира мертвых, Орфей оглянулся, чтобы посмотреть на нее, тем самым он нарушил условие, поставленное ему богами подземного царства. Поэтому Эвридике пришлось вернуться в мир мертвых.

Эврисфей. Царь Микен, отправивший Геракла совершать двенадцать подвигов.

Эвритион. Кентавр, навязывавшийся в женихи дочери Дексамена, был укрощен Гераклом.

Эгисф. Сын Фиеста; стал любовником Клитемнестры, пока Агамемнон сражался под Троей, и помог ей умертвить мужа, когда тот вернулся с триумфом. Был убит Орестом.

Электра. Дочь Клитемнестры и Агамемнона; вместе с братом Орестом отомстила за смерть отца.

Эндимион. Прекрасный юноша, пастух, в которого влюбилась богиня Луны (греческая Селена, римская Луна), она уговорила Зевса усыпить его, сохранив вечную молодость.

Эней. Сын богини Афродиты и смертного Анхиса, доблестный воин, герой *Энеиды* Вергилия; после падения Трои покинул город, неся на плечах престарелого отца, сопровождаемый женой и сыном; достигнув италийской земли, он стал прародителем римлян.

Эномай. Царь Писы (города рядом с Олимпией), предлагавший всем претендентам на руку его дочери состязание на колесницах, которое всегда выигрывал благодаря чудесной скорости своих лошадей. Он погиб, соревнуясь с Пелопом, получившим таким образом вместе с дочерью Эномая и его царство.

Эос (Аврора). Богиня рассвета, возлюбленная Кефала и Титона, от которого родила сына, впоследствии воевавшего на стороне троянцев и убитого Ахиллом.

Эрехтей. Царь Афин, ради спасения города пожертвовавший своей дочерью.

Эрида. Персонификация раздора; она сотворила золотое яблоко с надписью «Перкраснейшей» и положила начало суду Париса, а тем самым и Троянской войне.

Эрифилла. Сестра Адраста, жена Амфиарая; подкупленная Полиником, она отправила на верную смерть своего супруга, уговорив его принять участие в походе *семерых против Фив*.

Эрос (Купидон). Бог любви, его часто изображают в виде крылатого юноши или младенца.

Эсон. Царь Иолка, отец Ясона; был свергнут Пелием.

Ю

Юнона. См. Гера.

Юпитер. См. Зевс.

Я

Ясон. Сын царя Иолка Эсона. Пелий, узурпировавший трон его отца, отправил Ясона на поиски золотого руна в Колхиду, в самую дальнюю часть восточного побережья Черного моря. Для выполнения задания Ясон собрал героев со всей Эллады (аргонавтов). В Колхиде ему помогла Медея, которая его полюбила и бежала с ним. Когда Ясон решил оставить ее ради более выгодного брака, Медея, мстя неверному мужу, сначала убила невесту и ее отца, а потом и собственных детей, которых родила от Ясона.

Более подробную информацию о мифологических персонажах и их приключениях, о которых мы сообщили только те факты, что имеют отношение к нашей теме, вы можете почерпнуть в мифологических словарях, в частности: *Jenny March, Dictionary of Classical Mythology*. London: Cassell, 1998; и *Pierre Grimal, The Dictionary of Classical Mythology*. Oxford: Blackwell Reference, 1986.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЛИЧНОСТИ

А

Август (63 до н. э. — 14 гг. н. э.). Почетный титул, данный Октавиану, первому римскому императору, правившему с 27 года до н. э. до 14 года н. э.

Адмет (конец VI века — начало V века до н. э.). Царь Молоссии, у которого попросил убежища изгнанный из Афин Фемистокл.

Адриан (76–138 гг. н. э.). Римский император, правивший с 117 по 138 год н. э.

Александр Македонский (356–323 гг. до н. э.). Правитель Македонии с 336 года до н. э., привел греков к завоеванию всей Персидской империи и территорий за ее пределами. Империя Александра была разделена его преемниками, под управлением которых процветала эллинистическая культура.

Антоний (около 82–30 гг. до н. э.). Римский полководец и политик периода поздней республики. Сначала был союзником Октавиана (до того, как тот стал императором Августом), но вступил с ним в конфликт и в конце концов потерпел поражение в битве при Акциуме в 31 году до н. э.

Апеллес (IV век до н. э.). Выдающийся живописец, фаворит Александра Македонского. Описания его работ встречаются у античных авторов.

Аристид (около 520 — около 468 гг. до н. э.). Афинский государственный деятель и воин, известный своей честностью.

Аристокритон (VI век до н. э.). Старший из Тираноборцев, пытавшихся убить в 514 году до н. э. афинского тирана Гиппия.

Аристофан (около 450 — около 385 гг. до н. э.). Афинский комедиограф.

Атия (85–43 гг. до н. э.). Мать римского императора Августа.

В

Вергилий (70–19 гг. до н. э.). Римский поэт, автор *Энеиды*.

Г

Гармодий (VI век до н. э.). Младший из Тираноборцев.

Гиппий (конец VI века до н. э. — начало V века до н. э.). Афинский тиран, на которого совершили покушение в 514 году до н. э. Тираноборцы Гармодий и Аристокритон.

Гомер (VIII век до н. э.). Поэт, автор *Илиады* и *Одиссеи*.

Е

Еврипид (485?–406? гг. до н. э.). Афинский драматург.

З

Зевксис из Гераклеи (конец V — начало IV в. до н. э.). Художник, чьи работы встречаются в описаниях у античных авторов.

К

Квинтилиан (I век н. э.). Римский ритор.

Клавдий (10 до н. э. — 54 г. н. э.). Римский император с 41 по 54 год н. э.

Клитий (начало VI века до н. э.). Афинский вазописец в чернофигурной технике, обычно подписывающий свои работы.

Коммод (161–192 гг. н. э.). Римский император с 180 по 192 год н. э.

Л

Леохар (IV век до н. э.). Афинский скульптор, чьи работы встречаются в описаниях у античных авторов.

Лисипп (IV–III века до н. э.). Прославленный скульптор по бронзе, чьи работы встречаются в описаниях у античных авторов, фаворит Александра Македонского.

Лукиан (около 120–200 гг. н. э.). Греческий сатирик и ритор из Самосата на Евфрате, оставивший среди прочего описания произведений искусства.

О

Овидий (43 до н. э. — 7? гг. н. э.). Выдающийся поэт эпохи императора Августа, высоко ценивший и обогативший греческую мифологическую традицию.

П

Павсаний (II век н. э.). Греческий путешественник и антиквар, который описал как достопримечательности и святыни Греции, так и многие произведения искусства, иногда весьма подробно.

Плиний Старший (около 27–79 гг. н. э.). Римский энциклопедист, включивший обсуждение скульптуры и живописи в свою энциклопедическую «Естественную историю».

Плутарх (около 46 — около 120 гг. н. э.). Греческий биограф, эссеист и моралист.

Полигнот из Тасоса (V век до н. э.). Знаменитый создатель фресок, чьи произведения известны только по описаниям античных авторов.

С

Сабина (I–II века н. э.). Супруга римского императора Адриана.

Септимий Север (конец II — III век н. э.). Римский император с 193 по 211 год н. э.

Софокл (около 496–406 гг. до н. э.). Афинский драматург.

Т

Тимант (конец V — начало IV века до н. э.). Живописец, известный своей изобретательностью, получил высокую оценку античных авторов за изображение Ифигении.

Тимомах Византийский (I век до н. э.). Живописец, получил высокую оценку античных авторов за свое изображение Медеи.

Ф

Фемистокл (около 528 — около 462 гг. до н. э.). Афинский государственный деятель и полководец, принес грекам победу над персами при Саламине (480 г. до н. э.), но был изгнан из Афин.

Фидий (V век до н. э.). Афинский скульптор, автор огромной и великолепной статуи Афины внутри Парфенона; его работы высоко оценивались античными авторами.

Фриних (конец VI — начало V века до н. э.). Один из первых афинских трагиков, ни одно из его произведений не сохранилось.

Фукидид (V век до н. э.). Афинский историк, написавший историю Пелопоннесской войны.

Э

Эксекий (VI век до н. э.). Афинский вазописец в чернофигурной технике, обычно подписывавший свои работы.

Эсхил (525/4–456 гг. до н. э.). Афинский драматург, чьи работы настолько высоко ценились, что город финансировал постановки его пьес и после его смерти.

Ю

Юлия Домна (ум. 217 г. н. э.). Жена римского императора Септимия Севера.

ПРИЛОЖЕНИЕ I.

ГРЕЧЕСКИЕ МИФЫ, СОХРАНИВШИЕСЯ В ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Образы мифов, сохранившиеся со времен Античности

В Античности наиболее ценными и достойными внимания произведениями искусства были скульптура, культовые изображения, панно и настенная роспись, а также дорогие дары в святилищах и предметы роскоши, которыми владели состоятельные люди. По крайней мере, такое впечатление возникает, когда мы читаем греческих и римских авторов (Плиний Старший, Павсаний и поэтические описания произведений искусства в греческой антологии). Многие из этих произведений пронизаны мифами; почти все они без исключения утрачены.

Иногда в нашем распоряжении оказываются более или менее точные копии знаменитых работ. Большинство из них — это либо настенные росписи из провинциальных центров, таких как кампанские города Помпеи и Геркуланум, вдохновленные известными картинами греческих и римских мастеров, либо мраморные статуи — копии или адаптации скульптур, первоначально отлитых из бронзы или сделанных из дерева и инкрустированных золотом либо слоновой костью. Но даже они представляют собой лишь малую часть того, что некогда существовало.

Уцелели некоторые образцы вазописи, резных мраморных саркофагов, архитектурной скульптуры, фресок из кампанских городов, погребенных во время извержения Везувия в 79 году н. э., и напольной мозаики.

В изрядном количестве сохранилась керамика. Она легко бьется, но редко разрушается полностью и, в отличие от бронзы, ее нельзя повторно использовать для других целей. Большая часть древней утвари была простой, удобной и незамысловатой, но многие греческие вазы (в том числе сделанные в Южной Италии) были украшены, чаще всего мифологическими сюжетами. Вазописцы оказались великими новаторами, они смело экспериментировали с изображениями мифов, их яркие образы, как правило, понятны и легко прочитываются. Этим объясняется, почему их так много в книгах, посвященных образам мифов классической Античности.

Хотя до нас дошли десятки тысяч расписных ваз, это лишь ничтожная доля того, что было создано в Античности — всего около одного процента по оценке Томаса Вебстера (*Webster, T. B. L. Potter and Patron in Classical Athens* [London: Methuen, 1972]. P. 3), по мнению же Джона Окли, не более полпроцента (*Oakley, John H. An Athenian Red-picture Workshop // Bulletin de Correspondance Hellénique. Suppl. 23 (1992). P 199–200*). Однако на основании того, что сохранилось, мы можем сделать определенные выводы. Например, можно предположить, что если мы всё еще насчитываем несколько сотен изображений Геракла и Немейского льва, то их должны были изготовить многие тысячи. Чем меньше числа, тем осторожней выводы. Так, около двадцати сохранившихся изображений убийства Орестом Эгисфа могут означать, что таких росписей было несколько тысяч или по меньшей мере сотен, тогда как единственный экземпляр (скажем, эксекиевский Аякс, готовящийся к самоубийству) может быть уникальным, дошедшим до нас лишь по счастливой случайности.

Римских саркофагов уцелело гораздо меньше, чем ваз, но всё же достаточно большое количество. Эти резные мраморные гробы стали популярны в начале II века, и их продолжали изготавливать вплоть до IV века. Несколько тысяч из них сохранилось, на многих изображены мифологические сюжеты.

Архитектурная скульптура, которой греки украшали храмы и сокровищницы, обычно иллюстрировала деяния богов и героев. Сохранилось значительное количество резных метоп с материковой Греции, Сицилии и из Южной Италии. Сюжеты некоторых скульптур, украшавших фронтоны в основном на материковой части Греции, известны либо по литературным описаниям, либо по оставшимся фрагментам, в то же время изрядная часть скульптурных фризов — некоторые из них воспроизводят мифы — сохранилась как в Малой Азии, так и на материковой Греции.

Римские настенные росписи, многие из которых украшали жилые дома, нередко иллюстрировали греческие мифы. Некоторые из них сохранились в Риме, другие — в Помпеях, Геркулануме и других городах Кампании.

Мозаикой (выполненной из небольших цветных прямоугольных камней) стали выкладывать полы в Греции начиная с III века до н. э., она была популярна во всей Римской империи вплоть до возникновения христианства и даже позже. Хотя уцелело большое количество мозаик, лишь малая их часть посвящена мифам.

Откуда мы знаем о греческих мифах

Если сохранившиеся со времен Античности изображения представляют собой лишь фрагмент того, что существовало, то же мы можем сказать и о мифах, которые они иллюстрируют. Собственно, мифы были преданиями, они веками рассказывались и пересказывались в живой устной традиции, которую невозможно воссоздать. Их постоянно переиначивали, развивали, дополняли и перекраивали. Некоторые из записанных преданий, например, *Илиада* и *Одиссея* Гомера, к счастью, уцелели, чего нельзя сказать о многих прозаических и поэтических творениях, которые в свое время восхищали и вдохновляли художников. То, чем мы обладаем, — только малый остаток великого наследия античного искусства и литературы.

До нас дошла лишь тридцать одна трагедия из сотен, написанных в V веке до н. э., в которых инсценировались мифы. Остальные были утрачены, когда перестали переписывать книги, старые рукописи рассыпались в прах, а драгоценные библиотеки уничтожались.

Тем не менее мы всё же знаем достаточно много о трагедиях, которые до нас не дошли. Нам известны списки названий, сохранившихся в посвящениях и текстах, мы располагаем фрагментами, уцелевшими либо на обрывках

папируса, либо в цитатах и аллюзиях литературных произведений, которые сохранились. Авторитетные древние комментарии, в частности комментарии к комедиям Аристофана, пародирующим трагедии, проливают свет на разные аспекты утраченных пьес. Кропотливо исследуя и сочетая различные источники, мы можем даже утверждать, что тот или иной образ отражает потерянную трагедию, ведь многие трагедии оставили какой-то след.

Аналогичным, на первый взгляд опосредованным методом может быть восстановлена значительная часть информации о мифах и о том, как они трактовались в утраченных литературных произведениях других жанров (в эпических поэмах или в лирике, местных или всемирно известных преданиях и т. д.). Многие образованные римские авторы заимствовали либо адаптировали греческие мифы. Это делал Вергилий в некоторых частях своей *Энеиды* и Сенека — в своих трагедиях. С необычайной чувственностью и очарованием пересказал греческие мифы Овидий в *Метаморфозах*. Став неотъемлемой частью римской культуры, мифы также пронизывали многие художественные произведения, которые дошли до нас фрагментарно.

Несмотря на потерю большого числа греческих и римских литературных текстов, костяк многих мифов, их сюжетные линии без поэтической обработки сохранились в ряде мифологических сборников. Самый известный из них — *Библиотека*, написанная на греческом, вероятно, в I или II веке н. э. и неверно приписываемая Аполлодору, писателю и грамматике II века до н. э. Не столь впечатляют, но всё же интересны латинские *Фабулы* примерно II века н. э. — собрание мифов, которое по ошибке связывают с именем Гигина, жившего в I веке н. э. Многочисленные отрывки, цитаты и аллюзии тоже предоставляют нам крупинки сведений о разных мифах, поэтому наш запас знаний хотя и полон пробелов, но, соотносясь со всеми доступными источниками, становится значительным.

ПРИЛОЖЕНИЕ II.

ИЛЛЮСТРАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Рассматривая в этой книге немало примеров греческого и римского искусства, мы не делали попыток их упорядочить в хронологическом порядке или проследить развитие искусства в классической Античности. Сами по себе эти примеры вряд ли показательны: одни техники лучше подходили для изображения мифов, другие хуже, в некоторые периоды иллюстрирование мифов поощрялось больше, в другие меньше. Цель этого приложения — очертить основные направления художественного развития, чтобы эту разнородную коллекцию объектов можно было поместить в историко-художественную перспективу.

