ЛЮДМИЛА АКИМОВА

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

КЛАССИКА

НОВАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

АЗБУКА-КЛАССИКА

НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА

ЛЮДМИЛА
АКИМОВА

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Книга посвящена эллинскому искусству эпохи классики (V–IV вв. до н. э.), от «Тираноубийц» Крития и Несиота до поздних греческих стел и танагрских статуэток. Рассматриваются художественные концепции всех крупных мастеров Греции — архитекторов, ваятелей и вазописцев. Анализируется художественный процесс: эволюция стиля, структуры жанров, смысловой системы, поэтики и философии искусства. Книга снабжена богатым иллюстративным материалом.

Людмила Ивановна Акимова — доктор искусствоведения, с 1979 г. работает в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве. Занимается организацией выставок и составлением каталогов древних памятников, изучает развитие их смысловой системы от архаики к новому времени. Составитель и редактор книг «Жизнь мифа в античности» (1988), «Образ — смысл в античной культуре» (1990), «Этруски и Средиземноморье» (1994), «Введение в храм» (1998), «Жертвоприношение» (2000), «Сфинкс, или Мифология бытия» (в печати).

Серия «Новая история искусства» готовится издательством в сотрудничестве с известными петербургскими и московскими искусствоведами. По существу, это первая издаваемая за последние годы история искусства, учитывающая пересмотренные и вновь установленные факты и использующая богатейшие материалы и концепции, накопленные и разработанные мировым искусствознанием за прошедшее столетие.

Каждая книга, как правило, принадлежит перу одного автора и несет черты его индивидуальности. Все книги серии отличает относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений и событий. Изложенный в них материал в отдельных случаях пересекается с историческим временем, но стили, течения, школы, мастера и произведения искусства воздействуют не только в пределах однажды отпущенного им жизненного срока, но и на значительной времени дистанции.

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

ДРЕВНИЙ ВОСТОК

ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ

ДРЕВНИЙ РИМ

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

ВИЗАНТИЯ

ДРЕВНЯЯ РУСЬ

ВОЗРОЖДЕНИЕ

НОВОЕ ВРЕМЯ

БАРОККО

РОКОКО

ЕВРОПЕЙСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО
XIX ВЕКА

ИМПРЕССИОНИЗМ

МОДЕРНИЗМ

ПОСТМОДЕРНИЗМ

Людмила
Акимова

Искусство Древней Греции

КЛАССИКА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ЮВЕНТА КЛАССИКА»
2007

УДК 7.0
ББК 85.103(3)
А 39

Серия «НОВАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА»

Автор проекта доктор искусствоведения С. М. ДАНИЭЛЬ

Авторский коллектив серии:
Л. И. АКИМОВА, доктор искусствоведения
Е. Ю. АНДРЕЕВА, доктор философских наук
М. Ю. ГЕРМАН, доктор искусствоведения
С. М. ДАНИЭЛЬ, доктор искусствоведения
Г. З. КАГАНОВ, доктор искусствоведения
Г. С. КОЛПАКОВА, кандидат искусствоведения
В. Г. ЛИСОВСКИЙ, доктор искусствоведения
Ц. Г. НЕССЕЛЬШТРАУС, кандидат искусствоведения
А. Л. ПУНИН, доктор искусствоведения
В. И. РАЗДОЛЬСКАЯ, кандидат искусствоведения
В. А. СЕМЕНОВ, кандидат исторических наук
А. В. СТЕПАНОВ, кандидат искусствоведения
А. К. ЯКИМОВИЧ, доктор искусствоведения

Оформление переплета В. В. ПОЖИДАЕВА
Макет Л. Н. КИСЕЛЕВОЙ, В. Г. ЛОШКАРЕВОЙ
Подбор иллюстраций Л. И. АКИМОВОЙ, Т. С. РАДЮКИНОЙ
Подготовка иллюстраций В. А. МАКАРОВА, Е. В. МИШИНОЙ

ISBN 978-5-352-02067-8

Новый проект издательства «Азбука-классика» — история мирового изобразительного искусства и архитектуры. Издание осуществляется в сотрудничестве с петербургскими и московскими искусствоведами, признанными специалистами в избранных областях. Тома новой серии, идентичные по основным параметрам, удобны в обращении, превосходно иллюстрированы, снабжены справочным аппаратом. Оригинальность концепции, положенной в основу издания, можно свести к следующим принципиальным моментам.

Каждый том принадлежит перу одного автора. Предполагается относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений и событий — в противоположность нивелирующим тенденциям, еще недавно определявшим характер отечественных изданий такого рода. Иными словами, авторский коллектив, включающий ученых трех поколений, в значительно меньшей степени связан условиями предварительного договора о том, как следует мыслить историю искусства. Если противоречия существуют, не надо делать вид, будто их нет, — такая позиция плодотворнее любого искусственно созданного согласия. Каждая книга серии обладает выраженной индивидуальностью. Следовательно, читателю предстоит стать не слушателем хора, но свидетелем и в известной мере участником диалога.

«Распределение» авторов по эпохам не мешает им в отдельных случаях пересекаться в историческом времени, ибо стили, течения, школы, мастера и произведения искусства воздействуют не только в пределах однажды отпущенного им жизненного срока, но и на значительной временно́й дистанции.

По существу, это первая систематическая история искусства, издаваемая в новейшее время, с учетом пересмотренных и вновь установленных фактов, при использовании богатейших материалов и концепций, накопленных и разработанных мировым искусствознанием.

Адресованные непосредственно изучающим историю искусства, книги новой серии могут быть востребованы и самым широким кругом читателей.

Автор проекта
С. М. ДАНИЭЛЬ

РАННЯЯ КЛАССИКА

Граница между архаикой и классикой более размыта, чем между геометрикой и архаикой. Дело в том, что стремительно развивавшиеся искусства стали специализироваться и расходиться в стороны, и ход их развития не был параллельным. Вазопись явно опережала скульптуру, и мы видели, что необходимость «переворота» в стиле от чернофигурного к краснофигурному и означала открытие нового видения, нового этапа художественного восприятия мира. Если в вазописи это случилось ок. 530 г. до н. э., то в скульптуре – с 80-х гг. V в. до н. э., со времени окончания греко-персидских войн. Войны шли в затяжном режиме и окончились уже на территории Египта только в 449 г. до н. э. Но в Греции их наиболее активный этап связан с первыми десятилетиями V в. до н. э. Эллада, сплотившись под главенством демократических Афин, одолела мощную Персидскую державу, победоносно завершив войну тремя сражениями на территории Балкан. Это были Марафонская (490 г. до н. э.), Саламинская (480 г. до н. э.) и Платейская (479 г. до н. э.) битвы, прославившие эллинов на все времена и вписавшие самую героическую страницу в их историю.

Вместе с тем еще до войны в греческом обществе начали совершаться важные перемены, связанные с переходом полисов, самостоятельных городов-государств, от тирании к демократии. *Власть народа* постепенно забирала бразды правления у единоличных правителей-тиранов, хотя в некоторых авторитетных полисах, как, например, в Спарте, к власти приходило *правление немногих* – олигархия. Эти два течения, резко обозначившиеся в греческой жизни рубежной поры, обусловили и две разные художественные позиции. Возможно, они мало связаны с политической ориентацией, но олигархические города-государства в отличие от демократических имели незначительное влияние на общий ход развития художественной жизни.

Политическое размежевание в греческом обществе и переход его на новый уровень социально-политической организации

сопровождался и другими немаловажными процессами. Прежде всего, на арене художественной и культурной жизни прочно и уже окончательно воцарилась Аттика. Это не значит, что все достижения эллинского искусства с классических времен принадлежат только афинянам. Расцветшие в архаике художественные центры продолжали действовать, и иногда плоды их творчества достигали изумительных высот. Но все же очень важно, что вся восточно-греческая территория, то, что принято называть Ионией, в это время вступает в полосу глубокого затяжного кризиса. Может быть, дело вовсе не в том, что малоазийские города были захвачены и разрушены персами в первую очередь. Так, падение Милета – крупнейшего города ионийского эллинства, функционировавшего уже в XVI в. до н. э., ставшего с его оракульским храмом Аполлона в Дидимах одним из ведущих культовых центров архаики и выведшего много колоний за пределы Греции – до 90 только в Северное Причерноморье, – жестоко подкосило жизнедеятельность прочих ионийских городов[1]. Разорение богатейших архаических городов вызвало ответный всплеск в могучем росте патриотизма победивших балканских греков. Победа разрозненных и находившихся в постоянных внутренних междоусобицах полисов оказалась возможной только благодаря сплочению двух крупнейших из них – Афин и Спарты. Подъем балканского патриотизма привел к резкому росту самосознания граждан, к яркому расцвету личности.