Вазопись, живопись и мозаика

Сохранился лишь ничтожный процент от огромного количества греческой керамики и римской настенной живописи периода классической Античности, греческие же фрески и панно, некогда столь весомые, исчезли практически бесследно.

Вазопись времен Гомера и завершения Греко-персидских войн

Наиболее ранние из сохранившихся образцов греческой живописи мы находим на вазах. Вначале вазопись представляла собой абстрактные геометрические узоры. В VIII веке до н. э. стали появляться человеческие фигуры и даже сцены. Они представляли собой темные силуэты на более светлой поверхности вазы. Неизвестно, были ли эти сцены бытовыми или некоторые из них иллюстрировали мифы.

В VII веке до н. э. художники нашли способы безошибочно идентифицировать мифологические иллюстрации, воспроизводя уникальные и хорошо узнаваемые события и сопровождая их пояснительными надписями. Развитие торговли и зарубежных контактов помогло им расширить bestiary, добавив в него таких монстров, как горгоны, химеры и существа, сочетавшие в себе тела животных и людей. В этот же период техника вазописи усложнилась, некоторые фигуры частично обрисовывались контуром, на других надрезались насечки по уже написанному силуэту перед обжигом (**ил. 29а**).

Нанесение насечек на черные силуэты стало определяющим фактором создания «чернофигурной техники» (**см. главу II, с. 23**), изобретенной в Коринфе в начале VII века до н. э. и быстро усвоенной художниками всей Эллады. Своего пика эта техника достигла в Афинах в VI веке до н. э.

Насечки были не только важным элементом декора, сообщавшим рисунку особую выразительность, они передавали еще и тонкую экспрессию и вовлекали в более сложные взаимоотношения. Насечки придавали четкость глазам и рту на лице, мускулам на обнаженном теле, одежде на драпированных фигурах (например, **ил. 23, 27, 31, 83, 84, 118**). Они позволяли различать перекрывающих друг друга персонажей (**ил. 50**). Сами рисунки были плоскими, частично показанными либо в профиль (голова и ноги), либо анфас (торс и глаза), переходы в основном игнорировались.

Хотя суть чернофигурной техники заключалась в силуэтах, очерченных надрезами, техника допускала и добавление некоторых цветов, сначала темно-фиолетово-красного, а затем и белого. Добавленные краски делали чернофигурные вазы удивительно экспрессивными (**ил. 61**). Однако выбор оттенков ограничивался цветами глиняных взвесей (шликеров), которые подходили для обжига.

В последней трети VI века до н. э. афинские вазописцы начали экспериментировать с новыми техниками. Они стали использовать белый фон (белый шликер, нанесенный поверх естественного оранжевого цвета вазы), украшая его рисунком либо в обычной чернофигурной технике, либо контуром (**ил. 25, 62, 121, 126**). Некоторые экспериментировали с инверсией чернофигурной техники, закрашивая фон черным и оставляя фигуры в естественном красно-оранжевом

цвете глины, таким образом, возникла краснофигурная техника (**глава II, с. 27–28**). Из негатива чернофигурной росписи эта техника превратилась в нечто большее, поскольку не нужно было уже вырезать насечки на влажной краске для того, чтобы сообщить фигурам тонкие выразительные черты, теперь их наносили гибкой кистью. Это пробудило интерес к деталям анатомии (**ил. 13, 87, 125**) и к более эффектным ракурсам (**ил. 92**). Изгибы и повороты тела, промежуточные положения исследовались и воспроизводились со всё большей достоверностью; одежды можно было показать с обилием складок (**ил. 74, 86, 91, 120**) и подчеркнуть с их помощью движение тел (**ил. 34–37, 87**). Пурпурно-красный постепенно вышел из моды, а белый цвет почти исчез, чтобы возродиться в IV веке до н. э. и пережить триумф вместе с позолотой и некоторыми более нежными цветами, добавляемыми после обжига.

Краснофигурная техника позволяла придать лицу больше изящества, а рисунок глаза в профиль указывал направление взгляда (**ил. 33**). Конечно, не меньшей выразительности могли добиться и в чернофигурной росписи с помощью действий и поз такие выдающиеся художники, как Клитий и Эксекий (например, **ил. 20, 27 и 50**), но эмоциональной утонченности легче было достичь в краснофигурной технике.

Известные картины и их связь с вазописью V века до н. э.

Греческая настенная живопись и панно почти не уцелели, так как краска обычно наносилась на деревянную основу, а в Греции дерево плохо сохраняется. Дошедшие до нас фрагменты времен архаики позволяют предположить, что фигуры были нарисованы контурами, в стиле, очень напоминающем чернофигурные росписи на вазах, и располагались на светлом (возможно, белом) фоне на одной линии. Цветовая гамма была намного шире, чем в вазописи. Плотные синий, зеленый, желтый, красный и фиолетовый цвета, в дополнение к черному и белому, должны были придавать много живости, даже если фигуры оставались плоскими, без намека на тень и перспективу.

Вплоть до второй четверти V века вазопись, настенная роспись и панно отличались разве что масштабом и большим разнообразием красок, которые всегда находились в распоряжении художников, расписывавших стены и панно.

Вскоре после окончания Греко-персидских войн (в 479 году до н. э.) литературные источники зафиксировали революционные перемены в настенной живописи. Многими из новшеств художники обязаны Полигноту из Тасоса, ни один фрагмент работ которого до нас не дошел. В своих знаменитых фресках, акцентируют античные авторы, Полигнот превосходил всех в передаче характера, темперамента и настроения. Его интересовал прежде всего мотив поступка, а не внешнее действие, поэтому он редко изображал привычную всем кульминацию. Так, вместо того чтобы показать разгул в ночь падения Трои, что обычно изображали художники (**ил. 44, 52, 82**), он запечатлел сцену следующего дня, желая раскрыть скорее движение ума, нежели тела, которое уже успокоилось.

В двух великих картинах, написанных Полигнотом в Дельфах и чьи подробные описания нам оставил Павсаний (10.15,1–10.31,12), похоже, живописца не очень заботит пересказ историй (одна посвящена захвату Трои, другая — Одиссею в подземном царстве), ему интересно раскрыть характеры участников. Его гений позволял ему наделять статичные фигуры невиданной глубиной и силой. Пожалуй, лучше всего художественный гений проявился в оформлении восточного фронтона храма Зевса в Олимпии (**ил. 21a и 21b**).

Внутренняя экспрессия, которую удалось передать статичным фигурам, стала огромным достижением, но и она была не лишена недостатков. Самым большим из них было то, что такие сцены стало трудно идентифицировать. Действительно, вряд ли мы смогли бы определить, что за персонажи стоят на восточном фронтоне храма Зевса в Олимпии (**ил. 21b**) и с какой историей они связаны, если бы Павсаний не рассказал, кто есть кто и что, собственно, происходит.

Та же трудность возникает и с отдельными персонажами. На Павсания сильное впечатление произвела фигура мужа, «поза [которого] <...> указывает на глубокую печаль», и он полагал, что, даже не читая надписи над фигурой, можно с уверенностью сказать, кто этот человек (10.15,3). Однако это маловероятно. Без надписей несложно узнать героя, сражающегося с Минотавром, или героя в львиной шкуре. Но трагические мифы греков изобилуют печальными героями. Прочитав надпись, мы можем разделить восхищение превосходным изображением этого персонажа (Гелена), но сомнительно, чтобы кто-то узнал его без надписи.

Новшества, которые ввел Полигнот, иллюстрируя мифы, позволяют интерпретировать их глубже, но они же создали образы, едва ли узнаваемые без надписей или какой-либо дополнительной информации.

Полигнот расписывал целые стены, заполняя их множеством фигур, иногда до семидесяти и более. Сделать столь большие скопления персонажей визуальными интересными без драматического действия крайне затруднительно. Чтобы решить эту проблему, Полигнот в очередной раз переступил через древние каноны. Вместо того чтобы традиционно расположить фигуры на одной линии, он некоторые из них поместил выше, некоторые ниже, как если бы они стояли на склоне холма. Хотя сами фигуры были довольно статичны и почти не взаимодействовали между собой, вид стены услаждал глаз очень удачным декором, заполнявшим ее сверху донизу.

Такая новая композиция привела — возможно, нечаянно — к тому, что одни фигуры оказались дальше других, а некоторые выше. Должно быть, это выглядело так, словно в сплошной стене пробили дыру, и в ней внезапно открылась гористая даль.

Мы не знаем, был ли Полигнот доволен иллюзией глубины, созданной такой аранжировкой, или же огорчился, увидев, что узор, который он так тщательно выписывал на поверхности своего творения, нарушен возникшим намеком на пространство. (Возможно, он использовал надписи не только для того, чтобы идентифицировать персонажи, но и для того, чтобы акцентировать внимание на поверхности, на которой они нарисованы.) Непреодолимо влекущая перспектива

могла возникнуть и помимо намерения автора, но, увидев ее, художники уже не могли устоять перед соблазном использовать этот эффект. С тех пор их всё больше интересовала убедительная передача иллюзии глубины и всё меньше удовлетворяла сугубо декоративная задача.

Новшества Полигнота были настолько впечатляющими, что подражать ему пытались даже вазописцы, работавшие с краснофигурной техникой. Так, в сцене суда Париса на вазе конца V века до н. э. (**ил. 63**) фигуры расположены сверху донизу по всей поверхности, несмотря на то что эффект перспективы, которого Полигнот достигал за счет светлого фона, здесь сводится на нет традиционным черным фоном, неизменным в краснофигурной вазописи. Как следствие влияния Полигнота возникла и проблема с поиском и идентификацией ключевых фигур сюжета.

Этруская вазопись

Этруски, жившие в независимых городах Италии между реками Арно и Тибр, создали самобытную автономную цивилизацию, которая процветала примерно с 700 года до н. э., пока не была поглощена римлянами в I веке до н. э. Они ценили греческое искусство и греческие мифы, и то, что их особенно привлекало, оригинально адаптировали. Лучшим примером употребления ими техники чернофигурной росписи, разработанной в Греции, может послужить энергичная иллюстрация суда Париса (**ил. 61**). Они также создали искусные вазы в краснофигурной технике, в том числе и неожиданно нежный образ младенца Минотавра (**ил. 104**).

Вазопись в Афинах и на юге Италии в конце V — IV веке до н. э.

В Афинах краснофигурную технику применяли до конца IV века до н. э., чернофигурная же роспись, отойдя на вторые роли, встречалась и позднее, но в целом вазопись больше не олицетворяла передовые идеи в живописи, хотя иногда их и отражала. Фигуры располагались как одной линии, так и на нескольких уровнях; рисунок стал более совершенным, схематичные прерывистые линии (**ил. 52, 63, 179**) сменились непрерывными каллиграфическими линиями (**ил. 128, 182**).

Примерно в середине V века до н. э. греческие мастера вазописи в Южной Италии и на Сицилии начали создавать свои краснофигурные росписи. Эти местные школы процветали в IV веке до н. э., иногда создавая несколько помпезные произведения, иногда довольно сентиментальные, а иногда и вполне оригинальные комические интерпретации (**ил. 53 и 80**). В простых сценах фигуры обыкновенно располагались на одной линии (**ил. 45**), в сложных — на нескольких разных уровнях (**ил. 3, 81**). Особой популярностью, особенно в Апулии, пользовались мифологические сюжеты и инсценировки.

Некоторые вазописцы подписывали свои работы, большинство — нет. Однако многих мастеров можно узнать по их стилю. Порой это довольно просто, но в некоторых случаях требуется натренированный глаз и кропотливый труд, чтобы собрать всё творческое наследие одного художника. Джон Бизли посвятил свою жизнь атрибутированию афинских краснофигурных и чернофигурных ваз, и когда не удавалось установить подлинные имена художников, он сам придумывал и для них условные обозначения (Мастер Клеофрада, Мастер Качелей и другие). А. Д. Трендал совершил такой же подвиг, проделав аналогичную колоссальную работу, наводя порядок среди греческих художников, работавших в Южной Италии и на Сицилии.

Поздняя настенная живопись и панно

Примерно со второй четверти V века до н. э. настенная роспись и панно стали развиваться быстрее и по иному, нежели вазопись, принципу. Стремление создать иллюзию реальности охватило живописцев. К концу IV века до н. э. они освоили технику светотени, научились пользоваться световыми и теневыми эффектами и смогли создать мощные по своей выразительности произведения.

Греческие художники настенной живописи и панно в эллинистический период — три столетия, условно отсчитываемые от смерти Александра Македонского (323 г. до н. э.) до окончательного завоевания грекоязычного мира римлянами (31 г. до н. э.) — были непревзойденные мастера. Они умели не только великолепно изображать отдельные массивные фигуры и точно воспроизводить световые эффекты, но и искусно располагать персонажи в широком пространстве и создавать сложные композиции. Они в полной мере владели тонкой натуралистической техникой, которую охотно переняли римские художники, чье мастерство (или его отсутствие) лучше всего видно в пышном убранстве домов провинциальных городов, разрушенных извержением Везувия в 79 году н. э. (**ил. 1, 73, 97**).

Римские живописцы, вероятно, заимствовали большую часть мифологических сюжетов с греческих прототипов IV века до н. э. и эллинистического периода (**ил. 56, 97**). На сохранившихся римских иллюстрациях греческих мифов часто повторяются одни и те же модели, которые, скорее всего, вместе с композицией были почерпнуты из каталогов с шаблонами. Однако римскому гению всё же принадлежат несколько оригинальных пейзажных декораций, впрочем не до конца рационально продуманных (**ил. 98**), и некоторые импрессионистские находки (**ил. 135**), которые, кажется, независимы от греческого вдохновения.

Мозаика

Плиточная мозаика, состоящая из небольших, обычно четырехгранных специально вырезанных для этих целей кусочков цветного камня, была изобретена, по-видимому, в III веке до н. э. на Сицилии, в Македонии или в Египте, хотя фигурная мозаика из гальки существовала и раньше. Новая техника нашла широкое применение не только в Греции,

но и во всём римском мире — сначала в декоре полов, а затем и стен с изогнутой поверхностью и при контакте с водой, например, для украшения фонтанов или общественных бань.

Некоторые римские мозаичисты имитировали картины, создававшие иллюзию реальности, и, вероятно, вдохновлялись теми же источниками, что и римские живописцы (ил. 64, 103); другие упрощали изображения (ил. 127) или создавали плоский узор (ил. 105). Каталогами с шаблонами многих популярных сюжетов, скорее всего, руководствовались художники, работавшие с разными материалами и, безусловно, с мозаикой. Иная мозаика могла быть очень изящной и выразительной (ил. 103), а иная грубой и безвкусной местной поделкой (ил. 46, 175).

Скульптура

Есть два основных вида скульптуры: рельефная и круглая [обозримая со всех сторон]. Вся античная скульптура, как правило, расписывалась таким образом, чтобы цветом выделялись детали, например глаза, волосы и одежда, а фон рельефа контрастировал с фигурами. К сожалению, от красок, которые когда-то придавали живость этим скульптурам, мало что сохранилось.

Рельефная скульптура

Рельефная скульптура имеет сходство с живописью в том, что фигуры никогда полностью не свободны от фона и их можно видеть только спереди. Художник начинал высекать рельеф с того, что рисовал на поверхности камня фигуры, затем позади них вырезал фон, а сами фигуры округливал, придавая им выпуклую форму.

Этот вид скульптуры развивался по тому же пути, что и живопись. В VI веке до н. э. фигуры были почти плоскими, а декорированию фона едва придавали значение (ил. 90, 169). Со временем натуралистический подход в живописи был применен и к рельефам: анатомия передавалась более реалистично, а ощущение плотности фигур — более убедительно (ил. 55, 166). К началу эллинистического периода в некоторых рельефах могли встречаться намеки на трехмерное пространство в изображении.

Рельефная скульптура, иллюстрирующая мифологические сюжеты, чаще всего применялась в качестве архитектурного декора в Греции и греческих колониях на юге Италии и Сицилии (в частности, для метоп, ил. 22, 69, 70, 169, и фризов, ил. 68, 72, 90, 93, 94). Помимо этого, в Риме и Греции рельефы использовались и в других декоративных целях (ил. 55, 166). С начала II века н. э. состоятельные римляне стали заказывать для погребения саркофаги — резные мраморные гробы. Декорировать саркофаги предпочитали мифологическими сюжетами (ил. 38–43, 148а, 149а, 150а, 151а). Художники, украшавшие саркофаги, в основном стремились создать общий рисунок в контрасте света и тени, а не видимость реальности. Из-за этого у фигур чаще всего нет единого масштаба, нет и ощущения пространства, но вся поверхность снизу доверху заполнена без малейшего зазора взаимодействующими друг с другом формами.

Круглая скульптура

Круглая скульптура в основном изготавливалась из бронзы или мрамора и, подобно рельефам, дополнительно раскрашивались. Однако в отличие от рельефных изображений, которые всегда размещаются на плоскости, творцы отдельно стоящих скульптур должны были учитывать, что фигуры будут полностью автономными, самонесущими.

Устойчивость автономным скульптурам лучше придавала бронза (имевшая большой запас прочности на разрыв), чем мрамор (в работе с которым требовалась особая осторожность, предусматривавшая, чтобы вытянутые конечности имели надлежащую опору: см. главу II, с. 30 и главу XI, с. 151–152). Когда римские энтузиасты копировали в мраморе греческие бронзовые статуи, они должны были позаботиться о соответствующих опорах (ил. 10).

Поразительному расцвету круглой скульптуры авторы книг по истории античного искусства уделяют огромное внимание. Они прослеживают ее эволюцию, начиная от неуклюжих, довольно топорных фигур до натуралистических фигур, стоящих в различных раскованных или динамичных позах. Однако в нашей книге этот вид скульптуры, за редким исключением (ил. 10 и 129), практически не представлен, поскольку автономные статуи редко воспроизводят какую-либо историю.

Напротив, скульптурные группы чаще всего иллюстрируют именно повествования. Группами фигур обычно заполняли треугольные фронтоны на передней и задней сторонах классического храма. Первоначально скульптуры фронтонов вырезали на рельефах (ил. 24), но к концу VI века до н. э. они, как правило, представляли собой ансамбли отдельно стоящих фигур (ил. 21а и 21б, 71).

В эллинистический период независимо от храмовой архитектуры возникли скульптурные группы, которые часто иллюстрировали мифы. Римляне порой украшали монументальными групповыми скульптурами гроты (ил. 16) и термы.

Художницы

В Античности большинство художников, как и вообще мастеров, составляли мужчины. По этой причине, говоря о художниках, я обычно употребляю местоимение «он» вместо неуклюжей связки «он или она». Тем не менее Античности известны и художницы. И именно потому, что это было совершенно необычно для того времени, одну из них изобразил вазописец и еще нескольких упомянул Плиний Старший:

Писали и женщины: Тимарета, дочь Микона, написала *Диану*, которая на картине стариннейшей живописи находится в Эфесе, Эйрена, дочь и ученица живописца Кратина, — *Девушку*, которая находится в Элевсине, *Калипсо*, *Старика* и *Фокусника Теодора*, *Танцовщика Алкисфена*, Аристарета, дочь и ученица Неарха, — *Эскулапа*. Иайа из Кизика, старая дева, во время юности Марка Варрона в Риме и кистью писала, и кестром на слоновой

кости, преимущественно женские портреты, и в Неаполе написала на большой картине *Старуху*, а также свой портрет перед зеркалом.

И ничья рука в живописи не была более быстрой, а искусство ее было такое, что по получаемой ею оплате она намного превосходила знаменитейших в это же время портретистов Сопоида и Дионисия, картинами которых полны пинакотеки. Писала и некая Олимпиада, о которой упоминается только то, что Автобул был ее учеником.

Естественная история. XXXV. 147–148 (перевод Г. Тароняна)

ПРИЛОЖЕНИЕ III.

ИЛЛЮСТРАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ПЯТИ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ

В этой книге мы приводили множество примеров мифов отдельно от больших циклов, частью которых они были. К примеру, Медея, замыслившая убийство Пелия и собственных детей, появилась на наших страницах совершенно вне связи с остальной историей — поисками золотого руна, приключениями аргонавтов и преданием о герое Ясоне.

В этом приложении мы коротко представим пять основных циклов с тем, чтобы дать некоторое представление об общей картине, в которую вписываются отдельные мифы. Имена персонажей, встречающихся в главах I–XVII и Глоссарии, выделены курсивом

Циклы постоянно обновлялись и расширялись, поэтому предлагаемые здесь схемы — это произвольно выбранные альтернативы. Тем, кого интересует весь спектр эволюции мифов и их вариаций, я советую прочесть увлекательную и обстоятельную книгу Тимоти Ганца: *Gantz, Timothy. Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1993.

Ясон и аргонавты

Эсон, отец *Ясона*, должен был унаследовать трон Иолка, но трон узурпировал его сводный брат *Пелий*. Оракул предсказал Пелию, что ему нужно опасаться человека, обутого в одну сандалию, и когда Ясон, который до этого скрывался у мудрого кентавра *Хирона* и им же воспитывался, предстал перед царем в одной сандалие, тот встревожился. Чтобы избавиться от опасного юноши, Пелий отправил Ясона на поиски *золотого руна*.

Золотое руно хранилось под надежной охраной в Колхиде, на восточной окраине Черного моря. Предыстория такова. Беотийский царь Афамант женился на богине Нефеле, которая родила ему Фрикса и Геллу. Потом он женился второй раз — на Ино, и злая мачеха замыслила погубить пасынков. Однако Нефела спасла их, послав волшебного златорунного барана, который унес их. Во время перелета Гелла упала в море (и оно с тех пор называется в ее честь Геллеспонт), Фрикс же благополучно добрался до Колхиды, где принес в жертву барана (некоторые исследователи оправдывают этот, явно неблагодарный, поступок тем, что об этом его попросил сам баран). Золотое руно было повешено на дерево под охрану свирепого змея и стало национальным достоянием Колхиды, в частности царя *Эта*, который выдал за Фрикса свою старшую дочь. Младшей его дочерью была волшебница *Медея*.

Для того чтобы добыть золотое руно, Ясону понадобились корабль и команда. Корабль построил зодчий по имени *Аргос*, поэтому судно называли «*Арго*», а команду составили самые именитые герои *Эллады*, многие из которых обладали особыми навыками, позднее пригодившимися в опасном путешествии.

По пути *аргонавты*, как именовали себя путешественники, делали много остановок. Где-то их встречали радушно, например на острове *Лемнос*, где обитали только женщины (истребившие своих мужчин); а где-то — враждебно, например в стране *бевриков*, чей царь *Амик*, не сомневающийся в своей победе, вызывал всех иноземцев на кулачный бой. К счастью, среди аргонавтов был *Полидевк*, непревзойденный кулачный боец, и он точным ударом положил конец измышательствам *Амика*.

Во *Фракии* аргонавты встретили слепого провидца *Финея*, которого морили голодом *гарпии*, воровавшие у него еду и портившие то, что не могли унести. Взамен на избавление от чудовищной пытки, он готов был рассказать аргонавтам, как можно безопасно миновать плавающие скалы *Симплегады*. *Бореады*, сыновья *Борея*, бога северного ветра, которые обеспечивали «*Арго*» попутный ветер, быстро прогнали *гарпий*, и аргонавты в свое время благополучно добрались до Колхиды. Царь *Эт* согласился отдать Ясону золотое руно, если он запряжет в плуг пару огнедышащих быков с медными копытами, вспашет поле и засеет его зубами дракона, чьи всходы, как известно, мгновенно превратились в армию жаждущих сражаться воинов. Ясон, однако, выполнил эти условия благодаря помощи и советам влюбившейся в него *Медеи*. И всё же *Эт* отказался отдавать золотое руно. Негодующая *Медея* усыпила волшебным снадобьем змея-хранителя, помогла Ясону добыть руно и отплыла с ним.

Преследуемая разъяренными колхами, *Медея* разрубила на куски взятого с собой младшего брата и стала бросать в море части его тела, вынуждая благочестивых колхов останавливаться и собирать расчлененные останки. Тем самым она задержала погоню. Этот поступок ясно показал решимость *Медеи* идти до конца в своей жестокости к поставленной цели.

На обратном пути аргонавты столкнулись со многими опасностями, с которыми встретился позже *Одиссей* во время своих странствий. Величайший музыкант *Орфей* (еще один одареннейший член команды) пленил своим пением сирен и этим уберег аргонавтов от губительного очарования их песен. Наконец, избежав двойной опасности со стороны *Сциллы* и *Харибды*, аргонавты встретились с царем *феаков* *Алкином* и его мудрой женой *Аретой* и даже навестили тетку *Медеи* *Цирцею*.

Прибыв в Иолк, Медея замыслила отомстить Пелию за все злоключения Ясона. Она сказала дочерям Пелия, что они могут омолодить своего немощного старого отца. И продемонстрировала это на старом баране, который, после того как она разделала его на куски и сварила в котле с волшебными травами, выскочил из бульона резвым юным барашком. Но когда дочери Пелия проделали то же самое со своим расчлененным отцом, Медея только сделал вид, что бросила в котел магические травы. После того как девушки поняли, что, убив отца, цели не достигли, Медея и Ясон, жестоко отомстившие Пелию и его невинным дочерям, бежали в Коринф.

Там в течение нескольких лет они жили достаточно хорошо вместе со своими детьми, пока Ясона не посетила мысль заключить более выгодный брак с дочерью царя Коринфа. Для этого пришлось бросить Медею. Такого презрения к себе она стерпеть не могла. Сделав вид, что смирилась, она послала царевне в дар великолепный пеплос. Как только девушка облачилась в него, яды, которые пропитали ткань, вспыхнули, и невеста в страшных муках сгорела заживо вместе с пришедшим спасать ее отцом.

Полагая, что неблагодарный и вероломный Ясон еще недостаточно наказан, Медея убила своих сыновей. Ради мести Ясону она готова была вынести даже страдания, которые причинила ей смерть ее мальчиков — ведь она их тоже любила. Ясон остался безутешен.

Медея подалась в Афины, где безбедно жила в браке с Эгеем, афинским царем, пока не вернулся его сын Тесея. Она попыталась погубить и Тесея, но ее коварство было раскрыто, саму же Медею выгнали из города.

На закате своей славы Ясон сидел под «Арго», оплакивая собственную судьбу, когда вдруг надломилась мачта старого корабля и положила конец его мучениям.

АНТИЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ: *Аполлоний Родосский*. Аргонавтика; *Еврипид*. Медея; *Аполлодор*. Библиотека 1.9.1; 1.9.16–28; *Овидий*. Метаморфозы, книги 6–7; *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека 4.40.1–4.56.8.

Семеро против Фив

Эдип нечаянно убил своего отца и женился на собственной матери, от которой у него было четверо детей: дочери Антигона и Исмена и сыновья Полиник и Этеокл. Когда юноши пренебрегли отцом, он их проклял. После смерти Эдипа сыновья унаследовали фиванский трон и попытались снять проклятие, договорившись править по очереди. Первым сел на троне Этеокл, Полиник же покинул город на год. По возвращении он предъявил свои права, но Этеокл отказался.

Тогда Полиник отправился в Аргос и там однажды вступил в перебранку с Тидеем, изгнанником из Калидона. Царь Аргоса *Адраст* проснулся от шума и узнал в ссорившихся героях тех, кому предназначено было стать его зятьями. Некогда оракул предрек, что его дочери выйдут замуж за кабана и льва. Поскольку у Полиника был знак льва, а у Тидея — кабана, царь не колеблясь отдал изгнанникам своих дочерей. А потом занялся восстановлением прав своих зятьев.

Он начал с Полиника и собрал семь армий, бросив вызов могущественным Фивам, защищенным семью крепкими воротами. Он хотел привлечь к походу провидца и своего шурина *Амфиарая*. Оба они часто ссорились и в конце концов доверили роль третейского судьи в их спорах *Эрифиле*, сестре Адраста и жене Амфиарая. Амфиарай отказался от участия в походе против Фив, ибо предвидел, что домой вернется лишь Адраст. Полиник быстро сообразил, что решающее слово остается за Эрифилей, и ради того, чтобы она заставила мужа присоединиться к его армии, предложил ей драгоценное ожерелье, изготовленное *Гефестом*, которое было частью фиванской царской сокровищницы. Эрифила прельстилась этим подарком — и Амфиарая ничего не оставалось, как отправиться на верную смерть. Уходя, он завещал своему сыну *Алкмеону* отомстить за него.

Адраст расположил семь приведенных им армий против семи врат Фив. Этеокл собрал защитников и отразил атаку. Двое братьев, Этеокл и Полиник, встретились в поединке и оба пали от меча друг друга, тем самым исполнив проклятие их отца. В Аргос вернулся только Адраст.

Алкмеон повел армию «эпигонов», сыновей тех, кто пал в первом походе против Фив, и добился успеха — разрушил Фивы. После этого, мстя за отца, он убил свою мать. За этот поступок, хотя и оправданный клятвой, его преследовали фурии, возмущенные тем, что он пролил родственную кровь, и в конце концов он был убит.

АНТИЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ: *Эсхил*. Семеро против Фив; *Еврипид*: 1) Финикиянки, 2) Антигона, 3) Просительницы; *Аполлодор*. Библиотека 3.5.7–3.7.7; *Гигин*. Фабулы 69 и 70.

Геракл

Когда *Зевс* влюбился в Алкмену, он возомнил, что станет отцом самого прославленного героя. Поэтому он растянул ночь любви на три ночи, а чтобы не испугать Алкмену, принял облик ее мужа Амфитриона. Так был зачат *Геракл*. В следующую ночь вернулся настоящий муж Алкмены и возлег с ней, поэтому в положенное время она родила двойню: Геракла, сына Зевса, и *Ификла*, сына Амфитриона.

Роды были тяжелыми. Пребывая в эйфории от предстоящего отцовства, Зевс поклялся, что его потомок, который появится на свет в этот день, будет править Микенами и прилегающими землями. Ревнивая и гневливая *Гера* воспользовалась двусмысленностью клятвы и отсрочила рождение Геракла, ускорив рождение *Эврисфея*, правнука Зевса. Таким образом, правителем стал Эврисфей, получивший заодно и власть над Гераклом.

Испытания Геракла начались еще во младенчестве. Коварная Гера послала двух змей, чтобы они задушили близнецов в их кроватке. Ификл испугался, но Геракл просто схватил чудовищ своими крошечными кулачками и задушил их.

Педагогов для мальчиков выбирали с особой тщательностью. Музыка их обучал *Лин* (по некоторым данным, брат *Орфея*). К сожалению, как-то Лин шлепнул Геракла за неверно взятую ноту, а разозлившийся герой дал сдачи и вышиб дух из своего учителя.

Геракл женился на Мегаре, у них было несколько детей, однажды в припадке безумия, насланном Герой, он, приняв их за врагов, покончил и с ними.

Этот ужасный проступок Геракл должен был искупить двенадцатью подвигами по приказу Эврисфея. Шесть первых он совершил на Северном Пелопоннесе.

Вначале предстояло убить *Немейского льва*. Огромное чудовище, он был неуязвим для оружия, и Гераклу пришлось задушить его голыми руками. Затем он снял шкуру с животного его же когтями, которые могли разодрать всё что угодно, и с тех пор носил шкуру и голову льва (как своеобразный шлем) в память о своем первом крупном деянии.

Вторым подвигом стало убийство *Лернейской гидры*. Этот многоголовый монстр обладал особенностью отращивать две новые головы взамен одной отрубленной. Словно этого было недостаточно, Гера подслала еще и огромного рака, который кусал Геракла за пальцы ног, когда он сражался с гидрой. Возопив: «против двоих даже Гераклу не выстоять» (эти слова стали пословицей), он позвал на помощь племянника *Иолая* (сына своего брата-близнеца). Пока герой отрубал одну голову за головой, Иолай прижигал горячей головней обрубки. Центральная (или главная) голова была бессмертной, и Геракл закопал ее, предварительно окунув в ее ядовитую кровь наконечники своих стрел.

Третье задание предусматривало доставку царю Эврисфею живого Эриманфского вепря. Когда Геракл это сделал, Эврисфеем перепугался настолько, что спрятался в большом пифосе, вкопанном в землю и весьма ценимом художниками.