Но яркий расцвет личности не был нужен греческой демократии. Ведь демократия требовала нивелирования, относительной однородности, покорности и «серости» общества. Она ненавидела индивидуалистов, стремившихся вырываться из строгих рамок полисного контроля и оказывать на него свое собственное, персональное воздействие. Эта проблема, назревавшая с конца VII в. до н. э., судя хотя бы по «дельфийским максимам», теперь встала особенно остро. Главенствует государство – личность всецело подчиняется ему. Подспудно формируется образ *гибриста* – непокорного, своевольного, «неуправляемого» гражданина, который своим стихийным, «хаотическим» поведением грозит ниспровергнуть установленный в полисе «космический» закон. Феномен гибризма рельефно обрисовал известный историк античности Фритц Шахермайр в своем труде «Ранняя классика греков» (1966), где он показал, как сурово новорожденная демократия расправлялась с нарушителями полисных законов[2]. Даже выдающиеся лица не избегали этого суда. Так, герой греко-персидских войн Фемистокл, афинский правитель, организовавший важнейшую победу в Саламинской битве, за своеволие был осужден на изгнание, и характерно, что бежал он не к соседям-грекам, а к персидскому царю! «Колебания маятника» между демократией и недавно ушедшей тиранией, между эллин-

скими законами и принципами жизни восточных деспотий – обычное явление для той эпохи. Еще один пример связан с Мильтиадом, тоже героем греко-персидских войн. Этот знатный афинянин предпринял самовольную карательную экспедицию против острова Парос, отложившегося от греков во время войны. Парос был наказан, но наказан был и Мильтиад, деяние которого легкомысленно осуществилось без санкции афинской демократии. Он был присужден к огромному штрафу в 50 талантов, который смог выплатить только к концу жизни и только благодаря своему зятю Каллию, одному из известных афинских богачей.

Эсхил и новая концепция рода

Искусство ранней классики – и вся раннеклассическая жизнь – были пронизаны скорбью о громадных потерях в войне и вместе с тем радостным упоением победой. Чувство родины и ее чести, необходимости защиты ее идеалов глубоко питали самоуважение и национальную гордость эллинов. В такие эпохи, как ранняя классика, частное далеко отступает перед всеобщим. В балканской Греции этого времени почти прекратилось возведение индивидуальных надгробий, в Афинах и Аттике их нет совсем. Памятники ставились только на братских могилах, и только воинам, павшим в этой тяжелой войне. Эпитафия, сочиненная Симонидом Кеосским для спартанцев, героически павших при Фермопилах (480 г. до н. э.), до сих пор пронзает искренним чувством *сыновьей* любви человека к отчизне:

> Путник, иди возвести нашим гражданам в Лакедемоне,
> Что, их заветы блюдя, здесь мы костьми полегли[3].

А полегло там ни много ни мало – триста солдат, весь цвет спартанской армии.

Овеянная славой смерть – идеал раннеклассических греков. Эпитафия – важнейший лирический жанр в поэзии этого времени, и статус человека зиждился в основном на его личном героизме. Так, первый великий трагик Эллады, афинянин Эсхил, сочиняя свою *автоэпитафию* (жанр, распространившийся после войны), тоже упомянул в ней не свои заслуги драматического поэта, а исполненный воинский долг:

> Эвфорионова сына, Эсхила афинского кости
> Кроет собою земля Гелы, богатой зерном.
> Мужество ж помнят его Марафонская роща и племя
> Длинноволосых мидян, в битве познавших его[4].

Помимо гражданского звучания стихов, отметим присущее обеим эпитафиям – и, очевидно, всей греческой классической

культуре — такое смысловое качество, как противопоставление *духа и тела*. Тело, т. е. «кости», отходит к *матери — конкретной земле*, земле сицилийской колонии Гелы, где при дворе тирана Гиерона Эсхил прожил два последних года своей жизни, скончавшись в 456 г. до н. э.; дух, в форме «мужества», заслужившего бессмертную славу, отдается *памяти потомков*[5]. На воображаемом надгробии Эсхила прорисовывается композиция в геральдической схеме: по сторонам *матери*, «мирового древа» («марафонская роща»), сражаются смертный и бессмертный ее *сыновья* — «длинноволосые мидяне» и победоносный афинянин Эсхил. Любой мужчина для этой эпохи — прежде всего *воин*.

Драматический дух эпохи отразился в темах трагедий, одним из величайших творцов которых был Эсхил. Трагедия как жанр окончательно оформилась на рубеже VI–V вв. до н. э. — она стала одним из знамений ранней греческой классики, с ее суровым столкновением представлений о жизни и смерти. Смысл трагедии заключался в воспроизведении ритуальной борьбы *матери* с *сыном* за их «разделение». *Мать*, олицетворение *жизни*, представлял *хор* (в ранних трагедиях женщин и девушек, потом и мужчин — все роли исполняли *мужчины*); *сына*, воплощение *смерти*, представлял актер, выделившийся из хора корифей-запевала. Между ним и хором завязывался словесный агон, который приводил к символической гибели актера, на самом деле означавшей его воскресение (отдельное от *матери* существование). Трагедии и сатировы драмы ставились в честь бога Диониса на праздниках, связанных с его смертью—возрождением. Сначала это были праздники зимнего солнцестояния[6], сохранившиеся под названием Малых, или Сельских, Дионисий, потом тоже зимние Ленеи, и лишь в V в. до н. э. драматические агоны окончательно закрепились за пышным весенним праздником Великих Дионисий (новый блеск им придали уже Писистратиды), которые справлялись в марте — апреле, в месяце Элафеболионе. В V в. до н. э. представления давались уже не на временно сооружаемых подмостках, где-нибудь на рынке — агоре, а в специально устроенном *театре*, со ступенями *театрона*, высеченными в склоне холма, *орхестрой*, на которой находились хор и актер, и *скеной* — местом для переодевания актеров и смены масок. На протяжении первой половины века трагик перестал представлять в одном лице всех трагедийных персонажей и заодно постановщика драмы (учителя хора, мастера танцев, скенографа, рисовальщика декораций и пр.), и при этом роль хора неуклонно сокращалась, а роль актера стремительно росла.

Важнейшую роль в формировании нового общества сыграла трилогия Эсхила «Орестея»[7], поставленная за два года до смерти поэта, в 458 г. до н. э. (с участием трех актеров — начинал Эсхил с совмещения в своем лице всех других ролей). В этой драме

утверждалась мысль о необходимости искоренения материнского рода и воцарения власти *отца*. Его Аполлон, вынудив Ореста убить собственную мать Клитемнестру, которая прежде того убила его отца Агамемнона (в ритуале: совершила акт «разделения»), обрекает героя на тяжкие испытания: злобные богини-мстительницы Эринии преследуют его за пролитую материнскую кровь, его судят в афинском суде Ареопаге и, с перевесом только в один голос (богини Афины), оправдывают. Как справедливо думают ученые, едва ли в действительной жизни могло иметь место – да еще быть оправданным! – подобное злодеяние, но в теории оно совершилось, и без этого не могла возрождаться демократическая Эллада. Эсхилов Аполлон изрекает новую отцовскую доктрину бытия:

Родит отец. А мать, как дар от гостя, плод
Хранит, когда вреда не причинит ей бог[8].

Аполлон, с утверждением этой новой ориентации бытия (которая формировалась шаг за шагом с начала геометрики), становится негласным главой олимпийского мира, сливаясь (тоже негласно) с солнечным богом Гелиосом. Так, тот же Орест в «Орестее» Эсхила называет Аполлона высшим судией и прародителем людей, противопоставляя его конкретным смертным отцам: «не тот отец, что нас родил, – всеобщий наш отец и бог, всевидящее солнце»[9]. И хотя по форме эта трилогия – вполне «матриархальная» драма, с плакальщицами-хоэфорами в средней части, по сути она «мужская»: сын мстит за отца, совершая убийство матери, и весь старинный родовой порядок меняет свои полюса – богини-мстительницы Эринии превращаются в благостных, одобряющих жестокость Ореста богинь.

Гераклит и Парменид

Центр духовной жизни, уже в VI в. до н. э. начавший переходить из ионийской Греции на Балканы, теперь окончательно утверждается в Афинах, и только одна философия продолжает оставаться прерогативой Ионии. Ранняя классика проходит под знаменем двух великих философов, двух антагонистов, живших в двух разных концах греческого мира, выдвинувших две противоположные философские концепции. Оба в глубинных истоках ионийцы, но один коренной и традиционный – Гераклит Эфесский, другой – бывший выходец из Ионии, обосновавшийся в Южной Италии, – Парменид из Элеи. Наметившийся в «натурфилософии» раскол чрезвычайно важен для понимания художественных процессов, и потому попытаемся понять хотя

бы в общем виде философские воззрения двух выдающихся мыслителей.

Гераклит Эфесский (ок. 540–480 гг. до н. э.) рисуется в древних источниках как странный, задиристый, злобный мудрец, как нельзя лучше соответствующий образу гибриста: он постоянно изрыгал оскорбления в адрес окружающих, был неуживчив, обособлялся от социума, не имел друзей и потому погиб самой бесславной смертью, которой грекам представлялась смерть «от вшей»[10]. В жизнеописании Гераклита, дошедшем от античности, много мифов, порожденных его эпохой: реальная личность вставлялась в диктуемую временем мифическую раму.