Четвертым подвигом стала поимка Керинейской лани с золотыми рогами — священного животного богини *Артемиды*. Гераклу пришлось гоняться за ней целый год, прежде чем он изловил ее.

Пятый подвиг заключался в том, чтобы отогнать (или убить — предания разнятся) птиц, обитавших на озере Стимфал. Согласно молве, они питались человеческим мясом и могли поражать перьями, как стрелами.

Шестым подвигом была уборка Авгиевых конюшен, которые нужно было очистить за один день. Это издевательское задание не требовало от Геракла ни храбрости, ни удали, поэтому многие античные источники, стремясь сохранить достоинство героя, предполагают, что он не просто выгреб навоз, но с изобретательностью инженера перенаправил русло рек Алфей и Пеней так, что они потекли через скотный двор и выполнили за него грязную работу.

Следующие четыре подвига привели Геракла на четыре края света. Сначала на крайний юг — для поимки *Критского быка*. Некоторые исследователи полагают, что это был тот самый бык, в которого влюбилась *Пасифая* и от которого она родила *Минотавра*. Геракл поймал его, показал Эврисфею и отпустил. В конце концов бык добрался до Марафона, где его изловил и принес в жертву *Тесей*.

Восьмой подвиг привел Геракла на Крайний Север, где ему предстояло украсть *лошадей-людоедов Диомеда*. Герой утолил их голод, скормив им их же хозяина (или конюха), и смог спокойно их увести.

Девятый подвиг потребовал от Геракла отправиться на восток за поясом царицы амазонок. Царица отдала бы с радостью герою всё что угодно, но опять вмешалась Гера, которая натравила амазонок на Геракла. Произошла битва. По некоторым преданиям, сопровождавший в этом походе Геракла Тесей похитил одну из амазонок, и она стала матерью его сына *Ипполита*.

Десятое задание заставило Геракла украсть стадо *Гериона* — трехтелого монстра, жившего далеко на западе. Его стада охранял двухголовый пес *Орф* и одноголовый пастух. Сперва Геракл расправился с собакой и пастухом, а потом избавился и от Гериона.

Два последних подвига увели Геракла за пределы мира смертных.

Чтобы выполнить одиннадцатое задание, герой должен был привести *Цербера*, трехголового пса, охранявшего выход из царства мертвых — по-видимому, это метафора преодоления смерти.

Последним заданием Геракла стала еще одна кража, на этот раз яблочек Гесперид, яблочек бессмертия. Поскольку их местоположение было неизвестно, то, согласно некоторым преданиям, справиться с этим подвигом герою помог Атлас.

Совершив все эти деяния, Геракл заработал себе бессмертие, которого в конце концов и удостоился, но, прежде чем он его обрел, случилось много всяких событий.

Гибкость мифа породила множество преданий и интерпретаций. Одна из самых пронзительных — трагедия Эсхила *Геракл*, в которой автор изменил традиционную хронологию, показав, что Геракл не убивал своих детей до подвигов, но с триумфом вернулся домой к семье. И очень вовремя: он спас своих сыновей от неминуемой смерти, которую уже приготовил им новый фиванский царь-выскочка. Казалось, что все испытания героя позади, однако именно в этот момент неумолимая Гера наслала на него безумие, и он убил своих детей.

Когда Геракл совершал подвиги, он несколько раз попадал в неожиданные переплеты. Преследуя вепря, он посетил кентавра *Фола*. Чтобы порадовать гостя, Фол, который был хранителем вина, предложил притомившемуся герою немного выпить, но другие кентавры, учуявшие аромат вина, очумели и набросились на Геракла, и ему пришлось поработать вышибалой. Почистив Авгиевы конюшни, Геракл навестил *Дексамена*, у которого застал наглого кентавра *Эвритиона*, домогавшегося руки дочери хозяина. Герой быстро избавился от нежеланного кавалера. Отправившись на поиски яблочек Гесперид, Геракл заглянул в Египет, где его попытались принести в жертву, согласно приказу царя *Бусириса*, однако мгновенно жертва и палачи поменялись местами. Когда *гиганты* выступили против

богов, пророчество возвестило, что боги не смогут победить, если им не поможет смертный, поэтому Геракл помог и богам, метко поразив гигантов своими стрелами.

Но и после этого неприятности для Геракла не закончились. Гера в очередной раз поразила его приступом безумия, и он совершил очередное убийство. Когда Геракл отправился в Дельфы к оракулу узнать, чем он может искупить преступление, *Аполлон* отказался говорить с ним. Обескураженный и разгневанный Геракл схватил треножник Аполлона (ритуальный предмет в святилище) и пытался его унести. *Зевс* вмешался в эту постыдную схватку своих сыновей и велел Аполлону информировать Геракла, а героя заставил оставить треножник в покое, после чего Аполлон сообщил Гераклу, что он должен продать себя в рабство на три года, а вырученные от продажи деньги передать семье убитого им человека.

Омфала, царица Лидии, купила Геракла и забавлялась тем, что время от времени менялась с героем одеждой. Именно тогда Геракл столкнулся со зловредными *керкопами*, которые стащили его палицу и львиную шкуру, пока он спал. В наказание он повесил их за ноги к шесту, а шест водрузил себе на плечо. Оказавшись вверх ногами, керкопы лицезрели необычайно загорелый и волосатый зад героя. Их шутки по поводу этой примечательности так потешили Геракла, что он их отпустил.

Уже завершив свои подвиги, спустя какое-то время Геракл женился на *Деянире*. Когда они приблизились к реке, кентавр *Несс*, подрабатывавший паромщиком, предложил перевезти новобрачную. На полпути кентавр попытался изнасиловать Деяниру, и когда она завопила, Геракл метнул в Несса одну из отравленных ядом гидры стрел. Перед смертью кентавр успел шепнуть Деянире, чтобы она сохранила часть его крови и, когда ей покажется, что ее муж прельстился другой, прибегнуть к этой крови как любовному зелью, втерев в одежду супруга. И если она это сделает, уверил ее Несс, Геракл никогда не полюбит другую женщину.

Прошли годы. Однажды Деянира узнала, что у Геракла появилась новая пассия, и решила, что пришло время воспользоваться зельем Несса. Результат был ужасающим. Как только Геракл надел плащ, пропитанный кровью кентавра, смешанный с ней яд гидры стал его жечь. Он действительно больше не любил ни одной женщины, единственное, чего он жаждал, — умереть. Он взошел на костер и молил Пеанта (или сына Пеанта Филоктета) как можно скорее разжечь огонь. Так сгинуло его человеческое тело, а душа воспарила к небесам, где он примирился с Герой, женился на ее дочери *Гебе* и наконец обрел долгожданное бессмертие.

АНТИЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ: *Софокл*. Трахинянки; *Еврипид*. Геракл; *Аполлодор*. Библиотека 2.4.8–2.7.8; *Диодор Сицилийский* 4.7.8–4.39.4.

Тесей

Эгей, царь Афин, был бездетен и очень страдал, видя, как подрастали пятьдесят сыновей его брата, откровенно зарившихся на трон. Со своей печалью он отправился к оракулу в Дельфах, и тот ему посоветовал: «Нижний конец бурдюка не развязывай, воин могучий, раньше, чем ты посетишь народ пределов афинских». Совет оракула показался ему чрезвычайно туманным, и, вместо того чтобы направить стопы домой, Эгей заглянул к своему другу Питфею в Трезены — не растолкует ли он слова оракула.

Питфей сразу смекнул, что к чему, и напоил Эгея, подсунув ему под бок свою дочь Эфру. Когда Эгей отрезвел и понял, что сделал с девушкой, он зарыл под огромным камнем свои сандалии и меч, а Эфре по секрету сказал: если родится сын и возмужает настолько, что сможет отвалить камень, пусть возьмет сандалии и меч и отправится к отцу в Афины. И Эфра родила *Тесея*. Хотя личность его матери никогда не вызывала сомнений, возникло предание о том, что она делила постель с *Посейдоном* и что Тесей был сыном бога.

Когда пришло время, Тесей сдвинул камень, взял зарытые дары и направился в Афины.

Путь морем от Трезен до Афин был легким и безопасным. Путь сушей — ни легким, ни безопасным. Дорога кишела разбойниками и дикими животными. Тесей избрал опасный маршрут. Опасности влекли его, он хотел проверить себя прежде, чем предстать перед отцом в Афинах.

Первым, кого он встретил, был разбойник Перифет, имевший дурную привычку забивать насмерть неосторожных путников тяжелой дубиной. Тесей воздал ему тем же и забрал палицу, которая напоминала ему об этом первом его героическом поступке, точно так же как Геракл вспоминал о своем первом подвиге, когда надевал шкуру Немейского льва. Присвоенная палица придавала Тесею сходство с Гераклом, чьими подвигами он восхищался и чьим неизменным оружием была дубина.

Следующим Тесею повстречался жестокий *Синид*, который заставлял путников держаться за конец согнутой сосны. Когда дерево выпрямлялась, жертва уносилась ввысь и разбивалась насмерть. И вновь герой обошелся с негодяем точно так же, как он хотел обойтись с ним. Затем Тесей отклонился от маршрута, чтобы убить Кроммионскую свинью, огромного зверя, разорвавшего местность.

Третьим соперником, встретившимся герою, был *Скирон*. Этот мерзавец заставлял путешественников мыть себе ноги на краю скалы, после чего толкал их, и они становились кормом его друга, таившейся у подножия горы огромной черепахи. И Тесей отправил его к ней же.

Уже на подступах к Афинам герою пришлось сойтись в рукопашной смертельной схватке с *Керкионом*, которого он одолел, как и всех прочих.

Последним противником Тесея был *Прокруст*, известный тем, что всех странников он подгонял под размеры своего ложа: растягивал тех, кто оказывался мал ростом, и обрубал конечности более высоким. Тесей подкорректировал его тело аналогичным образом.

Когда Тесей прибыл в Афины, он застал там *Медею*. Всё еще бездетному Эгею, которому угрожали пятьдесят его племянников, она обещала подарить наследника.

Медея поняла, кто такой Тесей, прежде чем его узнал Эгей, и подговорила царя отравить пришельца. Взяв из его рук чашу со смертельным зельем, Тесей извлек меч, некогда спрятанный вместе с сандалиями, и Эгей тут же его узнал и успел выбить чашу из рук юноши. Медею немедленно изгнали, а Тесей стал законным наследником царя.

Критский бык, которого когда-то изловил, а потом и выпустил *Геракл*, шатался близ Марафона, сея хаос. Желая помочь афинянам, Тесей выследил его, изловил и принес в жертву *Аполлону*.

Однако Марафонский бык, как стали называть переселившегося Критского быка, был для Афин мелкой неприятностью по сравнению с ужасной данью, которую город вынужден был выплачивать *Миносу*, царю Крита, регулярно отправляя ему семь юношей и семь девушек на съедение *Минотавру*.

Минотавр, свирепый монстр с телом человека и головой быка, был заточен в запутанном лабиринте и время от времени питался импортными афинянами.

Тесей отважно присоединился к группе обреченных молодых людей, плывших на Крит. Когда Минос стал приставать к одной из девушек, Тесей вступился за нее, а на притязания царя, мнившего себя сыном *Зевса*, заявил, что ни в чем ему не уступает, ибо он сын *Посейдона*. Минос немедленно подтвердил свое божественное происхождение, воззвав к Зевсу и получив от него отрадный раскат грома. Затем, бросив в море кольцо, он попросил Тесея вернуть ему его и тем подтвердить свое происхождение. Тесей храбро прыгнул в пучину, где его радушно встретила жена Посейдона, *Амфитрита*.

С помощью влюбившейся в него *Ариадны*, дочери Миноса и *Пасифаи*, Тесей убил Минотавра и вместе с другими юношами и девушками выбрался из лабиринта. По пути домой беглецы причалили к острову Наксос, а когда отправились дальше, обнаружили, что «забыли» Ариадну. Есть несколько объяснений, почему Тесей бросил свою благодетельницу, согласно самому благочестивому из них, это произошло по чистой случайности. В конце концов для Ариадны это обернулось большой удачей, поскольку одинокую и оставленную в беде красавицу нашел бог *Дионис*, и он так воспылал к ней любовью, что не только женился на ней, но и наградил ее бессмертием.

Полный эйфории от своего победоносного возвращения в Афины, Тесей забыл, что обещал отцу в случае успеха сменить обычные черные паруса на белые (или алые). Эгей, увидев приближающийся корабль под черными парусами, в отчаянии кинулся в море, которое с тех пор называется в его честь Эгейским.

Таким образом, Тесей стал правителем Афин. По более поздним преданиям, он объединил всю территорию Аттики в единое государство, провел демократические реформы и проявлял сострадание к просителям, даже если помощь им таила в себе опасность. Но он часто отсутствовал. Отправился в страну *амазонок* (возможно, вместе с *Гераклом*) и сражался с ними, а одну похитил, и она родила ему сына *Ипполита*. Чтобы ее вернуть, амазонки осадили Афины, но потерпели поражение.

Через некоторое время Тесей женился на *Федре* — еще одной дочери Миноса и Пасифаи. Она родила двоих сыновей, но во время очередной отлучки мужа безнадежно влюбилась в пасынка Ипполита. Узнав о ее страсти, юноша возмутился, а униженная Федра повесилась, оставив записку, в которой обвинила Ипполита в домогательстве. Тесей клюнул на эту уловку и наложил на сына проклятие, обернувшееся для него смертью.

Как друг лапифа *Пирифоя*, Тесей участвовал в сражении лапифов против *кентавров*, когда те устроили дебош на свадьбе Пирифоя. Позже двое друзей решили, что каждый из них возьмет в жены одну из дочерей Зевса. Поэтому они похитили *Елену*, тогда еще несовершеннолетнюю, которая досталась по жребью Тесею, а для Пирифоя безрассудно дерзнули похитить *Персефону*, жену Аида, владыки подземного царства. Аид принял их любезно, пригласил сесть, но вскоре они, к своему ужасу, почувствовали, что встать не могут. Геракл, выполнявший тогда одно из последних заданий, спустился в подземное царство за *Цербером* и заодно смог спасти Тесея, но Пирифоя навсегда остался в царстве мертвых. Елену же освободили ее братья, захватив с собой мать Тесея Эфру, которая стала рабой Елены.

Вернувшегося в Афины Тесея афиняне встретили холодно, и он удалился на остров Скирос, где либо был кем-то сброшен со скалы, либо сам нечаянно упал и разбился насмерть.

АНТИЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ: *Вакхилид*. Оды 17, 18; *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания.

Тесей; *Аполлодор*. Библиотека 3.15.6 — Эпитома 1.24. *Диодор Сицилийский* 4.59–63; *Овидий*. *Метаморфозы*, книга 8.

Троянская война

Согласно пророчеству, родившийся у *Фетиды* сын должен был превзойти силой своего отца. Хотя nereida была неотразимо прекрасна, имевшие на нее виды *Зевс* и *Посейдон* сочли более разумным выдать ее замуж за смертного. Они выбрали для нее *Пелея*. Фетиду это оскорбило, и, когда претендент пришел предложить ей руку и сердце, сделала всё, чтобы остудить его пыл, превращаясь попеременно в льва, змею, морское чудовище, дерево и даже в огонь и водный поток. Однако Пелей, заключив ее в свои объятия, их не разжал, доказав, что он человек исключительной решимости. И Фетида уступила, приняв свой нормальный облик.

Возможно, чтобы утешить Фетиду, считавшую брак с Пелеем ниже своего достоинства, устроили роскошный свадебный пир, на который пригласили всех богов и богинь, кроме *Эриды* (Раздора), исключенную по очевидной причине. Но Эрида всё-таки невидимо явилась и подбросила пирующим золотое яблоко с надписью: «Прекраснейшей». Тут же на него покусились три главные претендентки: жена Зевса *Гера*, его дочь *Афина* и богиня любви *Афродита*. Дальновидный Зевс отказался быть судьей в их споре и повелел *Гермесу* отвести трех богинь-соперниц к *Парису*,

троянскому царевичу, который тогда временно подвизался пастухом, чтобы юноша рассудил, кто из них прекраснейшая. Этот «Суд Париса» вдохновил многих художников. Парис вручил золотое яблоко Афродите, взамен пообещавшей ему самую красивую женщину на свете (или, по другому преданию, подкупившей Париса этим обещанием еще до его решения).

Самой красивой женщиной на свете была *Елена*, дочь Зевса и *Леды*, жены *Тиндарея*. Соискателей руки невероятно красивой девы было множество, и Тиндарей, чтобы предотвратить разгул страстей у отвергнутых претендентов, взял со всех клятву в том, что они признают ее выбор и в случае каких-либо неприятностей поддержат ее избранника. Женихи принесли клятву, а Елена выбрала *Менелая*, правителя Спарты. Когда ее навестил Парис, она уже была замужем, но, поддавшись уговорам Афродиты, сбежала с ним в Трою.

Менелай, узнав о побеге, напомнил бывшим женихам об их клятве. Руки Елены добивались многие видные мужи Греции, поэтому под командованием брата Менелая *Агамемнона*, богатейшего царя Микен, собралась огромная армия, которая отправилась в Трою за Еленой.

Сама Троя была богатым и могущественным городом, а ее мужчины и юноши славились необычайной красотой. Красоте некоторых из них не могли противостоять даже боги. Так, Зевс похитил юного царевича *Ганимеда* и сделал его своим виночерпием, подарив в утешение отцу мальчика, Тросу, правителю Трои, великолепных лошадей. Более молодая *Эос*, богиня рассвета, влюбилась в *Титона* и родила ему сына Мемнона, который будет сражаться против греков и погибнет от руки *Ахилла*. Саму Афродиту пленил красотой один из троянских царских отпрысков. Она полюбила *Анхиса* и родила ему сына *Энея*.

Царь Трои Лаомедонт, брат Титона, был хитрым и бесчестным человеком. Когда Посейдон и *Аполлон* помогли возвести стены вокруг Трои, он отказался им заплатить. В наказание боги устроили потоп и наслали морское чудовище, которое потребовало себе в жертву дочь Лаомедонта Гесиону. Девушку приковали к скале у моря, и монстр уже готовился ее сожрать, как вдруг появился *Геракл*. Он вызвался спасти девушку и уничтожить чудовище в обмен на коней, которых Трос получил в качестве выкупа за *Ганимеда*. Ударили по рукам, и Геракл прикончил монстра, но Лаомедонт вновь отказался платить. Как только Геракл управился со своими подвигами, он вернулся в Трою и наказал коварного царя, захватил город и поставил правителем *Приама*, честного сына Лаомедона.

Приам женился на *Гекубе*, у них было много детей, в том числе *Гектор*, *Кассандра*, *Поликсена*, *Троил* и Парис. Перед рождением Париса Гекубе приснилось, что она рождает пламя, которое сходит на город. Прорицатели истолковали это так, что ребенок, которого она вынашивала, принесет гибель Трою. Таким образом, Парис был обречен умереть, но его спасли пастухи. Некоторое время спустя, после того как он выступил судьей в споре трех богинь, в нем признали сына царя и восстановили его законный статус. Поэтому он привел Елену в Трою, уже будучи полноправным членом царской семьи.

У Пелея и Фетиды был сын *Ахилл*. Он не входил в число претендентов на руку Елены, но его мать знала, что он не откажется участвовать в надвигающейся Троянской войне, поэтому постаралась сделать сына неуязвимым, окунув в воды реки Стикс. Везде, где вода коснулась тела Ахилла, он был непроницаем для оружия, кроме лодыжки (или пятки), за которую его держала Фетида.

Ахилл был совсем юн, когда армия собралась выдвинуться в Трою, поэтому обеспокоенная мать забрала сына у кентавра *Хирона*, занимавшегося его обучением, и, переодев девочкой, укрыла на острове Скирос среди пятидесяти дочерей Ликомеда. *Одиссей* ловко заставил мальчика выдать себя, соблазнив его доспехами и военным кличем. Девочки его испугались, но Ахилл, чей боевой дух тут же воспрял, поддался на эту уловку и схватил меч и щит, готовый сражаться. Однако прежде чем Ахилл отправился в Трою, одна из дочерей Ликомеда родила ему сына *Неоптолема*.

Собранное Агамемноном войско греков отправилось в Трою, не зная, где точно она находится. По ошибке греки высадились слишком далеко на юге, в Мисии. Застигнутые врасплох мисийцы храбро отразили неожиданное нападение, но греки, прежде чем осознали свою ошибку, ранили царя мисийцев *Телефа*.

После того как ахейцы вернулись в Грецию, надеясь добыть более точную информацию о месте Трои, Телеф заметил, что его рана не заживает. В конце концов оракул ему пояснил, что рану исцелит тот, кто ее нанес, поэтому Телеф отправился в Грецию, чтобы разыскать Ахилла и попросить помощи. Ахилл же ничего не смыслил в медицине и не знал, чем он может помочь, но Одиссей догадался, что причина раны — копьё Ахилла, поэтому он соскоблил с него немного железа, приложил к ране, и она мгновенно зажила. А благодарный Телеф показал грекам путь в Трою.

Тем не менее, когда греки готовы были уже вновь отправиться в плавание, на море воцарился полный штиль. Выяснилось, что их вождь Агамемнон оскорбил богиню Артемиду и что единственный способ ее умилостивить — принести ей в жертву девственницу, дочь Агамемнона *Ифигению*. Как только жертву принесли, флот больше ничто не задерживало.

По пути греки остановились в Делосе. Царь *Аний*, зная, что Троя падет не раньше чем через десять лет, предложил войску девятилетнее гостеприимство. Благодаря чудесным способностям его дочерей, которые были наделены даром творить масло, злаки и вино, он мог предоставить армии все необходимые припасы. Греки опрометчиво отказались от предложения и отплыли. Когда же они поняли свою ошибку и Менелай прибыл просить об услуге, дочери Ания испугались и при попытке бегства превратились в голубей.

Трою было очень трудно захватить, город защищала магия. Например, греки узнали, что если младший сын Приама *Троил* достигнет двадцатилетия, город не падет. Ахилл решил устранить это препятствие. Когда Троил вышел за городские стены напоить лошадей у фонтана, Ахилл уже ждал его в засаде. Он преследовал Троила до святилища

Аполлона, где легко убил мальчика, но и сам пал жертвой любви, когда увидел его сестру *Поликсену*, любви, которую он не утолил до самой своей смерти.

Война затянулась и уже шла девятый год, когда Агамемнон оскорбил Ахилла, забрав у него пленницу Брисеиду, которой герой удостоился в битве. Разъяренный Ахилл отказался сражаться и заклинал свою мать Фетиду уговорить Зевса послать поражение грекам, чтобы они поняли, каким безумием было со стороны Агамемнона его оскорбить.

Всё обернулось так, как хотел Ахилл, и положение греков настолько ухудшилось, что его лучший друг *Патрокл* умолял позволить ему присоединиться к битве вместе с воинами Ахилла, пусть даже без него. Тот согласился и отдал другу свои великолепные доспехи. Патрокл блестяще сражался и переломил ход сражения. Он поразил ликийского полководца *Сарпедона*, сына Зевса, союзника троянцев, но встретил достойного соперника в лице Гектора, сына Приама, который его поверг.

Ахилл был безутешен. Когда у него забрали Брисеиду, страдала его честь, смерть же Патрокла разбила ему сердце. Он рвался в бой и жаждал сразиться с Гектором, но у него не было доспехов. Поэтому он снова позвал мать и попросил ее убедить *Гефест* как можно скорее изготовить ему новые доспехи.

На следующее утро Фетида принесла новую броню, и Ахилл бросился в бой, пылая яростью, разя врагов и высматривая Гектора. Гектор был опорой троянцев, храбрым и стойким, преданным мужем *Андромахе* и любящим отцом сыну *Астианакту*. Ахилл убил его и, чтобы опозорить, привязал его тело за ноги к своей колеснице и уволок в лагерь. Несколько дней продолжались эти надругательства над телом, пока Приам (при помощи богов) не пришел в лагерь греков и не умолил вернуть его. Человечность Ахилла победила его жестокость, он доброжелательно отнесся к старому царю, потерявшему сына, и отдал ему тело для погребения.

У троянцев по-прежнему было много союзников. Одной из них была царица амазонок *Пентесилея*. Она привела с собой армию женщин-воительниц и сметала всё на своем пути, пока не столкнулась с Ахиллом. Он пронзил ее копьем, но, нанеся смертельный удар, пораженный ее красотой и отвагой, полюбил ее. Слишком поздно, конечно.

Следующим на помощь Трое пришел Мемнон, сын богини рассвета *Эос* и троянского царевича *Титона*, он привел с собой войско эфиопов. Вначале ему тоже сопутствовала удача, пока он не схлестнулся в поединке с Ахиллом. С трепетом наблюдали за их схваткой матери-богини. Ахилл победил, Эос оплакивала сына.

Но пришел черед и Ахилла. Стрелу, выпущенную Парисом, Аполлон направил ему прямо в уязвимую лодыжку (или пятку), тем самым бог утолил свой гнев за то, что Ахилл убил Троила в его святилище.

Аякс вынес тело Ахилла с поля боя, а Фетида устроила пышные похороны в честь своего сына и велела отдать его бесценные доспехи, выкованные Гефестом, лучшему греческому воину после Ахилла. Аякс предполагал, что доспехи достанутся ему, но Одиссеей убедительно доказал, что войны выигрывают с помощью мозгов, а не с помощью мускулов и что он в этом отношении превосходит Аякса. Когда его аргументы перевесили, Аякс, безмерно униженный, покончил с собой.

В конце концов Троя пала благодаря уловке, придуманной Одиссеем (похоже, доспехи Ахилла достались ему по праву). Был сооружен огромный деревянный конь, внутри которого укрылись самые бесстрашные греческие воины. Его оставили перед стенами города, а войско на виду троянцев отплыло. Перебежчик рассказал троянцам, что греки сняли осаду, оставив коня в дар Афине. Если его втащить в Трою, греческие корабли не доплывут домой. Троянцы не смогли устоять перед искушением. Они разобрали часть стены и затащили огромного коня внутрь, после чего началось ликование. Глубокой ночью, когда упившиеся троянцы уснули, греки, притаившиеся внутри коня, выбрались наружу, дали сигнал недалеко отплывшему войску, которое вошло в город и захватило его.

Приама не спас алтарь, где он пытался укрыться, и сын Ахилла Неоптолем расправился с ним. Младенца *Астианакта*, сына Гектора, вырвали из рук матери и убили. Царевну и пророчицу *Кассандру*, чьим предупреждениям никто не верил, оттащили от священной статуи Афины и изнасиловали. Афродита уговорила своего отважного сына Энея бежать из города, и он покинул Трою, неся на плечах своего отца *Анхиса*, в сопровождении жены и сына.

Менелай вернул Елену. Сначала он намеревался убить ее, но Афродита позаботилась о том, чтобы красота Елены вновь покорила его, и он смиренно увез ее домой.

Когда флот был готов к отплытию, появился призрак Ахилла и потребовал в качестве своей доли жизнь полюбившейся ему Поликсены. Девушку принесли в жертву, и греки двинулись в путь.

Агамемнон быстро вернулся домой, привезя с собой пленницу Кассандру. Возвращение на родину стало для него роковым — его жена Клитемнестра, так и не смирившаяся с потерей дочери Ифигении, изменила ему с *Эгисфом*, и они вместе подготовили убийство Агамемнона и его наложницы.

Долгие годы дочь Агамемнона *Электра* жаждала мести. Через некоторое время с чужбины, где вынужден был скрываться, прибыл ее брат *Орест* и убил свою мать вместе с Эгисфом. За это его преследовали богини мщения *эринии*, но их в конце концов удалось умилостивить.

Обратный путь Одиссея был долгим и полным приключений. Он поладил с волшебницей *Цирцеей*, которая превратила его товарищей в свиней, и оставался с ней в течение года. Он также обвел вокруг пальца циклопа *Полифема*, ослепив его и сбежав из пещеры, правда, лишь после того, как монстр сожрал шестерых его товарищей. Он избежал двойной опасности Сциллы и Харибды, с которыми ранее столкнулись аргонавты; встретил гигантов-людоедов, страстных богинь и непокорных моряков, прежде чем наконец прибыл один домой, где застал толпы женихов, осаждавших его жену Пенелопу. С помощью преданных старых слуг, подростка сына и богини Афины ему удалось вернуть свой дом, свою семью и имущество.

Ахилл, согласно одному из преданий, скитался несчастным призраком в подземном царстве, по другому преданию, его дух, женившись на Елене, жил в блаженстве на Белом острове.

Герой Трои Эней смог сбежать из занятого греками города в Карфаген, где его сердечно приняла царица *Дидона*.

Но судьба заставила Энея покинуть ее и продолжить путь в Италию, где его потомки основали Рим.

АНТИЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ: *Гомер*: 1) Илиада, 2) Одиссея; *Квинт Смирнский*. После Гомера; *Вергилий*. Энеида, книга 2; *Эсхил*. Орестея; *Софокл*. Электра; *Еврипид*: 1) Электра, 2) Гекуба, 3) Троянки, 4) Ифигения в Авлиде и 5) Ифигения в Тавриде; *Аполлодор*. Библиотека 3.10.6–3.12.6 — Эпитама 2.15–7.40; *Овидий*. Метаморфозы, книги 11–14.

ЛИТЕРАТУРА

Книги, где основное внимание уделено идентификации мифологических образов

Carpenter T. H. Art and Myth in Ancient Greece. London: Thames and Hudson, 1991. Полезный справочник с обилием иллюстраций, кратким изложением рассматриваемых мифов и информацией о том, когда, где и как часто они встречаются в греческом искусстве VII–IV вв. до н. э. (356 ч/б иллюстраций).

Henle J. Greek Myths: A Vase Painter's Notebook. Bloomington and London: Indiana University Press, 1973. Книга представляет не только мифы, проиллюстрированные вазописцами, но и тонкие размышления о независимых графических тенденциях, развитии образов, адаптации шаблонов и влиянии трагедии. Книга глубокая, весьма остроумная, читается на одном дыхании (176 ч/б иллюстраций, большинство — чертежи).

Книги, где подчеркивается связь искусства и литературы

Friis-Johansen K. The Iliad in Early Greek Art. Copenhagen: Munksgaard, 1967. Автор рассматривает древнегреческие иллюстрации как источник знаний об *Илиаде* (95 ч/б иллюстраций).

Schefold K. Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Книга хорошо проиллюстрирована, в том числе разными образами одного и того же мифа. Автор хотя и ограничивается обзором мифологических образов, созданных в основном во второй половине VI века до н. э., тем не менее касается и многочисленных мифов и их изображений, описанных и проанализированных не только в существующих литературных источниках, но и утраченных (361 ч/б иллюстраций).

Shapiro H. A. Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece. London and New York: Routledge, 1994. Это глубокое исследование взаимосвязей между вазописью и литературой в архаический и классический периоды, хотя и ограничено избранным числом мифов, представляет многочисленные переводы из греческой литературы и подчеркивает независимость графической традиции (129 ч/б иллюстраций).

Small J. P. The Parallel Worlds of Classical Art and Text. New York: Cambridge University Press, 2003. Подробный критический анализ взаимосвязей между произведениями искусства и текстами.

Snodgrass A. Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Автор анализирует мифологические образы (в основном VIII и VII веков до н. э.), доказывает, что поэмы Гомера не оказали на них прямого воздействия (63 ч/б иллюстрации).

Weitzmann K. Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1947. В этой книге исследуются связи мифологических образов с текстами, особое внимание уделено книжным иллюстрациям начиная с периода Античности до Средних веков (205 ч/б иллюстраций).

Книги, посвященные определенному эпизоду, герою или мифологическому циклу

Anderson M. J. The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art. Oxford: Oxford University Press, 1997. Тема этого исследования — структурные, текстуальные и визуальные связи разных тем предания о падении Трои друг с другом и иными аспектами троянского цикла (21 ч/б иллюстраций).