О его творчестве можно сказать, что оно было с точки зрения структуры мысли *«переходным»*. С одной стороны, об этом свидетельствует «рядоположенность» и «многосоставность». У Гераклита не было систематического изложения идей, как и у его предшественников из милетской школы или у семи мудрецов: его мысли реализовались в наборе кратких изречений-афоризмов, причем смысл их был так малопонятен для профанного уха, так «скрыт» в словах, что Гераклита уже в древности прозвали *Темным*. С другой стороны, совокупность его идей представляет ясную, четкую и цельную картину. Гераклит в отличие от милетцев задается новой задачей. Если те вопрошали, *из чего произошел* мир и сколько существует миров, Гераклит ставит вопрос: *что* этот мир собой представляет и *почему* он существует? И он впервые показывает, что мир имеет бесконечную жизнь, потому что он движется на законах борьбы и союза двух противоположных начал.

То новое, что отличает мысли о мироздании обоих философов от их предшественников, – это научная специализация и язык, оперирующий не только образами, но и абстрактными понятиями. Если милетская школа представляла мир в виде низкого цилиндра, «плавающего» в воздушном пространстве (Анаксимен), или свалянной из шерсти конической шапки-пилоса (Анаксимандр), то теперь различаются внешнее и внутреннее, телесное и духовное – материальная первооснова и сила, приводящая ее в движение. Все выступает в оформленных двойственных категориях, которые сменяют былые телесные образы сотворцов – *матери* и *сына*. Но, убирая миф, философы оставляют нетронутым основной ритуальный концепт космогенеза.

Они видят мир в его полярных противоположностях, и он является для них *объектом познания* – они словно вышли из глубин наружу и теперь со всех сторон разглядывают его. Гераклит открывает в мире *психею-душу*, у которой нет границ[11], как их нет у хаоса; у Парменида в сердцевине мироздания живет его движущая сила – *Афродита*[12]. Поскольку груз старой мифоритуальной

традиции был еще очень силен, язык не целиком освободился от них, как и аппарат категорий и понятий. В нем к абстрактному часто примешивается конкретное и образное, и потому он часто кажется непонятным, «темным». Гераклит не создал системного труда; тем не менее в своем своде изречений он развил единую, яркую концепцию мироздания и даже дал определение, впервые назвав его «космосом»: «Этот мир, один и тот же для всех, не создал никто из богов и никто из людей, но он был, есть и будет вечно живой огонь, мерами загорающийся и мерами гаснущий»[13].

У Гераклита и Парменида космос имеет *мужской* облик, а сердцевина у него – *женская*. Это типичный патриархальный концепт. У Парменида в сердце мира живет Афродита, высылая своего сына Эрота к его границам[14] для регуляции процесса зарождения, роста и гибели вещей. У Гераклита огненный мир тоже имеет свою сердцевину, свою движущую силу, которая называется Логосом (в переводе: Слово, Наука, Изучение). [Логос Гераклита пребывает в некоем отдельном космосе, не возникающем и не погибающем[15] – в отличие от космоса, подверженного периодическим возникновениям вследствие «войны» и гибели в «пожаре».] Четыре материальных элемента, выделенных в качестве физической основы мироздания уже в архаике, распались теперь на две пары – *женскую* и *мужскую*: два из них, вода – земля, считались нижними, тяжелыми и женскими, два других, воздух – огонь, – верхними, легкими, мужскими. Гераклит, наделяя свой космос огненной природой, ставил небесное выше земного, женского. Однако есть все основания считать, что и у него сердцевина мира была женской, как у Парменида. Она обязательно должна коррелировать, во-первых, с «душой», которую впервые в философии глубинно открывает Гераклит, во-вторых, с *Логосом* – движущей силой. Гераклитова «душа», как заключенная внутри космоса, отождествляется с Логосом, тоже заключенным внутри, поскольку сам космос, будучи огненной природы, должен был иметь оболочку, которая и придавала ему форму (такая оболочка присутствует издревле в самых разных греческих представлениях о мире). Но, поскольку у Гераклита бессмертная *мать* и смертный *сын* поменялись местами, оба теперь стали *и бессмертными и смертными* – и космос его, постоянно пребывая в движении, бесконечно переходит от смерти к жизни: загорается (в мировых водах) – гибнет (в мировом пожаре). И «боги – люди», наследники «матери – сына», тоже одновременно и бессмертные и смертные. По этому поводу Гераклит оставил загадочный афоризм, где точно выразил древний смысл ритуала: «Бессмертные – смертны, смертные – бессмертны; смертью друг друга они живут, жизнью друг друга они умирают»[16].

Но любопытно, что население мира – бессмертные и смертные – есть внешняя, отторгаемая от космоса вещь, потому что космос никем не сотворен, *нерукотворен* и *самозарожден*, тогда как боги и люди, живущие в нем, сотворены, зарождены. Это новое качество космоса, бессмертного в принципе, хотя и живущего толчками «переходов», унаследовано им от древнего водного *хаоса*, вместе с его исконно материнской природой. Гераклит создал удивительный образ мироздания как *вечно текущей реки* (πάντα ῥεῖ), в которую нельзя войти дважды, потому что она бесконечно меняется: войдя в нее второй раз, человек, по сути, входит в уже иную реку. Это положение Гераклита его ученик Кратил довел, как говорят, до абсурда, утверждая, что в одну и ту же реку нельзя войти и однажды – и только *двигал пальцем*[17]. Тем самым он хотел передать одну очень важную вещь, которую понял намного раньше других, – *невыразимость* безостановочного движения жизни.

Гераклит требовал от человека того же, что и «мудрецы», – аскетизма, воздержания от попыток вторгаться в божественный Логос, речь которого не соответствует человеческой речи и мера которого не соответствует человеческой мере.

Концепция мира у Парменида из Элеи (ок. 540–480 гг. до н. э.) была совершенно иной, хотя в глубине близко родственной. Заимствовав у архаического натурфилософа Ксенофана из Колофона (ок. 570–478 гг. до н. э.), основателя элейской школы и своего учителя, мысль о единстве и неподвижности бытия, он развил ее в контексте пифагорейцев и орфиков, укоренившихся в его время в Южной Италии. Парменид считал, что бытие (понятие, аналогичное космосу) есть огромный сплошной шар, неподвижно покоящийся в центре мира. Небытия как пустоты и пустого пространства не существует – нет пространства, отделенного от материи. В природе нет щелей и пустот (в противовес тому, что говорили пифагорейцы, считавшие, что мир объят со всех сторон воздухообразной пустотой, которую он, дыша, втягивает в себя извне) – все заполнено материей, а потому нет никаких отдельных вещей – только целостный, неподвижный и единый мир. Отсюда получалось, что множество вещей, предстающих в реальном мире оку человека, – это иллюзия, *обман чувств*. Картина мира, создаваемая чувствами, не истинна. Кажется, что мир возникает и погибает, как и множество составляющих его вещей, на деле же он неподвижен и целен. Парменидово бытие без зарождения и уничтожения – *метафизическое*, существующее только в умозрении. Но на деле в нем скрыто присутствует Ум (Нус), аналог Гераклитова Логоса. Ум дает достоверное знание, чувства – недостоверное мнение. Две части поэмы Парменида были как раз посвящены двум этим предметам: 1) достоверному учению *истины* и 2) недостоверному учению *мнения*.

И вместе с тем в этом загадочном неподвижном бытии есть своя *диалектика*: в основе всех явлений мира лежит, согласно Пармениду, противоположность *света* и *тьмы* (так полагал уже Анаксимандр). Землю, находящуюся в центре мира, облекают некие небесные кольца, или венцы, одно из которых наполнено тьмой, а другое чистым огнем, в то время как третье, находящееся между ними, – частично тем и другим. Но эти образы элейского философа оказались столь же малопригодны для понимания вследствие их «темноты», как и ряд афоризмов Гераклита. Любопытно, что Парменид обрисовал свой путь к знанию тоже «диалектически» – в виде *колесницы*, которой отворяет ворота Дика[18], богиня-Справедливость; он использовал давно появившийся в искусстве метафорический образ путешествующего *солнечного бога*. Еще один художественный образ Парменида – образ пути познания как *кругового* разумного созерцания сущего: так греки созерцали свою *круглую скульптуру*, обходя ее со всех сторон.

Раннеклассический философский космос – сугубо *мужской образ мироздания* с заключенной в нем *женской душой*, и бессмертный и смертный, периодически пульсирующий в своем огненном обличии, – говорит о новом этапе осмысления мира в Греции. С окончательным утверждением «власти отца» и ориентацией культуры на *мужской идеал* женское начало становится открыто страдательным, зависимым, смертным. Вот почему *женский образ* впервые широко входит в искусство только теперь, и особенно в искусство мемориальное, имеющее самые древние корни: теперь и женщина нуждается в возрождении. Мы видели, что к этому стремилась вся поздняя архаика, и особенно в последние десятилетия VI в. до н. э. (статуи кор, вторжение женской темы в надгробия, распространение «женских» сюжетов на вазах, в частности в наиболее важных мифоритуальных сюжетах с водой, и т. д.). Антагонизм этих двух начал, мужского и женского, приобретает теперь резкие, категорические черты, выражаясь в популярных темах борьбы, сопровождаемой искоренением *гибрис* (ὕβρις) и насаждением *софросине* (σωφροσύνη) – здравомыслия, мудрого осознания границ своих возможностей, уживчивости в социуме.

На богатом социально-политическом и психологическом фоне этого времени переход от старой системы мышления, с ее «потусторонней» матриархальностью, к новому, с его утверждением мужского начала, раскрывающего свои способности в мире живых, выступал особенно обостренно и выпукло. Все духовное, в том числе и искусства, – это по преимуществу *дело мужчин*, но мужчин, осознающих границы своих возможностей в рамках полиса. Все исключительно личное подвергалось искоренению:

искусство переполнено образами гибристов, которых ожидает наказание. Правда, кара пока не осуществляется, она лишь предстоит; герой мифического события подводится к грани, за которой стоит самое *преступление* (как ее преступание); гибриста, скорее, показывают в назидание другим, и искусство сохраняет в целом суровый, драматический тон.

Такое положение дел отразилось и в ведущем стиле эпохи, который был назван *строгим, жестким, суровым*; durus, rigidus, severus – латинские понятия, дошедшие от римских ценителей Квинтилиана, Цицерона и других, опиравшихся на утраченные труды греческих эстетиков IV–III вв. до н. э., таких как Ксенократ Афинский. *Строгий стиль* доминировал, но параллельно этому официальному, государственно-героическому направлению развивалась иная, камерная линия, направленная на познание человека и его личного мира. Мягкий, нежный, лирический стиль – вторая, оборотная сторона раннеклассического идеала, приглушенная, но впечатляющая. Она связана с продолжением поисков в области изображения *портретов*, а также ситуаций, замеченных в *реальной жизни*, и даже в некоем экстравагантном проявлении *исторического мышления*. Последнее очевидно в выборе тем современных трагедий – того же «Падения Милета» Фриниха или «Персов» Эсхила, а также ряда фресок, которыми украшались общественные здания – вроде «Марафонской битвы» Микона в стое Пойкиле в Афинах[19] или многочисленных сюжетов «из реальной жизни» на греческих вазах. Не стоит забывать, что в ранней классике возникли первые признаки восприятия *линейного времени*, очевидные в формировании наук *истории* и *географии* в сочинениях Геродота.

Диспозиция видов искусства в первой половине V в. до н. э. меняется[20]. Вазопись продолжает сохранять свою роль – она последовательно доводит до середины века свою концепцию человека и мира, и главным образом из нее мы можем узнать о стадиальных изменениях идеала. Не меньшую роль в это время играет круглая скульптура, которая уже в последние века архаики решительно стала выдвигаться на первый план. Что касается архитектуры и ее скульптурного декора, то в ранней классике храмов почти не строилось. Вследствие разрушительных военных действий территория Эллады сильно захирела, и так продолжалось до конца 70-х гг. V в. до н. э. Но потом оправившаяся после понесенных потерь Греция, расправив крылья, стала повсеместно хорошеть. Первый и самый крупный храм, который был выстроен после греко-персидских войн, – это храм Зевса в Олимпии, имевший общегреческое значение. Но о нем будет сказано ниже, а пока перейдем к раннеклассическим вазам 480–450 гг. до н. э.

Расписные вазы Аттики

Картина развития раннеклассической вазописи[21] представляется по сравнению с архаической более сложной. Во-первых, мастера работают теперь не только в краснофигурной и чернофигурной техниках, но и все более активно — в белофонной, сначала в основном на чашах типа киликов и скифосов, а ближе к середине века — на лекифах. Во-вторых, продолжается специализация мастеров: одни расписывают крупные сосуды, другие — мелкие и чаши, причем заметно пристрастие ведущих мастеров к сосудам крупным и монументальным: это волютные кратеры и стамносы, каликс-кратеры, neck-амфоры и пр. В-третьих, при господствующем «реалистическом» направлении, с активными опытами изображения материального мира, реального пространства и времени параллельно развивается «идеалистическое», в котором исследуются различные формы жизни души. Все чаще внешнее и внутреннее приводится к более тесному единству, о чем свидетельствуют главным образом чаши, в которых расписываются и наружные стенки, и внутреннее тондо. К середине века эта неоднородность сглаживается.

Переходной фигурой между двумя эпохами керамического стиля, несомненно, является выдающийся вазописец — мастер Пана, формально во многом близкий Берлинскому мастеру, но по сути сильно от него отличающийся. Хотя он работал в 480–450-е гг. до н. э., по духу он еще близок «пионерам», а нарочитая стилизация некоторых архаических форм — таких, как женские одеяния с пышными хитонами и косыми хитонисками, ниспадающими «ласточкиными хвостами», — стяжала ему славу «маньериста»[22]. Но ни он, ни его последователи, мастера Группы Навсикаи[23] и Гефеста[24] (чьи работы, кстати сказать, утратили все очарование почерка учителя), маньеристами отнюдь не являются. Они скорее стилизаторы, намеренные архаисты, очень рано возникшие на небосводе греческой культуры (архаистика в скульптуре появится несколько десятилетий спустя, в 420-е гг. до н. э.) и не желавшие расставаться с грациозным духом поздней арха-

ики, которую так жестко стал теснить «реалистический» строгий стиль.

Мастер Пана — оригинальный, эксцентрический художник, близкий «пионерам» своей любовью к необычным формам ваз и нестандартным мифам. Он часто отходил от общепринятых канонов, но не демонстративно, а легко и как бы походя, используя наряду с краснофигурной техникой и белофонную. «Строгие» темы типа брачных преследований уживались у него с новыми сакральными (алтари, сцены жертвоприношений), но и те и другие трактовались без должной строгости, часто обыгрываясь в шутливом или даже вполне гротескном духе. Стиль вазописца уникален. В обнаженных телах он дает минимум выразительных анатомических линий, всегда изящных и мягких; он широко прибегает к размывкам лака, создающим в росписях смягченные живописные фоны. Его легкие, воздушные фигуры, словно порхающие по стенкам ваз, — условные при всем их реализме — придают росписям отпечаток яркой фантазии и ненавязчивой, изящной риторики.

Именная ваза этого мастера — колоколовидный кратер из Кум, хранящийся в Бостоне, с изображением Пана (**ил. 1, 2**). В росписи этого великолепного сосуда обращает на себя внимание одно обстоятельство. Оно заключается в том, что главная сторона изображает популярный греческий миф, получивший иконографию уже в архаике (Артемида и Актеон), а другая — сцену, сочиненную самим мастером Пана и преподанную как миф (преследование Паном пастуха). Эта новая черта — *свободное мифотворчество* — впервые широко входит в искусство Греции и придает ему печать живой, не скованной догмами фантазии.

Сцена с Артемидой и Актеоном (А)[25] показательна для строгого стиля. Охотник Актеон невольно подглядел *купание* Артемиды и нимф в озере, нарушив тем самым чистоту их процесса «перехода». За это Артемида превратила Актеона в оленя и науськала на него его собак, которые растерзали его как жертву-добычу. Сцена *наказания гибрис* показана в ее актуальный момент: собаки повергли ниц своего хозяина и атакуют его со всех сторон, а Артемида целится в него из лука. Таким образом, Актеон становится жертвой сразу и собак, и богини, его умерщвляет Артемида в двух своих ипостасях — зооморфной и человеческой. Внимательно приглядевшись, видим, что у мастера Пана все четыре пса — *мужского пола*. Однако в исходном мифе они были *суками*, адекватно отражая сущность богини-женщины. Поздние источники называют наряду с мужскими и женские их имена, а один чрезвычайно странный миф гласит, что собаки Актеона, в тоске по убитому хозяину, решили *сделать его статую* (ἄγαλμα), чтобы постоянно грустить о нем в ее присутствии, умилостивляя его дух; агалму выполнил кентавр Хирон[26]. Следова-

1. Мастер Пана. Колоколовидный кратер из Кум. Сторона А: Артемида и Актеон. Ок. 460 г. до н. э.

тельно, собаки совершили *акт реституции* бывшего бога-оленя (*солнечного* существа) и даже учредили поминальный обряд! А это и есть главнейшая функция древней *матери*. *Раздвоение* образа богини примечательно: *животная форма* недвусмысленно подчинена человеческой, но она входит в изобразительный текст и активно действует. Это придает композиции усложненный вид и сообщает ей оттенок *жестокости*, напоминающий о звериных терзаниях геометрики.

Композиция построена таким образом, что ноги обоих участников драмы расходятся от центра в стороны и структурный каркас рисунка представляет большую *несомкнутую дугу*. В ней есть упругость и напряженность, она напоминает лук, из которого целится Артемида, и этот лук с *двумя стрелами* (одна направлена в Актеона, другая – в себя), четко рисующийся в промежуточном пространстве, выступает как важнейший *героический атрибут*. Его смысл связан с ритуальным жертвоприношением, которое есть в то же время спасение бога-мужчины. Как гласит один афоризм Гераклита: «Имя луку – жизнь, дело его – смерть» («лук» и «жизнь» по-гречески передаются одним и тем же сло-

2. Мастер Пана. Колоколовидный кратер из Кум. Сторона Б: Пан преследует юношу-пастуха

вом βιος, но с разными ударениями), т. е. Артемида-*мать* отделяет от себя *сына*-Актеона в акте космогенеза. В раннеклассической поэтике эта сцена выступает типичным актом наказания гибрис.