Carpenter T. H. Dionysian Imagery in Fifth Century. Oxford: Oxford University Press, 1997. Эссе, посвященные различным аспектам образов Диониса в Афинах V века до н. э. и их взаимосвязи (или ее отсутствию) с литературой и культом (47 ч/б листов).

Hedreen G. Capturing Troy: The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2001. Автор исследует элементы, с помощью которых идентифицирует место действия (культовые статуи, городские стены, пальмы и т. д.) в вазописи, аргументирует независимость изобразительных традиций и объясняет нарративный смысл этих элементов (86 ч/б иллюстраций).

Prag A. J. N. The Oresteia. Oak Park Ill.: Bolchazy-Carducci Publishers, 1985. Исследование посвящено мифологической и художественной традициям, возникшим до появления трагедий Эсхила (136 ч/б иллюстраций).

Sourvinou-Inwood C. Theseus as Son and Step-son. Institute of Classical Studies Bulletin Supplement no. 40. London: University of London, 1979. Автор анализирует в основном отношения Тесея и Медеи, сосредоточиваясь на художественных шаблонах, мифологических структурах и неверной идентификации персонажей (7 ч/б иллюстраций).

Woodford S. The Trojan War in Ancient Art. London: Duckworth and Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993. Это обзор троянского цикла в греческом и римском искусстве и литературе, сопровождаемый анализом художественных образов и их зависимости (или независимости) от литературных влияний (113 ч/б иллюстраций).

Разное

Brilliant R. Visual Narratives: Story Telling in Etruscan and Roman Art. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984. Автор анализирует исторические и мифологические сюжеты в настенной живописи и рельефной скульптуре в этрусском и римском искусстве (38 ч/б иллюстраций).

Trendall A. D., Webster T. B. L. Illustrations of Greek Drama. London: Phaidon, 1971. Собрание античных образов греческих драм, включающее иллюстрации многих утраченных пьес (187 ч/б иллюстраций).

Примечание: все авторы книг по греческому искусству и большинства книг по римскому искусству так или иначе затрагивают мифы, которые составляют важную часть их творчества, но редко кто из них дает хотя бы их мимолетное описание. Несмотря на то что тема иллюстрирования мифов широко исследована франко- и немецкоязычными авторами, переведены, к сожалению, лишь немногие из них. Великолепная коллекция образов собрана в *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (ЛИМС, 1981–1999) — международном проекте, включающем в себя статьи на английском, французском, немецком и итальянском языках. Это серия из восьми двойных томов, в которых представлены текст мифа и иллюстрации, посвященные мифологической иконографии, а также статьи, расположенные в алфавитном порядке, каждая посвящена отдельному мифологическому персонажу (богу, герою или чудовищу).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

(1) **Жертвоприношение Ифигении.** Помпейская фреска. 63–69 гг. н. э.

(2) **Поликсену приносят в жертву на могиле Ахилла.** Чернофигурная аттическая амфора. Около 570–560 гг. до н. э., роспись выполнена одним из художников Тирренской группы

(3) **Ифигения добровольно идет на смерть.** Краснофигурный апулийский кратер с волютами. 360–350 гг. до н. э. Роспись: Мастер Илиуперса

(4) **Жертвоприношение Ифигении.** Срисовка римского мраморного алтаря, I век до н. э.

(5) **Воины готовятся принести в жертву девушку (Ифигению? Поликсену?).** Этруско-кампанская чернофигурная амфора. 470–450 гг. до н. э.

(6) **Гектор и Андромаха; Елена и Парис.** Халкидский чернофигурный кратер. Около 540–530 гг. до н. э., роспись художника надписей

(7) **Отдыхающий Геракл (Геркулес Фарнезский).** Римская мраморная копия греческой скульптуры

(8) **Геракл и Ника едут на колеснице, запряженной кентаврами.** Аттическая краснофигурная ойнохоя. Около 410–400 гг. до н. э. Роспись: Мастер Никия

(9) **Тесей и Минотавр.** Чернофигурная аттическая чаша, около 550–540 гг. до н. э., подписан Архиклом и Главкитом

(10) **Одиссей сбегает из пещеры Полифема.** Римская мраморная статуя. I век н. э.

(11) **Подвиги Тесея.** Краснофигурная аттическая чаша, около 440–430 гг. до н. э. Роспись: Мастер Кодра

(12) **Подвиги Геракла.** Рисунок-реконструкция метопа над портиками храма Зевса в Олимпии, 465–457 гг. до н. э.

(13) **Геракл душит Немейского льва.** Плечо краснофигурной аттической гидрии, около 500 г. до н. э. Роспись: Мастер Клеофрада

(14) **Геракл душит Немейского льва.** Плечо чернофигурной аттической гидрии, около 520 г. до н. э. Роспись в стиле Мастера Антимена

(15) **Геракл душит Немейского льва.** Серебряный статер. Гераклея, Лукания, около 330 г. до н. э.

(16) **Одиссей и его люди ослепляют циклопа Полифема.** Скульптурная группа в пещере в Сперлонге, I век до н. э. — I век н. э.

(17) **Одиссей и его люди ослепляют Полифема.** Фрагмент аргивского кратера, середина VII века до н. э.

(18) **Аякс, бросившийся на свой меч.** Чернофигурная коринфская чаша, около 580 г. до н. э. Роспись: Мастер Кавалькады

(19) **Одиссей предлагает крепкое вино Полифему.** Римская мозаика, II–IV века н. э.

(20) **Аякс готовится броситься на свой меч.** Чернофигурная аттическая амфора, около 540 г. до н. э. Роспись: Эксекий

(21a) **Центральные фигуры с восточного фронтона храма Зевса в Олимпии**

(21b) **Приготовления к гоночному состязанию Эномая и Пелопа.** Мраморные фигуры с восточного фронтона храма Зевса в Олимпии, 465–457 гг. до н. э.

(22) **Геракл и лев.** Метопа храма Зевса в Олимпии, 465–457 гг. до н. э.

(23) **Одиссей ослепляет Полифема.** Чернофигурная лаконская чаша, около 565–560 гг. до н. э. Роспись: Мастер Всадника

(24) **Фронтон храма Артемиды на Корфу,** 590–580 гг. до н. э.

(25) **Рождение Пегаса из шеи Медузы и бегство Персея.** Белофонный аттический лекиф, начало V века до н. э.

(26) **Ахилл готовится убить Троила.** Чернофигурный аттический кратер, около 570 г. до н. э. Роспись: Клитий

(27) **Ахилл готовится убить Троила.** Чернофигурный аттический кратер, около 570 г. до н. э. Роспись: Клитий

(28) **Троил и Поликсена убегают от Ахилла (не изображен).** Краснофигурная аттическая гидрия, около 480 г. до н. э. Роспись: Мастер Троила

(29a) **Несс падает, сраженный Гераклом, а Деянира правит колесницей.** Протоаттическая амфора, около 660 г. до н. э.

(29b) **Срисовка с амфоры на ил. 29a,** Сьюзан Берд

(30) **Геракл нападает на Несса, а Деянира высвобождается из его хватки.** Краснофигурная аттическая гидрия, около 480 г. до н. э. Роспись: Мастер Орифии

(31) **Геракл, убивающий Несса.** Чернофигурная аттическая амфора, конец VII века до н. э. Роспись: Мастер Несса

(32) **Отъезд Амфиарая.** Чернофигурный коринфский кратер, около 570 г. до н. э.

- (33) **Полиник и Эрифила.** Краснофигурная аттическая пелика, 460–450 гг. до н. э. Роспись: Мастер Чикаго
- (34) **Эос преследует Кефала.** Краснофигурная аттическая амфора, 460–450 гг. до н. э. Роспись: Мастер Сабурова
- (35) **Эос преследует Титона.** Краснофигурный аттический кратер в форме колокола, 460–450 гг. до н. э.
- (36) **Борей преследует Орифию.** Краснофигурный аттический стамнос, 470–460 гг. до н. э. Роспись: Мастер Дипдена
- (37) **Фракийская женщина нападает на Орфея.** Краснофигурная аттическая амфора, 470–460 гг. до н. э. Роспись: Мастер Ойнокла
- (38) **Дионис находит спящую Ариадну.** Фрагмент римского саркофага первой половины III века н. э.
- (39) **Селена (Луна) находит спящего Эндимиона.** Римский саркофаг. Первая треть III века н. э.
- (40) **Марс находит спящую Рею Сильвию.** Римский саркофаг, середина III века н. э.
- (41) **Марс находит Рею Сильвию, а Селена находит спящего Эндимиона.** Римский саркофаг, первая четверть III века н. э.
- (42) **Спящая Ариадна.** Римский саркофаг, около 280 г. н. э.
- (43) **Эндимион (ранее Ариадна).** Римский саркофаг, 250–280 гг. н. э.
- (44) **Убийство Астианакта и Приама.** Краснофигурная аттическая чаша, около 490–480 гг. до н. э. Роспись: Мастер Брига
- (45) **Телеф сидит на алтаре, угрожая младенцу Оресту.** Краснофигурная кампанская гидрия, около 330–310 гг. до н. э.
- (46) **Фетида, окунающая Ахилла в воды Стикса.** Римская мозаика, V век н. э.
- (47) Чернофигурная черетская гидрия, около 530 г. до н. э.
- (48) **Геракл и Бусирис.** Чернофигурная аттическая амфора, около 540–530 гг. до н. э. Роспись: Мастер Качелей
- (49) **Смерть Астианакта.** Краснофигурный этрусский килик-кратер (фрагмент), начало IV века до н. э. Роспись: Мастер Наццано
- (50) **Аякс с телом Ахилла.** Ручка чернофигурного аттического волютного кратера, около 570 г. до н. э. Роспись: Клитий
- (51) **Ахилл с телом Пентесилеи.** Чернофигурная аттическая гидрия, около 510–500 гг. до н. э. Роспись: мастер из группы Леагра
- (52) **Надругательство над Кассандрой.** Краснофигурная аттическая чаша, около 430 г. до н. э. Роспись: Мастер Кодра
- (53) Пародия на надругательство над Кассандрой с обменом ролями. Фрагмент краснофигурного пестанского кратера, около 350–340 гг. до н. э. Роспись: Астей
- (54) **Пелий с дочерьми.** Краснофигурная аттическая чаша, около 440 г. до н. э.
- (55) **Медея с двумя дочерьми Пелия.** Трехфигурный рельеф. Римская копия с греческого оригинала конца V века до н. э.
- (56) **Медея, замышляющая убийство своих детей.** Римская роспись из Геркуланума, третья четверть I века н. э.
- (57) **Менелай угрожает Елене, а Афродита ее защищает.** Краснофигурная аттическая гидрия, около 480 г. до н. э. Роспись: Мастер Сириска
- (58) **Менелай роняет меч, сраженный красотой Елены.** Краснофигурная аттическая амфора, 475–450 гг. до н. э. Роспись: Мастер из Альтамуры
- (59) Эней с женой, сыном и отцом покидает Троию, получив благословение матери. Чернофигурная аттическая амфора, около 520–510 гг. до н. э. Роспись: Мастер Антимена
- (60) **Эней с отцом на спине покидает Троию в сопровождении жены, ребенка и других людей.** Чернофигурная аттическая амфора, около 520–500 гг. до н. э. Роспись: мастер из группы Леагра
- (61) **Суд Париса.** Понтийская амфора (этруская чернофигурная роспись), около 530 г. до н. э. Роспись: Мастер Париса
- (62) **Суд Париса.** Белофонная аттическая пиксида, около 460 г. до н. э. Роспись: Мастер Пентесилеи
- (63) **Суд Париса.** Краснофигурная аттическая гидрия, около 420–400 гг. до н. э. Роспись: Мастер Париса из Карлсруэ
- (64) **Суд Париса.** Римская мозаика, II век н. э. (из Антиохии)
- (65) Стандартное положение скульптурного фриза
- (66) Стандартное положение скульптурных метоп
- (67) Положение скульптурных фронтонов
- (68) **Сражающиеся кентавры и лапифы.** Фриз храма Аполлона в Бассах, конец V века до н. э.
- (69) **Сражающиеся кентавр и лапиф.** Метопы южной части Парфенона, 447–442 гг. до н. э.
- (70) **Кентавр, убивший лапифа.** Метопы Парфенона, 447–442 гг. до н. э.
- (71) **Сражение лапифов и кентавров, в центре изображен Аполлон.** Западный фронтон храма Зевса в Олимпии, 465–457 гг. до н. э.
- (72) **Греки сражаются с амазонками.** Фриз храма Аполлона в Бассах, Конец V века до н. э.
- (73) **Пирифой, приветствующий кентавров.** Римская роспись из Помпей, третья четверть I века н. э.
- (74) **Орест убивает Эгисфа.** Краснофигурный аттический стамнос, около 470 г. до н. э. Роспись: Копенгагенский мастер

(75) **Электра встречает Ореста на могиле Агамемнона.** Глиняная рельефная табличка, милосский рельеф, около 440 г. до н. э.

(76) **Фурии преследуют Ореста.** Краснофигурная аттическая гидрия, около 450 г. до н. э. Роспись: мастер из поздних «маньеристов»

(77) **Телеф ищет укрытие на алтаре.** Краснофигурная аттическая чаша, около 485 г. до н. э. Роспись: Мастер Телефа

(78) **Телеф ищет укрытие на алтаре и берет в заложники младенца Ореста.** Краснофигурная аттическая пелика, около 450 г. до н. э. Роспись художника, близкого к Мастеру Чикаго

(79) **Телеф на алтаре угрожает младенцу-Оресту.** Южноитальянская ваза

(80) **Пародия на Телефа Еврипида.** Южноитальянский апулийский краснофигурный кратер-колокол, около 380–370 гг. до н. э. Роспись: Мастер Шиллера

(81) **Одиссей и его команда готовятся ослепить Полифема, а сатиры мешают им.** Южноитальянский луканианский краснофигурный килик-кратер, около 415–410 гг. до н. э. Роспись: Мастер Циклопа

(82) **Неоптолем замахивается телом Астианакта как оружием на Приама, укрывшегося на алтаре.** Чернофигурная аттическая амфора, около 550 г. до н. э. Роспись: Мастер Персефоны

(83) **Аякс и Ахилл за игрой.** Чернофигурная аттическая амфора, около 540–530 гг. до н. э. Роспись: Эксекий

(84) **Кастор и Поллукс с Ледой и Тиндарем.** Чернофигурная аттическая амфора, около 540–530 гг. до н. э. Роспись: Эксекий

(85) **Аякс и Ахилл за игрой, между ними богиня Афина и сражающиеся воины с каждой стороны.** Внешняя часть краснофигурной аттической чаши, конец VI века до н. э. Роспись: Эпиктет

(86) **Ганимед служит Зевсу в окружении других богов и богинь.** Краснофигурная аттическая чаша, конец VI века до н. э. Роспись: Ольтос

(87) **Зевс преследует Ганимеда.** Краснофигурный аттический канфар, около 490–480 гг. до н. э. Роспись: Мастер Брига

(88) **Орел уносит Ганимеда.** Пара золотых сережек, около 330–300 гг. до н. э.

(89) **Ганимед прислуживает орлу.** Римский саркофаг, рельеф, конец II века н. э.

(90) **Аполлон и Артемида сражаются против троих гигантов.** Фрагмент фриза Сокровищницы сифносцев, около 530 г. до н. э.

(91) **Афина и Зевс сражаются с гигантами.** Плечо краснофигурной аттической гидрии, около 480 г. до н. э. Роспись: Мастер Тышкевича

(92) **Одетые в шкуры гиганты сражаются с богами.** Фрагмент краснофигурной аттической росписи, 430–420 гг. до н. э. Роспись художника из круга Мастера Прономоса

(93) **Геката и Артемида со своими противниками.** Фрагмент рельефа Пергамского алтаря, около 180–160 гг. до н. э.

(94) **Гигант с головой льва.** Фрагмент рельефа Пергамского алтаря, около 180–160 гг. до н. э.

(95) **Персей обезглавливает Медузу.** Аттическая чернофигурная ойнохоя, около 550 г. до н. э. Роспись: Мастер Амасиса

(96) **Две бессмертные сестры горгоны преследуют убегающего Персея.** Чернофигурный аттический динос, около 600–590 гг. до н. э. Роспись: Мастер Горгон

(97) **Персей освобождает Андромеду.** Предположительно римская копия IV века до н. э. с греческой росписи Никия, третья четверть I века н. э.