Несмотря на драматизм ситуации, рисунок мастера Пана изящен и легок. Грациозно изгибается высокая, очень стройная Артемида, стреляющая сбоку – как бы походя и собираясь уходить: ее пышный хитон с косой мантийкой слегка развевается, а наброшенная поверх пятнистая шкурка лани с тоненькими копытцами отлетает от тела. Столь же невесома и фигура героя. Он изображен в сложной позе – падающим, он уже опустился на колени и опирается о землю рукой. Актеон развернут в три четверти к зрителю, но в его теле, где отмечены сильным лаковым контуром лишь основные линии, нет никакой тяжести и затушевана *опора* тела – ступни в сандалиях, густая штриховка которых сближает их с фоном. Чувствуя, что его фигуры могут «слететь» со стенок вазы и что их надо как-то закрепить, мастер Пана снабжает Артемиду строго вертикальным колчаном, доходящим почти до верхней каймы композиции, а руки Актеона заставляет раскинуться так, что они тоже составляют почти

вертикаль, усиленную черной каймой плаща и мечом в ножнах. Запрокинутая голова и трагически вскинутая рука — главные носители пафоса в сцене, в которой, однако, совсем нет трагизма. Фигуры собак разбавляют его явным *декоративизмом* — все они обегают поверху тело Актеона и ни одна не заходит «с тыла»: прихотливые абрисы их фигур с круто загнутыми хвостами сглаживают переход от фигуры охотника к черному фону. Особенно любопытна собака с прямым хвостом над головой Актеона — о ее «функциональности» нет и речи!

Лица Артемиды и Актеона имеют специфический для мастера профиль с выступающей нижней губой и «отвисающим» подбородком; миндалевидный глаз изображен фронтально, с посаженным посередине зрачком, но намечается тенденция к стиранию слезника и сокращению формы в ракурсе. Редкие размывки лака золотистого тона (прядь волос Артемиды, подвернутая под ее диадему, легкие бакенбарды Актеона) наделяют роспись еще большим изяществом и делают ее своего рода *видением прошлого*, картинкой из далекой исторической жизни.

На другой стороне кратера (Б) показан предстоящий «союз» двух разделенных «творцов», но в шутливом гомосексуальном варианте. Короткохвостый Пан с бородатой козлиной мордой[27] мчится вслед за юным козопасом, трепещущий от возбуждения, с напряженным членом. Фигура его почти целиком человеческая, за исключением козлиных копыт. Он уже протянул руки, чтобы схватить пастушка, но тот ускользает и, оглядываясь на своего преследователя, заносит бич, которым стегают козлов. Образ пастушка не менее оригинален, чем образ Пана. Это высокий и стройный юноша в деревенской одежде — в подпоясанной тунике с легким наворотом на поясе (специфическая примета многих фигур вазописца), в войлочной шапке с высокой тульей (тоже примета его фигур), в наброшенной на спину козьей шкуре и в длинных полосатых чулках. Оба мчатся во весь дух, Пан — даже не касаясь земли, и протянутые вперед его руки — чисто раннеклассический жест, в котором выражается желание образа завоевать для себя *максимально обширное* пространство.

Любопытно, что опять выступает бог в *зооморфном обличии*. Это придает сценке в духе поколения «пионеров» оттенок шутливого бурлеска, вместе с тем возвращая историю к тем временам, когда боги еще были животными. Композиция строится очень похоже на эпизод с Актеоном: опять движение расходится в стороны от находящихся в центре скрещенных ног героев, и опять невесомые фигуры закрепляются на фоне вертикальными элементами: у пастушка — бич, у Пана за спиной — герма Гермеса (ее подножие написано очень легко разбавленным лаком, с рядом сильных черных акцентов). Герма небольшая, итифаллическая. Бородатый Гермес смотрит в сторону своего *сына*[28]

Пана, который потешал богов смехотворным обликом и своими проделками уже при рождении. Но герма – еще и третий участник сцены. Она представляет собой строго вертикальный пилон, выходящий из земляного холма, и играет роль «мирового древа», растущего на «мировой горе», т. е. герма – символ совершившегося космотворения. А *любовные союзы двоих* и есть одно из проявлений «космической» жизни. И кроме того, герма есть рукотворный образ, *памятник*. Обычно она памятник *Гермесу-солнцу* – паредру морской *Афродиты*, судя по наличию в греческих мифах существа по имени *Гермафродит*[29]; Афродита, *Убийца мужей* (один из титулов богини любви), как матриархальная Владычица некогда принесла его в жертву – забила камнями и погребла под холмом. Гермы, особо распространенные в Аттике, ставились на перекрестках дорог – в точке, ассоциировавшейся с зарождением жизни. Изначально герма – *надгробный памятник*. Надгробие означает действие *сферы культуры*, где *не прерывается* связь поколений и где есть некий *вечный знак* совершившейся, протекающей ныне и будущей жизни. И кроме того, в варианте патриархального сочиненного мифа она восстанавливает связь времен именно по *мужской линии*: Гермес – Пан – пастушок нанизываются на единую родословную: *дед – отец – сын*. Вот почему в этой росписи столь акцентирован *фалл*.

Другие вазы мастера Пана обнаруживают его тенденцию к формированию новой тематики, и тоже связанной с *божественным миром*. Эти вазы более поздние, в них отражается иная концепция мировидения. Таков, например, колонный кратер из Кум, хранящийся в Неаполе, с изображением жертвоприношения перед гермой (**ил. 3**); он показывает самое сердце храма – его наос с алтарем. Изображен важнейший акт ритуала: *жарение мяса* закланной жертвы – быка; справа вверху обозначен символ святилища в виде букрания, под которым стоит фимиатерий с курящимся в нем благовонием. Рядом с алтарем, украшенным волютами и красивыми архитектурными профилями, стоит сам владелец святилища – бог Гермес, и опять в виде гермы. Правда, теперь она монументальная и покоится на двуступенчатом цоколе и, кроме того, имеет по сторонам выступы-«руки». Герма развернута анфас – бог, увенчанный тяжелой праздничной повязкой, словно устанавливает личный контакт *со зрителем*, тогда как находящиеся в храме мужчины общаются между собой. Композиция замкнута по сторонам традиционным для ранней классики орнаментом – двойной чернофигурной ветвью плюща.

Характерно *исчезновение динамики* в сцене и придание ей *церемониального характера*. В центре помещены наиболее священные культовые вещи: алтарь – жертвенное мясо – ритуальная корзинка с приношениями, имеющая здесь совершенно *геральдический вид*. Вертикализм фигур усилен атрибутами – алтарем,

3. Мастер Пана. Колонный кратер из Кум. Жертвоприношение перед гермой Гермеса. Ок. 460 г. до н. э.

фимиатерием и суковатым посохом, на который опирается левый мужчина. Однако при всем том нет впечатления солидности и погруженности в проблемы культа. Во-первых, правый юноша, стоящий рядом с гермой, жарит большой кусок мяса, насаженный на длинный вертел. При сложном развороте его тела – он стоит перед гермой, у самой кромки передней плоскости – пространство не строится глубинно и ясности стоящих друг за другом планов нет; то же касается и фигуры другого юноши, с ритуальной корзинкой на плече, бедра которого задрапированы в короткий плащ с отмеченным выше специфическим «наворотом». Фигуры, даже специально «стабилизированные» (характерно положение вертела с мясом, нарочито прорезающего сцену *по горизонтали*), остаются подвижными. Устойчиво изображение только бородатого мужа в плаще, который совершает возлияние из килика на алтарь, но эта фигура, чисто профильная, традиционна и наименее интересна с точки зрения иконографии и разработки пластики. Мастер Пана умело сплачивает композицию, «прошивая» ее поверху сплетением рук (как это будет у Макрона и других его современников). Четкое построение пространства, обособление отдельных его планов, сокращение вещей в перспективе, показ тел и лиц в ракурсе – мастер Пана избегает всего этого, сводя свои росписи к оригинальным планиметрическим видам.

Он не только не умеет, но и не хочет создавать ощущение *реального действа*, совершающегося в реальном пространстве. Огонь и кусок мяса над ним он всячески *дематериализует* размыв-

ками лака, и кажется, что действительно центром религиозного мира и является этот полыхающий *огонь*, в мерцающем свете которого все вещи кажутся призрачными и иллюзорными. *Огонь* на алтаре предстает уже *космическим*, мясо – как культурная еда, «отделенная» от сырого продукта. Не случайно группа из четырех фигур распадается на две симметричные пары: в одной творческая, деятельная сторона бывшего хаоса (бог Гермес и юноша-жрец), в другом – пассивная, созерцательная (возливающий муж и юноша с приношениями).

Все герои – равного роста и стоят на одном уровне; возникает впечатление, что герма бородатого бога *оживает* и включается в происходящее в храме действо. Гермес ожидает, когда изжарится вкусное мясо, и, кажется, предвкушая скорый обед, с трудно скрываемой улыбкой втягивает в себя его дразнящий запах. Живые люди застывают – памятники начинают двигаться. Это явление – один из признаков того, что к середине V в. до н. э., когда была создана роспись мастера Пана, границы между полярными сферами космоса стали стираться и миры богов и людей сблизились между собой.

Если в росписи с Гермесом остаются признаки «рядоположения» фигур, то на других вазах мастера Пана формируется новая композиционная структура, основанная на *принципе шатра*. Герои, стоящие по сторонам центрального предмета, склоняются к нему, образуя подобие сомкнутой треугольной крыши. Тем самым возникает ощущение *выделенности* сюжетного ядра из тела вазы, его особой сакральной предназначенности. Оно представляет собой новый образ *материнского лона*, формирующегося в недрах яркой «отцовской» культуры, которой является по преимуществу раннеклассическое искусство. К середине V в. до н. э. намечается усиление «интерьерных» сюжетов в вазописи Греции.

К числу таких росписей принадлежит оригинальный сюжет *рыбной ловли*, показанный мастером Пана на венской пелике из Черветери (**ил. 4**) [*пелика* как чисто «материнский» сосуд получает теперь все большую популярность]. Основание сцены подчеркнуто легкой линейной подставкой – над головами проходит узкий бордюр язычков. Все внимание сосредоточено на двух рыбаках: один, бородатый, сидит с удочкой на вершине прибрежной скалы, другой, молодой, стоит по другую сторону. При всем различии поз двух участников соблюдается изокефалия, и любопытно, что головы рыбаков покрыты такими же крестьянскими шапками, что венчала голову пастушка на именной вазе из Бостона. Герои группируются по сторонам *удочки*, леска которой, слегка неровная, составляет условную *ось симметрии*, причем на нее *уже попалась* одна рыба, а две другие в виде крохотных русалок-человечков с круглыми фронтальными головками

4. Мастер Пана. Пелика из Черветери. Ловля рыбы. Ок. 460 г. до н. э.

и разведенными в стороны руками-плавничками еще «плавают». Диагональная постановка симметричных фигур создает впечатление *фронтона*, а выловленная рыба на леске – ее *геральдического центра*. Сидящий рыбак с котомкой и удочкой, словно приросший к скале и составляющий естественное ее продолжение, – антитеза рыбаку молодому и стоящему на собственных ногах. Опять схема композиции наводит на мысль о «разделении» двух космогонических творцов, и опять творческий и деятельный *сын* противостоит пассивному и созерцательному.

Ловля рыбы – иной вариант охоты (мало распространенной в греческом искусстве) и войны как разновидности *ритуала жертвоприношения*. Выловленная рыба сродни пойманной дичи или плененному врагу, и то обстоятельство, что ее извлекает из моря *мужчина*, заставляет видеть в ней *женское существо*. Но в соответствии с ритуальной логикой жертва должна *возродиться*. Так, в греческих мифах богиня-*птица* летом парит в небесах, а зимой, теряя крылья, превращается в *рыбу*[30] (в шумерских мифах есть фигура *рыбо-козла*[31], аналогично «склеенная» из двух образов бога). Вероятно, и выловленная стариком рыба, к которой обращается молодой рыбак: «Что ж, ты, мол, не убереглась?» – представляет ситуацию *анода*, выхода богини на свет. Сюжет, необычный в греческом искусстве, обладает столь же глубоким ритуальным смыслом, что и жертвоприношение перед гермой Гермеса. И здесь изображен *интерьер*, где совершается таинственный процесс перехода от смерти к жизни, – только он представлен не рукотворной постройкой, а изначальным образом *вод*[32].

Неприхотливая на первый взгляд «сценка из жизни» превращается в редкостный символ спасения – и именно спасения женщины.

К «маньеристам» нередко относят и Макрона – мастера очень плодовитого (ему приписывают около 350 работ)[33], поддерживавшего свой стиль всегда на высоте. Но вероятно, он просто сохранил многое от наследия архаики, – в его искусстве нет

5. Макрон. Килик из Вульчи. Суд Париса. Ок. 480 г. до н. э.

нарочитой стилизации древностей, как у мастера Пана, а есть прямые признаки архаического стиля и типажа: стандартные профили с далеко выступающими носами и удивленными узкими глазами, длинные схематичные ступни, хитоны, ниспадающие «ступенчатыми» фалдами, скованные позы. В его поздних вазах, созданных ближе к середине V в. до н. э., это исчезает. Макрон – мастер *киликов и малых чаш*, один из редких в ранней классике певцов *женской красоты*.

Его берлинский килик из Вульчи с судом Париса (**ил. 5**) с точки зрения композиции не представляет особых новшеств: он показывает стоящих друг за другом на фоне и отделенных цезурами Гермеса, Афину, Геру и Афродиту. Все богини демонстрируют троянцу свою красоту; будущая победительница Афродита показана последней. Гермес, в традиционной хламиде, шапке и крылатых сандалиях, останавливается перед Парисом, судя по жесту, обращаясь к нему с разговором. Процессия представляет собой *катабазис*, или *катод*, – нисхождение в нижний мир, вот почему ее и возглавляет Гермес Психопомп. Парис выступает в качестве *судьи загробного мира*, *пастуха* – типичного *бога-солнца* в фазе «перехода», принужденного патриархальной редакцией мифа к не свойственной ему прежде функции – спасения богини-матери из мира смерти[34].

Парис, изящный юноша в тонком плаще с рукавами, с архаическими завитками у висков, сидит на высокой и широкой скале, *с кифарой* в руках, как то и подобает возрождаемому *сыну*. В другой руке, как кажется, он уже держит *яблоко*, брошенное Эридой на свадьбе Пелея и Фетиды и предназначенное «Прекраснейшей», т. е. сцена типично брачная: Парис получил в знак спасенности брачный дар, который в «отцовской» редакции мифа он должен вновь вернуть Афродите! Любопытно, что под

скалой изображены *пять козлов*, двое из которых смотрят на богинь, двое отвернулись, создавая формальную смычку с росписью другой стороны, а один, самый крупный из них, *вспрыгивает вверх*: это образ *восходящего солнца*. Расслоение образа бога на человеческую и животную формы и вплетение их в общий *рассказ* идет в русле времени: таким же образом у мастера Пана «раздваивалась» Артемида.

Необычен облик Афродиты. Она представлена в окружении четырех парящих *эротиков* – они отгораживают ее от других кандидаток, выделяют из них как *богиню-мать* и воплощение *красоты* (эротики ее прихорашивают) и вместе с тем заставляют вспомнить крылатых *эйдолонов-душ*. Эроты, козлы Париса, сам Парис и водитель душ Гермес разворачивают многоаспектный образ *спасаемого* бога, который тут представлен как *спаситель*.

Макрон не заостряет внимания на специфических деталях мифа. Он показывает красоту *чувственного мира* – обаятельный облик богов и богинь, легкость пышных одежд, в передаче которых он был неподражаем. Очаровательны и козлы; они написаны очень тонко и достоверно, с добавкой золотистого лака, с тонкой щеточкой штришков, обозначающих шерсть их бород, шей и подбрюшья. При этом Макрон не забывает оттенить свой рисунок цезурами черного лака: вдоль ручки килика процарапана надпись его гончара: «Гиерон сделал». И роспись, и подпись включены в форму сосуда тонко и ненавязчиво.

Особо нужно отметить драпировки фигур. Макрон одним из первых *разъединил* два феномена – *тело* человека и его *одежду*, которая в ряде его ваз составляет фон для обнаженных тел, как, например, на килике с флейтисткой и тремя танцорами-симпосиастами: каждый держит свой плащ перекинутым через обе руки за спиной и появляются красивые волнообразные всплески складок. В других случаях, как на известном килике с Парисом, Менелаем и Еленой (Бостон, Музей изящных искусств), пышные широкие одеяния и сплетенные поверху руки, превращенные в своеобразный венок, полностью скрывают чернолаковый фон, оставляя его в виде скромных затеков сверху и снизу. В вазе фон из пышных плащей и хитонов сменяет собой прежний черный, тем самым отменяя старую ценность *силуэта*, столь долго культивируемого греческой вазописью. Чтение рисунка предполагает чтение именно *внутренних* «разделочных» линий, штришков, живописных затеков, различение особых графических контуров тела и линий одежд; *красная фигура* выступает на *красном* же *фоне*. Правда, это уникальный пример, отличный от распространившейся еще в поздней архаике техники с *белыми фонами*, где фигура выделяется контуром: красный фон Макрона не нейтрален и чист, как в бело-

фонных вазах, а весь «застелен» одеждами; он подвижен, тонок и обладает собственной жизнью.

Мастер Пистоксена, тоже специализировавшийся на росписи киликов и малых чаш, не принадлежал к «маньеристам», но и он сохранил кое-что от прежней традиции: жанровое разнообразие тем, работу в разных техниках (краснофигурной и белофонной), дар иронически воспринимать повседневную жизнь и при этом трепетно относиться к богам. В этом он близок и мастеру Пана и Макрону, но его искусство – иное.

Одна из его лучших ваз – скифос из Черветери, хранящийся в Шверине, с изображением урока музыки (**ил. 6, 7**). В ранней классике, с ее страстным желанием проникнуть внутрь вещей и явлений, понять, из чего они состоят, как работают, важнейшей темой искусства становится *творческий процесс*. Наряду с темой *ритуала реституции бога* (Диониса), которая разворачивается у целого ряда мастеров, появляются ее профанные версии. Художники изображают, как отливают из бронзы статуи, как ткут ковры, как сушат и ароматизируют одежды, как учат детей и даже как происходит интимное общение мужчины и женщины (эта тема возникла уже у краснофигурных «пионеров»).