(98) **Персей собирается освободить Андромеду после разговора с ее отцом.** Римская настенная живопись из Боскотреказе, начало I века н. э.

(99) **Финей наблюдает, как сыновья Борея прогоняют гарпий.** Чернофигурная халкидская чаша, около 530 г. до н. э.

(100) **Гарпии крадут еду у беззащитного Финея.** Краснофигурная аттическая гидрия, около 480–470 гг. до н. э. Роспись: Мастер Клеофрада

(101) **Персей обезглавливает Медузу, Афина наблюдает.** Краснофигурная аттическая пелика, 450–440 гг. до н. э. Роспись: Полигнот

(102) **Семейство кентавров.** Фрагмент Римского саркофага, первая половина III века н. э.

(103) **Продолжение истории Зевксиса о семье кентавров.** Мозаика. Либо римская копия с греческой работы около 300 гг. до н. э., либо римский оригинал II века н. э.

(104) **Младенец Минотавр на коленях у матери.** Внутренняя сторона этрусской краснофигурной чаши, первая половина IV века до н. э.

(105) **Тесей убивает Минотавра в лабиринте.** Римская мозаика, I–II век н. э.

(106) **Геракл и Аполлон.** Терракотовый кампанский рельеф, конец I века до н. э. — начало I века н. э.

(107) **Император Клавдий в образе Юпитера.** I век н. э.

(108) **Императрица Сабина в образе Цереры.** II век н. э.

(109) **Императрица Юлия Домна в образе Цереры.** III век н. э.

(110) **Коммод в образе Геркулеса.** II век н. э.

(111) **Тираноборцы Гармодий и Аристокитон.** Бронзовая скульптурная группа 477–476 гг. до н. э. скульпторов Крития и Несиота, воспроизведенная на щите Афины на чернофигурной аттической амфоре

- (112) Восстановленная реплика скульптурной группы «Тираноборцы»
- (113) **Тесей сражается с кентаврами в позе Гармония.** С фриза над западным портиком Гефестиона (с отливки), вторая половина V века до н. э.
- (114) **Тесей (?) сражается против швыряющих камни врагов в позе Аристокитона.** С фриза над восточным портиком Гефестиона, вторая половина V века до н. э.
- (115) **Тесей сражается со Скироном в позе Гармония.** Краснофигурная аттическая чаша, около 440–430 гг. до н. э. Роспись: Мастер Кодра
- (116) **Тесей сражается со свиньей в позе Аристокитона.** Краснофигурная аттическая чаша, около 440–430 гг. до н. э. Роспись: Мастер Кодра
- (117) **Девушки набирают воду в фонтане.** Чернофигурная аттическая гидрия, около 530 г. до н. э.
- (118) **Ахилл устраивает засаду на Троила и Поликсену у фонтана.** Чернофигурная аттическая амфора, около 520–510 гг. до н. э. Роспись: Эдинбургский мастер
- (119) **Геракл с женой и ребенком.** Краснофигурный аттический лекиф, около 450 г. до н. э. Роспись художника из круга Мастера Виллы Джулия
- (120) **Парис похищает Елену.** Краснофигурный аттический скифос, около 490–480 гг. до н. э. Роспись: Макрон
- (121) **Ритуальный перехват запястья невесты на афинской церемонии бракосочетания.** Белофонная аттическая пиксида, около 470–460 гг. до н. э. Роспись: Мастер Спланхнопта
- (122) **Ификл учится у Лио играть на лире.** Краснофигурный аттический скифос, около 470 г. до н. э. Роспись: Мастер Пистоксена
- (123) **Геракл идет на урок.** Краснофигурный аттический скифос, около 470 г. до н. э. Роспись: Мастер Пистоксена
- (124) **Отбытие Гектора.** Краснофигурная аттическая амфора, около 510–500 гг. до н. э. Роспись: Евфимид
- (125) **Гипнос и Танатос с телом Сарпедона.** Краснофигурный аттический килик-кратер, конец VI века до н. э. Роспись: Евфроний
- (126) **Гипнос и Танатос с афинским воином.** Белофонный аттический лекиф, около 450 г. до н. э. Роспись: Мастер Сабурова
- (127) **Дафна и Аполлон.** Римская мозаика из Антиохии, конец III века н. э.
- (128) **Пелей и превращающаяся Фетида.** Краснофигурная аттическая чаша, около 500 г. до н. э. Роспись: Пефин
- (129) **На Актеона нападают его собственные собаки.** Римская статуя, II век н. э.
- (130) **Цирцея, Одиссей и превращенные товарищи Одиссея.** Фрагмент краснофигурного аттического килик-кратера, около 440 г. до н. э. Роспись приписывается Мастеру Персефоны
- (131) **Одиссей, Цирцея и превращенные мужчины.** Чернофигурный беотийский скифос из Кабириона, начало IV века до н. э. Роспись: Мастер Мистерий
- (132) **Суд Париса.** Краснофигурная аттическая гидрия, около 420–400 гг. до н. э. Роспись: Мастер Париса из Карлсруэ
- (133) **Афродита в окружении персонификаций могущественных сил уговаривает Елену сбежать с Парисом.** Аттический краснофигурный остроконечный амфориск, около 430 г. до н. э. Роспись: Мастер Эймармены
- (134) **Деревянный конь со спрятавшимися внутри воинами.** Греческий глиняный сосуд для хранения, около 670–650 гг. до н. э.
- (135) **Деревянного коня завозят в Трою.** Римская настенная живопись, Около 50–79 н. э.
- (136) **Геракл пленяет Цербера.** Краснофигурная аттическая амфора, около 525–510 гг. до н. э. Роспись: Мастер Андокида
- (137) **Геракл в сопровождении Гермеса ведет Цербера.** Краснофигурное аттическое блюдо, около 520–510 гг. до н. э., роспись Пасеаса
- (138) **Геракл привел Цербера к Эврисфею.** Церитская чернофигурная гидрия, около 530–520 гг. до н. э.
- (139) **Тело Орфа рядом со сражающимися Гераклом и Герионом.** Краснофигурная аттическая чаша, около 510 г. до н. э. Роспись: Евфроний
- (140) **Орф пытается скрыться от Геракла.** Чернофигурная аттическая амфора, середина VI века до н. э.
- (141) **Цербер с необычными головами, удерживаемый Гераклом.** Римский саркофаг, 160–170 гг. н. э. (фрагмент саркофага Алькестиса)
- (142) **Кентавры сражаются с лапифами; вогнанный в землю Кеней.** Чернофигурный аттический волютный кратер (Ваза Франсуа), около 570 г. до н. э. Роспись: Клитий
- (143) **Геракл с Фолом и другими кентаврами у общего сосуда с вином.** Фрагмент шейки аттического краснофигурного кратера, около 460 г. до н. э. Роспись: Мастер Ниобид
- (144) **Геракл отгоняет кентавров от общего сосуда с вином.** Чернофигурный коринфский скифос, около 580 г. до н. э.
- (145) **Кентавр Эвритион обедает с Дексаменом и своей невестой, дочерью Дексамена.** Фрагмент краснофигурной аттической росписи, около 475–450 гг. до н. э. Роспись: Мастер Навсикаи
- (146) **Кентавр Эвритион и его невеста.** Фрагмент краснофигурной аттической росписи, около 475–450 гг. до н. э.
- (147) **Кентавр Хирон учит Ахилла игре на лире.** Римская настенная живопись, I век н. э.
- (148а) **Мелеагр охотится на Калидонского вепря с копьем, Атланта поражает вепря стрелой.** Римский саркофаг, 180–200 гг. н. э.

- (148b) Срисовка барельефа с ил. 148a. Сьюзан Берд
- (149a) **Венера и Адонис: Адонис уходит на охоту; Адонис ранен; Адонис на охоте.** Римский саркофаг, около 220 г. н. э.
- (149b) Срисовка барельефа с ил. 149a. Сьюзан Берд
- (150a) **Федра и Ипполит: Федра открывается Ипполиту; Ипполит на лошади атакует вепря.** Римский саркофаг, 180–190 гг. н. э.
- (150b) Срисовка барельефа с ил. 150a. Сьюзан Берд
- (151a) **Венера и Адонис: отправление Адониса; гибель Адониса.** Римский саркофаг, II век н. э.
- (151b) Срисовка барельефа с ил. 151a. Сьюзан Берд
- (152) **Аякс несет тело Ахилла.** Ручка аттического чернофигурного волютного кратера, около 570 г. до н. э. Роспись: Клитий
- (153) **Фетида встречает Аякса с телом Ахилла.** Чернофигурная аттическая амфора, около 540 г. до н. э. Роспись: Эксекий
- (154) **Эней с благословения матери бежит из Трои в сопровождении жены и ребенка, с пожилым отцом на спине.** Чернофигурная аттическая амфора, около 520–510 гг. до н. э. Роспись: Мастер Антимена
- (155) **Фетида ведет Аякса, несущего тело Ахилла.** Чернофигурная аттическая амфора, около 500 г. до н. э.
- (156) **Две женщины и Аякс несут тело Ахилла.** Рисунок XVIII века с утраченной чернофигурной аттической вазы приблизительно конца VI века до н. э.
- (157) **Аякс несет тело Ахилла, сопровождаемый двумя женщинами и духом воина.** Чернофигурная аттическая амфора, конец VI века до н. э.
- (158) **Эней несет тело Анхиса, сопровождаемый двумя женщинами и ребенком.** Чернофигурная аттическая амфора, конец VI века до н. э.
- (159) **Аякс несет тело Ахилла, сопровождаемый женщиной, лучником и ребенком.** Чернофигурная аттическая амфора, конец VI–V века до н. э.
- (160) **Несс, уносящий Деяниру.** Роспись на внутренней поверхности краснофигурной аттической чаши, около 520 г. до н. э. Роспись: Мастер Амвросия
- (161) **Тесей и Минотавр в сопровождении Ариадны и Афины, а также шесть юношей и семь девушек.** Чернофигурная аттическая чаша, около 550–540 гг. до н. э. Подписана Архиклом и Главкитом
- (162) **Геракл, Несс и Деянира в окружении людей, кентавров и бессмысленных подписей.** «Тирренская» чернофигурная аттическая амфора, 565–550 гг. до н. э.
- (163) **Несс и Деянира.** Чернофигурное аттическое блюдо, конец VI века до н. э.
- (164) **Геракл с кентавром Дексаменом, Эней и Деянира.** Краснофигурный аттический стамнос, 450–440 гг. до н. э. Роспись: мастер из Группы Полигнота
- (165) **Фетида помогает Менелаю вооружиться.** Чернофигурная аттическая гидрия, около 540 г. до н. э.
- (166) **Гермес, Орфей и Эвридика.** Римская копия трехфигурного рельефа V века до н. э. Примерно после XVI века н. э. ошибочно считалась рельефными изображениями Зефа, Антиопы и Амфиона
- (167) **Керкопы крадут атрибуты Геракла.** Краснофигурная аттическая пелика, 430–420 гг. до н. э. Роспись в манере Мастера Моющих Женщин
- (168) Статуя римлянки в образе Омфалы, переодетой Гераклом. Первая половина III века н. э.
- (169) **Геракл и керкопы.** Метопы из храма «С» в Селинунте (известняк), около 575–550 гг. до н. э.
- (170) **Гермес взвешивает судьбы Мемнона и Ахилла в присутствии их обеспокоенных матерей, Фетиды и Эос.** Краснофигурная аттическая чаша, около 450 г. до н. э.
- (171) **Ахилл и Мемнон сражаются, за ними наблюдают их обеспокоенные матери, Фетида и Эос** (обе без крыльев). Аттический краснофигурный волютный кратер, около 490 г. до н. э. Роспись: Берлинский мастер
- (172) **Ахилл и Мемнон сражаются, за ними наблюдают их обеспокоенные матери, Фетида и Эос** (обе с крыльями). Краснофигурная аттическая чаша, 490–480 гг. до н. э. Роспись: Мастер Кастельджорджо
- (173) **Персей обезглавливает Медузу (в образе женщины-кентавра).** Беотийская рельефная ваза, около 660 г. до н. э.
- (174) **Три «Минотавра».** Плечо чернофигурной аттической гидрии, около 520–510 гг. до н. э.
- (175) **Беллерофонт верхом на Пегасе сражается с Химерой.** Мозаика пола из храма Св. Марии в Хинтоне, IV век н. э.
- (176) **Двое мужчин нападают на Химеру.** Чернофигурная аттическая амфора, около 540 г. до н. э. Роспись: Мастер Качелей
- (177) **Битва лапифов и кентавров на свадебном пиру.** Внешняя часть краснофигурной аттической чаши, 410–400 гг. до н. э. Роспись: Аристофан
- (178) **Начало стычки на свадебном пиру: Тесей атакует кентавров, схвативших невесту.** Апулийский краснофигурный килик-кратер, около 350 г. до н. э. Роспись: Мастер Лаодамии
- (179) **Геракл спасает Деяниру от Несса.** Роспись краснофигурной аттической чаши, 410–400 гг. до н. э. Подписана Аристофаном
- (180) **Дочери Ания.** Краснофигурный апулийский килик-кратер, около 330 г. до н. э. Роспись: Мастер Дария

- (181) **Геракл и Аполлон борются за треножник.** Центральная часть фронтона Сокровищницы сифносцев (фрагмент), Дельфы, около 525 г. до н. э.
- (182) **Геракл и Аполлон борются за треножник. Геракла поддерживает Афина, а Аполлона — Артемида.** Краснофигурная аттическая амфора, около 530 Селинунте 520 гг. до н. э. Роспись: Мастер Андокида
- (183) Парфенон, храм богини Афины, Акрополь, Афины, 447–432 гг. до н. э.
- (184) Вид на фриз Парфенона сквозь внешнюю колоннаду
- (185) Сюжеты архитектурной скульптуры в Парфеноне, как указано на плане Парфенона
- (186) Срисовка центра восточной стороны фриза Парфенона. Сьюзан Берд
- (187) **Боги, сидящие слева от центра восточной части фриза Парфенона**
- (188) **Мужчина и женщина с двумя девушками и ребенком.** Фрагмент центра восточной части фриза Парфенона
- (189) **Боги, сидящие справа от центра восточной части фриза Парфенона**
- (190) **Атлет в шлеме и со щитом, на бегу прыгающий с движущейся колесницы и запрыгивающий обратно (апобат).** С южной части фриза Парфенона
- (191) Фрагмент кавалькады на северной части фриза Парфенона
- (192) Портлендская ваза: двое мужчин, женщина и Эрос. Римское камейное стекло. Искусство Августа или Юлия-Клавдия, конец I века до н. э. — начало I века н. э.
- (193) Портлендская ваза: две женщины и мужчина. Римское камейное стекло (обратная сторона рисунка 191)
- (194) Панорамная фотография обеих сторон Портлендской вазы. Римское камейное стекло

ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Коллекции указаны в подписях к иллюстрациям. Источники иллюстраций, не относящиеся к музеям или коллекциям, а также дополнительная информация и авторство приведены ниже

- (1) Фото: Национальный археологический музей, Неаполь. С разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и археологии в Неаполе и Казерте.
- (2) © Британский музей, Лондон.
- (3) © Британский музей, Лондон.
- (4) Из книги: *Pfuhl, E. Malerei und Zeichnung der Griechen.* Munich, 1923.
- (5) © Британский музей, Лондон.
- (6) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei.* Munich, 1904–1932.
- (7) Фото: Schwanke (Германский археологический институт, Рим, ном. негатива 80.2908).
- (8) Лувр, Париж. Копирайт R. M. N.
- (9) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei.* Munich, 1904–1932.
- (10) Фото: Alinari.
- (11) © Британский музей, Лондон.
- (12) Из книги: *Curtius E., Adler F. Olympia.* Berlin: A. Ascher and Co., 1897. Художник: М. Кюнерт.
- (13) Фото: правообладатель Управление древностями Южной Этрурии, Рим.
- (14) Фото: Центр визуальных искусств Айриш и Джеральда Кантор при Стэнфордском университете; Фонд Х. Хансена.
- (15) Фото предоставлено Auction Leu Numismatics 72, 12 мая 1998, лот 27.
- (16) Фото: Singer (Германский археологический институт, Рим, ном. негатива 72.2416).
- (17) © EFA (Французская школа в Афинах 26.322), инв. № С 149. Фото: Emile Séraf.
- (18) Базельский музей античного искусства и коллекция Людвигов (Инв. BS 1404), Базель. Фото: Claire Niggli.
- (19) Фото: Alinari.
- (20) Музей искусства и археологии, Булонь-сюр-Мер. Фото: Devos.
- (21a) Фото: Lucy Parker. Из книги: *Woodford S. An Introduction to Greek Art.* London: Duckworth, and Ithaca, New York: Cornell University Press, 1986.
- (21b) Рисунок Susan Bird. Из книги: *Woodford S. An Introduction to Greek Art.* London: Duckworth, and Ithaca, New York: Cornell University Press, 1986.
- (22) Фото: Alison Frantz Collection, Американская школа классических исследований в Афинах.
- (23) Из книги: *Weitzmann K. Illustrations in Roll and Codex.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1947).
- (24) Рисунок из книги: *Rodenwaldt G. Altdorische Bildwerke in Korfu.* Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1938.
- (25) Фото: Метрополитен-музей, Нью-Йорк (06.1070 Rogers Fund, 1906).
- (26) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei.* Munich, 1904–1932.
- (27) Фото: Национальный археологический музей, Флоренция. С разрешения Министерства культурного наследия и культурной деятельности, Археологическое управление Флоренции.
- (28) © Британский музей, Лондон.
- (29a) Фото: Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Rogers Fund, 1911.
- (29b) Рисунок Susan Bird.
- (30) © Британский музей, Лондон.
- (31) Фото: Национальный археологический музей, Афины.