Мастер Пистоксена изображает урок музыки; композиция охватывает обе стороны вазы, разделенные пальметтами в картушах с усиками; флоральный орнамент сдержанно обрамляет сцены. На одной стороне (А) показан брат Геракла Ификл, который учится играть на лире у известного музыканта – фракийца Лина. Невысокий бородатый учитель и его ученик, подросток Ификл, сидят в одинаковых позах друг против друга, держа инструменты в руках. Эта симметричная композиция дополняется центральным элементом – монументальной *лирой*, которая висит на фоне между ними чуть наискось, чтобы не превращать роспись в окаменевшую эмблему. Эта третья лира – главная героическая вещь, две другие являются ее смертными ипостасями. Она таит в своих струнах музыку космоса – Лин передает ее уже в обмирщенном варианте.

Процесс обучения в Греции заключался в повторении образца: учитель играл мелодию – ученик пытался ее воспроизвести. Седовласый самопогруженный Лин, с правильными чертами лица и длинной прямой бородой, играет – Ификл, следуя за ним, водит пальцами по струнам. Он мальчик из благородного семейства, красивый и ухоженный, в плаще, закрывающем нижнюю часть фигуры, в головной повязке, с легкими завитками волос в районе ушей (профили обоих чисто раннеклассические, глаза миндалевидные, с приближенным к слезнику зрачком). Над Лином сверху и чуть сбоку обозначен *равноконечный крест*. Этот редкий на вазах греков знак, вероятно, означает «космос» – «четырехсторонний мир», который связан с музыкой *струнного инструмента*.

6. Мастер Пистоксена. Скифос из Черветери. Урок музыки. 480—470 гг. до н. э.

На другой стороне (Б) – *продолжение рассказа,* в котором вазописец опять, как мастер Пана на именной вазе, мифологизирует действительность. Здесь показан мальчик Геракл, родной брат Ификла по матери Алкмене (отцом Ификла был Амфитрион, а Геракла – Зевс), шествующий к тому же Лину. Облаченный в плащ, задрапированный редкими длинными складками, с выдвинутым вперед правым плечом (переданным энергично, но не вполне «правильно»), Геракл опирается на посох. У него иная прическа – шапка завитков, и он не увенчан повязкой, как уже причастившийся к высокому Ификл. Сын Зевса идет учиться *вторым,* и чувствуется, что в нем горит раздражение: глаз широко открыт, прозрачная радужка светится гневом. Дело в том, что пока Ификл общается с Лином, Геракл пребывает в обществе дряхлой старушки по имени Герофсо [имя встречается в Греции единственный раз; ученые считают, что это вариант имени бабушки Геракла Анаксо[35]; в слове «Герофсо» акцентировано понятие *дряхлости:* «Герас» по-гречески «Старость», а Старость — такой же враг Геракла, как и другие *матери*-монстры: на одной из раннеклассических ваз он избивает ее палицей[36]. Сам Геракл, как известно, после подвигов получил в жены богиню *юности* Гебу]. Таким образом, бабушка Геракла, выступающая в качестве *педагога* (няни, воспитательницы детей) и одновременно *прислужницы* (она несет лиру), кривоватая и седая, в морщинах, со старческой грудью и высохшими руками (художник показывает, как под кожей выделяются жилы), ковыляет вслед за внуком к Лину, опираясь на короткую и тоже кривоватую палку, как будто подобранную прямо под деревом. Образ шамкающей беззубой старушки замечателен своей незабываемой индивидуальностью.

7. Мастер Пистоксена. Скифос из Черветери. Урок музыки. 480—470 гг. до н. э.

Конечно, он не портретен, но создает совсем новый и необычный человеческий тип.

Другую грань творчества мастера Пистоксена открывает его белофонный килик из Камироса, хранящийся в Лондоне, с Афродитой на лебеде (имя богини начертано прямым письмом за ее головой) (**ил. 8**). Обрамлением тондо служит тонкий лаковый ободок густого черного цвета, в такой черноте и насыщенности в рисунке уже не встречающийся; лак разбавляется в разных градациях – от светло-черного до серого, густо-коричневого и золотисто-желтого. Плотным пятном приглушенного красного цвета (накладная краска) выделен плащ Афродиты, каймы ее хитона, расшитого крестиками, и диадемы, венчающей саккос. Живописная гамма, несмотря на ограниченность исходных цветов,– богата.

Рисунок – красивейший, дивный. Богиня изображена в профиль, летящей на лебеде. В левой руке, перебивая монотонность плаща, она держит маленький атрибут, в правой, протянутой вперед, – большой изящный цветок. Богиня голубоглазая (профильный глаз имеет светлую радужку), с прядями золотистых волос, выбивающимися из-под строгого саккоса, с мелкими локончиками близ уха, в тонком ожерелье на стройной шее. Профиль ее головы – спокойный и чистый, с небольшим, чуть вздернутым носиком и целомудренно сжатым ртом. Фигура устойчива, особенно благодаря цветному пятну плаща, но он перекрыт лебединым крылом, что усиливает впечатление *полета*. Столь же тонко и деликатно написана фигура серого лебедя, с его удивительной головой и воздетыми дугами крыльев. Приоткрытый и удлиненный, слегка «зазубренный» клюв говорит о сосредо-

8. Мастер Пистоксена. Белофонный килик из Камироса. Афродита на лебеде. 470–460 гг. до н. э.

точенном напряжении птицы, тщательно выписанные ноги с заостренными коготками – о ее надежности, силе. С ног до головы лебедь покрыт перьями разной формы и величины – вся фигура исчерчена, но вместе с тем рисунок настолько деликатен и тонок, что два существа (опять раздвоение сущности) кажутся неким сгущением воздуха – божественным фантомом, увиденным мастером в небесах.

Формы тела Афродиты, как то будет в белофонных вазах, прочерчены целиком под одеждой (сначала рисовали фигуру, а потом ее «одевали»). Особую роль играет схематичный невесомый цветок, прорисованный в духе ориенталистики: тонкий стебелек с отходящими от него двумя завитками. Он был предварительно набросан на фоне иным – одна из спиралек опускалась слишком близко к голове лебедя, и мастер изменил ее абрис, чтобы сохранить ощущение гармонии в своей круговой композиции.

Афродита и лебедь – две формы богини, зооморфная и антропоморфная. Мы уже видели, как с эпохи геометрики формировался образ богини-птицы: сначала она сидела под смертным ложем паредра, потом стала возноситься над ним, потом сопровождала корабль, на котором он выплывал из преисподней, потом стала указывать ему путь в небеса (дублируясь четверкой лошадей). И вот теперь рядом с водоплавающей птицей возникает ее антропоморфный вариант – богиня Афродита. Обе формы пребывают бок о бок – они субстантивируются, уравниваются в правах с точки зрения формы и стиля (равенство в композиции, равное достоинство, равное внимание мастера к их характери-

стике). Характерна и тема полета. Момент действия не обозначен – неясно, как долго летит Афродита, но, исходя из других раннеклассических сцен, Афродита *отправляется в путь* – взлетает из вод в небеса.

Основной, *драматический тонус* эпохи наиболее ярко выражен в искусстве других художников, среди которых наиболее выдающимся является мастер Ниобид. Его творческие принципы выражены в именной вазе – луврском каликс-кратере из Орвьето, ок. 460 г. до н. э. (**ил. 9, 10**). Кратер с его определенными формами и устойчивой ножкой представляет отработанный, классический для V в. до н. э. тип. Характерно отсутствие в росписи боковых границ (фигуры «переходят» с одной стороны на другую) и обособление орнаментов в широкие горизонтальные каймы, ограничивающие ее снизу и сверху. Снизу это густой пояс чередующихся высоких пальметт и пальметтовидных лотосов в картушах, сверху – пояс круглых пальметт в картушах и лотосов иной формы, – нижний орнаментальный фриз тектоничен, верхний декоративен. Венчик кратера теперь выделяется широким «архитектурным» профилем, превращаясь в подобие торжественного монументального венца.

9. Мастер Ниобид. Каликс-кратер из Орвьето. Сторона А: Гибель Ниобид. Ок. 460 г. до н. э.

Миф о Ниобидах[37] (А) целиком укладывается в раннеклассическую концепцию *наказания гибрис*. Он сталкивает двух матерей – олимпийскую супругу Зевса Лето (бывшую гиперборейскую богиню) и еще более архаичную богиню Ниобу, превращенную олимпийской религией в героиню, дочь Тантала, одного из четырех великих нечестивцев эллинской предыстории (Тантал, Иксион, Титий и Сизиф). У обеих матерей было по равному числу детей мужского и женского пола (первый признак «отцовской» культуры), но Ниоба выхвалялась перед Лето своим чадородием: у нее было семь сыновей и семь дочерей, а у той лишь один сын и дочь. Разгневанная Лето послала своих детей истребить детей Ниобы. Артемида расстреляла из лука девушек, Аполлон – мальчиков; Ниоба превратилась от горя в скалу («свернулась» в аниконический образ «идола»).