- (32) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei. Munich, 1904–1932).*
- (33) Фото: Археологический музей Сигизмунда Кастромедиано, Лечче.
- (34) Фото: Национальный археологический музей, Неаполь. С разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и археологии в Неаполе и Казерте.
- (35) Фото: Национальный археологический музей Феррары, Феррара. С разрешения Министерства культурного наследия и деятельности, Управление археологии Эмилии-Романья.
- (36) Фото: Музей земли Баден, Карлсруэ.
- (37) © Британский музей, Лондон.
- (38) Лувр, Париж. Фото: M. and P. Chuzeville.
- (39) Фото: Музей Гетти, Малибу, Калифорния.
- (40) Фото: Schwanke (Германский археологический институт, Рим, ном. негатива 80.936).
- (41) Фото: Rossa (Германский археологический институт, Рим, ном. негатива 74.535).
- (42) Фото: Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген.
- (43) © Британский музей, Лондон.
- (44) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei. Munich, 1904–1932.*
- (45) Фото: Национальный археологический музей, Неаполь. С разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и археологии в Неаполе и Казерте.
- (46) Фото: Музей Анталы, Анталы, Турция.
- (47) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei. Munich, 1904–1932).*
- (48) Художественный музей Цинциннати, Цинциннати, штат Огайо. Музейное приобретение. Фото: Walsh.
- (49) Фото: правообладатель Управление древностями Южной Этрурии, Рим.
- (50) Фото: Hirmer Verlag München.
- (51) © Британский музей, Лондон.
- (52) Лувр, Париж. Фото: M. and P. Chuzeville.
- (53) Фото: правообладатель Управление древностями Южной Этрурии, Рим.
- (54) Фото: Музеи Ватикана.
- (55) Фото: Музеи Ватикана.
- (56) Фото: Национальный археологический музей, Неаполь. С разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и археологии в Неаполе и Казерте.
- (57) © Британский музей.
- (58) Из книги: *Gerhard E. Auserlesene Vasenbilder», vol. 3. Berlin, 1847.*
- (59) Рисунок Susan Bird.
- (60) Из книги: *Gerhard E. Auserlesene Vasenbilder. vol. 3. Berlin, 1847.*
- (61) Из книги: *Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen. Munich, 1923.*
- (62) Фото: Метрополитен-музей, Нью-Йорк, Rogers Fund 1907. Из книги: *Richter G. M. A., Hall L. F. Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art. New Haven, Conn., 1936.*
- (63) Фото: Музей земли Баден, Карлсруэ.
- (64) Лувр, Париж. Фото: M. and P. Chuzeville.
- (65) Рисунок Susan Bird. Из книги: *Bird S. An Introduction to Greek Art. London: Duckworth, and Ithaca, New York: Cornell University Press, 1986.*
- (66) Рисунок Susan Bird. Из книги: *Bird S. An Introduction to Greek Art. London: Duckworth, and Ithaca, New York: Cornell University Press, 1986.*
- (67) Рисунок Susan Bird. Из книги: *Bird S. An Introduction to Greek Art. London: Duckworth, and Ithaca, New York: Cornell University Press, 1986.*
- (68) © Британский музей, Лондон.
- (69) © Британский музей, Лондон.
- (70) © Британский музей, Лондон.
- (71) Из книги: *Curtius E., Adler F. Olympia. Berlin: A. Ascher and Co., 1897. Рисунок M. Kühnert.*
- (72) © Британский музей, Лондон.
- (73) Фото: Национальный археологический музей, Неаполь. Предоставлено Министерством культурного наследия и культурной деятельности, Археологическое управление провинции Неаполя Казерта.
- (74) Из книги: *Gerhard E. Auserlesene Vasenbilder, vol. 3. Berlin, 1847.*
- (75) Фото: Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин.
- (76) Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин. Фото: Jutta Tietz-Glagow.
- (77) Рисунок Susan Bird.
- (78) © Британский музей, Лондон.
- (79) Из книги: *Tischbein J. H. W. Collection of Engravings from Ancient Vases Discovered in the Kingdom of the Two Sicilies between 1789 and 1790. Naples, 1793 — after 1803).*
- (80) Музей Мартина фон Вагнера, Вюрцбургский университет. Фото: K. Oehrlein.

- (81) © Британский музей, Лондон.
- (82) Рисунок Susan Bird.
- (83) Фото: Музеи Ватикана.
- (84) Фото: Музеи Ватикана.
- (85) Из книги *Gerhard E. Auserlesene Vasenbilder*, vol. 3. Berlin, 1847.
- (86) Из книги: *Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen*. Munich, 1923.
- (87) Рисунок Susan Bird.
- (88) Фото: Метрополитен-музей, Нью-Йорк (37.11.9–10, Harris Brisbane Dick Fund, 1937).
- (89) Фото: Музеи Ватикана.
- (90) Фото: Alison Frantz Collection, Американская школа классических исследований в Афинах.
- (91) © Британский музей, Лондон.
- (92) Фото: Национальный археологический музей, Неаполь. С разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и археологии в Неаполе и Казерте.
- (93) Фото: Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин.
- (94) Фото: Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин.
- (95) © Британский музей, Лондон.
- (96) Фото: Hirmer Verlag München.
- (97) Фото: Национальный археологический музей, Неаполь. С разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и археологии в Неаполе и Казерте.
- (98) Фото: Метрополитен-музей, Нью-Йорк (20.192.16 Rogers Fund, 1920).
- (99) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei*. Munich, 1904–1932.
- (100) Фото: Музей Гетти, Малибу, Калифорния.
- (101) Фото: Метрополитен-музей, Нью-Йорк (Rogers Fund, 1945).
- (102) Лувр, Париж. Фото: M. and P. Chuzeville.
- (103) Фото: Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин.
- (104) Из: *Gazette Archéologique* 5 (1879), лист 3.
- (105) Фото предоставлено Министерством культурного наследия и деятельности, Археологическое управление Ломбардии, Милан.
- (106) Фото: Лувр, Париж.
- (107) Фото: Brügger (Германский археологический институт, Рим, номер негатива 33.136).
- (108) Фото: Германский археологический институт, Рим, номер негатива 7112.
- (109) Фото: Felbermeier (Германский археологический институт, Рим, номер негатива 68.5169).
- (110) Фото: Faraglia (Германский археологический институт, Рим, номер негатива 38.1320).
- (111) © Британский музей, Лондон.
- (112) Фото: The Метрополитен-музей, Нью-Йорк.
- (113) Из книги: *Bruckmann V. Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vormalig Bruckmann*. Munich, 1895).
- (114) Фото: Американская школа классических исследований в Афинах, раскопки на Агоре.
- (115) © Британский музей, Лондон.
- (116) © Британский музей, Лондон.
- (117) Из книги: *Gerhard E. Auserlesene Vasenbilder*, vol. 3. Berlin, 1847.
- (118) Фото: Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин.
- (119) Фото: Музей Эшмола, Оксфорд.
- (120) Из книги: *Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen*. Munich, 1923.
- (121) © Британский музей, Лондон.
- (122) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei*. Munich, 1904–1932.
- (123) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei*. Munich, 1904–1932.
- (124) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei*. Munich, 1904–1932.
- (125) Фото: Метрополитен-музей, Нью-Йорк (1972.11.10 Завещание Joseph H. Durkee, дар Darius Ogden Mills и дар C. Ruston Love, по обмену, 1972).
- (126) Из книги: *Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen*. Munich, 1923.
- (127) Фото: Музей искусств, Университет Принстона. Дар комитета по раскопкам Антиохии. Фото: Bruce M. White.
- (128) Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин. Фото: Jutta Tietz-Glagow.
- (129) © Британский музей, Лондон.
- (130) Фото: Метрополитен-музей, Нью-Йорк (41.83 дар Amelia E. White, 1941).
- (131) Из книги: *Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen*. Munich, 1923.
- (132) Из книги: *Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen*. Munich, 1923.
- (133) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei*. Munich, 1904–1932.
- (134) Фото: Музей Миконоса, Миконос.

- (135) Фото: Национальный археологический музей, Неаполь. С разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и археологии в Неаполе и Казерте.
- (136) Лувр, Париж. Фото: M. and P. Chuzeville.
- (137) Рисунок Susan Bird.
- (138) Лувр, Париж. Фото: M. and P. Chuzeville.
- (139) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei*. Munich, 1904–1932.
- (140) Фото: Музеи Ватикана.
- (141) Фото: Singer (Германский археологический институт, Рим, номер негатива 72.593).
- (142) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei*. Munich, 1904–1932.
- (143) Фото: Hirmer Verlag München.
- (144) Из книги: *Baur P. Centaurs in Ancient Art* (Berlin, 1912).
- (145) Лувр, Париж. Фото: M. and P. Chuzeville.
- (146) Фото: Музей прикладного искусства и ремесел, Гамбург.
- (147) Фото: Национальный археологический музей, Неаполь. С разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и археологии в Неаполе и Казерте.
- (148a) Фото: Singer (Германский археологический институт, Рим, номер негатива 71.1474).
- (148b) Рисунок Susan Bird.
- (149a) Фото: Brügger (Германский археологический институт, Рим, номер негатива 33.150).
- (149b) Рисунок Susan Bird.
- (150a) Фото: Singer (Германский археологический институт, Рим, номер негатива 72.1327).
- (150b) Рисунок Susan Bird.
- (151a) Фото: Sansaini (Германский археологический институт, Рим, номер негатива 55.376).
- (151b) Рисунок Susan Bird.
- (152) Фото: Hirmer Verlag München.
- (153) Фото: Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин.
- (154) Рисунок Susan Bird.
- (155) © Британский музей, Лондон.
- (156) Из книги: *Tischbein J. H. W. Collection of Engravings from Ancient Vases Discovered in the Kingdom of the Two Sicilies between 1789 and 1790*. Naples, 1793 — after 1803).
- (157) Из книги: *Gerhard E. Auserlesene Vasenbilder*, vol. 3. Berlin, 1847.
- (158) Рисунок Susan Bird.
- (159) Рисунок Susan Bird.
- (160) © Британский музей, Лондон.
- (161) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei*. Munich, 1904–1932.
- (162) Из книги: *Baur P. Centaurs in Ancient Art*. Berlin, 1912.
- (163) Фото: Национальный археологический музей, Афины.
- (164) Фото: Национальный археологический музей, Неаполь. С разрешения Министерства культурного наследия, культурной деятельности и археологии в Неаполе и Казерте.
- (165) Фото: Музей древностей в Лейпцигском университете, Лейпциг.
- (166) Лувр, Париж. Фото: M. and P. Chuzeville.
- (167) Античное собрание, Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин. Фото: Ingrid Geske.
- (168) Фото: Музеи Ватикана.
- (169) Фото: Alison Frantz Collection, Американская школа классических исследований в Афинах.
- (170) Лувр, Париж: Копирайт R. M. N.
- (171) Из книги: *Gerhard E. Auserlesene Vasenbilder*, vol. 3. Berlin, 1847.
- (172) © Британский музей, Лондон.
- (173) Лувр, Париж. Фото: M. and P. Chuzeville.
- (174) © Британский музей, Лондон.
- (175) © Британский музей, Лондон.
- (176) © Британский музей, Лондон.
- (177) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei*. Munich, 1904–1932.
- (178) © Британский музей, Лондон.
- (179) Из книги: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei*. Munich, 1904–1932.
- (180) Фото: Частная коллекция, Майами, Флорида.
- (181) Фото: Alison Frantz Collection, Американская школа классических исследований в Афинах.
- (182) Из книги: *Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen*. Munich, 1923.
- (183) Фото: Susan Woodford. Из книги: *Woodford S. An Introduction to Greek Art* (London: Duckworth, and Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1986).
- (184) Фото: Hirmer Verlag München.

(185) Из книги: *Woodford S. An Introduction to Greek Art*. London: Duckworth, and Ithaca, N. Y: Cornell University Press, 1986).

(186) Рисунок Susan Bird.

(187) Фото: Dieter Widmer, Базель.

(188) © Британский музей, Лондон.

(189) Фото: Dieter Widmer, Базель.

(190) © Британский музей, Лондон.

(191) © Британский музей, Лондон.

(192) © Британский музей, Лондон.

(193) © Британский музей, Лондон.

(194) © Британский музей, Лондон.

УДК 7.032:7.046.1

ББК 85.103(0)32,01

В88

Перевод:

Юлия Евсеева

Редактура:

Сергей Кокурин

Дизайн:

ABCdesign

(Дарья Зацарная)

В88

Вудфорд, Сьюзен.

: пер. с англ. / Сьюзен Вудфорд. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. — 288 с. : ил. — ISBN 978-5-91103-612-6.

Книга Сьюзен Вудфорд представляет собой краткое введение в святая святых античного искусства, в мир интерпретаций и поисков совершенной формы. Древние мастера жили в эпоху мифов и сами были их творцами, экспериментируя с разными техниками и материалами, споря с идеями и сюжетами авторитетных мифологических циклов (о Троянской войне, Геракле, аргонавтах, героях Фив и др.). С большим вниманием к деталям и контексту автор показывает, почему произведения искусства становились не только предметами торговли и роскоши, но и способом толкования исторических событий, политическими декларациями, а также изощренными ребусами и загадками. Подбирая ключи к образам древних художников, читатели узнают, как переосмысливался мир хаоса, войн и насилия, как очеловечивались образы монстров и убийц, как возникли трогательные семейные портреты своевольных чудовищ-кентавров и т. д. Скрупулезный анализ конкретных образов, предпринятый автором, поможет их понять, но не рассеет их тайну, а, напротив, напомнит о необходимости думать и преодолевать механическое, шаблонное восприятие известных сюжетов.

Сьюзен Вудфорд

Издатели:

Александр Иванов

Михаил Котомин

Выпуск:

Сергей Кокурин

Корректурa:

Людмила Самойлова

Дизайн:

ABCdesign

Арт-директор:

Дмитрий Мордвинцев

Дизайн-макет:

Дарья Зацарная

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

www.admarginem.ru

По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem

обращайтесь по телефону:

+7 499 763-32-27 или пишите:

sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»
Резидент ЦТИ ФАБРИКА
Переведеновский пер., д. 18,
Москва, 105082
тел.: +7 499 763-35-95
info@admarginem.ru