10. Мастер Ниобид. Каликс-кратер из Орвьето. Сторона Б: Геракл с Афиной в окружении героев

Мастер Ниобид представляет сцену в двух регистрах, что пытались делать и ранее, но не столь удачно: у него нет делящей уровни горизонтали, и роспись становится пространственной сценой, в которой действуют фигуры ближних и дальних планов. Вся поверхность земли приходит в движение — формируются взгорья, провалы и холмики, создается ощущение рельефной местности, в которой происходит кара детей. Новое *пейзажное видение мира*, цельное и конкретное, впервые приходит в вазопись так откровенно – мастер Ниобид мыслит широкими планами, где пространство уходит от передней кромки сосуда вдаль и где есть своя *перспектива*. Это новое качество греческих росписей пытались представить заимствованием из современной художникам живописи (она не сохранилась), однако в этой привязке нет необходимости: вазопись – очень древнее искусство, со своей художественной системой и логикой развития.

Центром росписи являются боги-мстители, Аполлон с Артемидой, Аполлон формально центральная фигура, но Артемида главнее его: она стоит неподвижно и только вынимает стрелу из колчана, а он уже действует. Импульс уничтожения исходит от нее как Владычицы, Аполлон осуществляет ее замысел. Оба стоят вместе, в центре мыслимого круга, рассылая стрелы-лучи по периферии пространства. Нижние предгорья холма, узкий и неровный план, заняты изображением погибших. Девушка в стрельчатой диадеме на распущенных волосах, беспомощно раскинув руки, лежит лицом к зрителю; ноги ее коченеют. Она в безрукавном хитоне и плаще, сковывающем движения – как сковывает ее тело смерть. Справа уткнулся в холмик земли ее брат, красивый юноша с короткими вьющимися волосами; над ним уже прорастает дерево – единственное в композиции и многозначительное: оно служит символом «разделения» *неправых и правых*, смертных людей и богов. Стрела вонзилась ему в спину. Окоченевшее тело, обернутое снизу гиматием, с одной ногой, неловко зацепившейся за другую, видно *частично* – он скрыт холмом, в который уходит фигура, – видны лишь пальцы левой руки, которой он зацепился за выступ. Этот удивительный прием – показ тела не таким, каким его *знает* зритель, во всей целостности и взаимосвязанности членов, а таким, каким он *видит* его в пространстве, – совершенно новый и революционный для греков, для которых цельность человеческого тела как микрокосмоса всегда была священна. Здесь она принципиально нарушается едва ли не впервые, и только для того, чтобы изображение соответствовало *реальности*, *оптическому восприятию* человека.

Нижняя затесненная зона с мертвыми Ниобидами представляет, таким образом, *нижний мир*, своего рода загробное царство. Верхняя зона гораздо шире: здесь действуют фигуры, стоящие в полный рост, и здесь еще происходят убийства. Девушки еще не все уничтожены – Артемида достает стрелу для одной из них, но в основном здесь действует Аполлон, убивающий мальчиков. Один, за Артемидой, уже поражен в спину и пытается извлечь стрелу, припав на колено, тогда как его брата бог поразил на бегу, и он, еще не остановившись, но уже чувствуя смерть, тщетно взывает к богам. Тот факт, что два пораженных юноши *еще живы*, тогда как единственная девушка *уже умерла*, говорит опять о патриархальных умонастроениях времени. Никогда в Греции прежде не показывали такой *жестокости*, столь бессмысленного уничтожения жизни. Дети погибают из-за кичливой похвальбы их матери. Мастер Ниобид показывает акт *справедливого возмездия*, но в душе зрителя зреет протест против таких законов мира. Зачем нужен космос, в котором боги губят невинных детей?

У наказания есть своя логика. Артемида с Аполлоном в мифе посланы оскорбленной Лето, которая родила детей от Зевса, а Зевс – *отец всех богов и людей*, и если он санкционировал кару, значит, она нужна, значит, если ее не привести в исполнение, мир придет к разрушению. А если мир придет к разрушению, значит, виноват и не Зевс, а *некие силы*, которые правят космосом. Как говорил Гераклит, космос и его население – разной природы: сам он нерукотворен, боги и люди – сотворены. И поскольку в нем убивают *и мужчин, и женщин*, значит, все живое в этом космосе смертно, все подвержено периодическим разрушениям – восстановлениям. Но художник протестует против казни. Вместе с мастером Ниобид в искусство греков входит нечто новое: первый признак пессимизма, неверия в справедливое мироустройство. Мертвые Ниобиды, лежащие на первом плане его гористого мира, – едва ли являются реминисценцией прошедшей войны. Скорее, это предчувствие новых бедствий.

На другой стороне кратера (Б) изображена сцена, не получившая пока убедительного толкования. Предполагали, что это собрание аргонавтов вместе с их вдохновительницей Афиной или же что показано нисхождение Геракла в Аид с целью извлечь оттуда Тесея с Пирифоем. Во всяком случае, здесь присутствует, за исключением богини Афины, *мужской воинский мир* – все герои выступают вооруженными.

Композиция и здесь построена очень мастерски, хотя она статическая. Сохраняются два уровня, и опять в «нижнем мире» покоится одна фигура, а другая изображена так, что служит переходом к «верхнему»[38]. Сидящий юноша, с короткой пышной прической, с мечом на перевязи, погружен в глубокий траур, он обхватил обеими руками свое колено. Предметом его скорби, несомненно, является полулежащий в нижнем мире. Два принадлежащих ему копья разрезают всю сцену диагонально так, что очевидно – этот юноша «отрезан» от всех, он обречен. С мечом на перевязи и петасом за спиной он пытается приподняться, но тщетно. Похоже, что это в самом деле Пирифой, который вместе с другом Тесеем попал в преисподнюю[39]. Оба героя дерзостно решили жениться на богинях. Тесей похитил из Спарты юную красавицу Елену, когда ей было всего 12 лет, – но братья Диоскуры тогда ее отбили. Пирифой же решил похитить супругу бога загробного мира Аида. Оба товарища спустились в Аид, но Персефона приковала их к трону Леты, с которого они не могли подняться. Вот почему освобождать их отправился Геракл.

Атмосфера сцены – скорбная и тягостная в нижнем ярусе, бездеятельно-сосредоточенная в верхнем. Если внизу лежит Пирифой, а выше сидит скорбный Тесей, то кто те герои, что окружают Геракла? Зачем в этой сцене так много воинов, демонстрирующих свое оружие? Геракл тоже вооружен – в одной руке

у него знаменитая палица, в другой лук, на плечо наброшена шкура немейского льва, убитого им еще в первом подвиге (этот атрибут говорит о бывшем *львином* облике героя). Присутствие Афины объяснимо ее покровительством Тесею: Тесей – афинский царь. Но все сосредоточено *вокруг Геракла* и двух юношей. Вероятно, предстоит выведение Тесея на свет (не случайно он сидит *выше* своего сотоварища), Пирифою же суждено было остаться в Аиде. В противовес «разделению» стороны с Ниобидами на этой должен быть представлен «союз» – сюжет с оптимистическим исходом.

Но тем не менее неясность сцены, вытекающая из недостаточной артикулированности сюжетных связей, показательна для эпохи: данная роспись не единственная с *темным смыслом* – она сродни «темноте» Гераклитовых афоризмов.

Стиль мастера Ниобид – необычайно пластический. Его фигуры, построенные на законах тектоники и в разных ракурсах, настолько трехмерны и достоверны, что производят впечатления *скульптур*. Контакты между героями распались – они, завоевав свою автаркию, остаются каждый в своей зоне космоса, не протягивая друг другу рук, не вступая в диалоги. Связывают их только взгляды. Героические атрибуты описаны со всей возможной достоверностью: они выдвинуты на черный фон и смотрятся как индивидуумы, у которых в этом мире такие же права на жизнь, как у людей; это копья «Пирифоя», мечи и луки, и колоритные щиты, и особенно шлем воина, стоящего справа от Геракла, – воин держит его совсем особо, как святыню: ведь шлем с султаном – это божественная оболочка *головы*.

Стиль мастера Ниобид – *строгий*, с четко прочерченными мышцами и ребрами (Аполлон, Геракл, Тесей и Пирифой), с четко обозначенными коленными суставами и сочленениями, с расчерченными формами мышц на животе и ногах, причем это сделано довольно густо разведенным лаком и смотрится как анатомическая сетка – почти как у «пионеров», только гармоничнее. Строги и профили, с их тяжелыми подбородками и спрямленными носами, и компактные прически, отграниченные от фона «пропущенной линией». Но особо хотелось бы отметить яркую демонстрацию перспективного сокращения вещей (сразу два щита поставлены *в ракурсе*) и особенно *голов*. Голова «Тесея» здесь наилучший пример. Изображение чуть-чуть не удалось (рот смещен в сторону), но очевидны преимущества нового видения событий – психической реакции человека на происходящее. Рот приоткрыт, как от страдания, и в нем видны зубы. А *глаза* вообще замечательны: с оттянутым и подчеркнутым лаковой линией нижним веком, они показаны в ракурсе и оттенены черными, сведенными к переносице бровями. Капелька лака, обозначающая зрачок, повисает на верхнем веке – и откры-

вается возможность передать *чувство, мысль, размышление* (в Риме такой прием для изображения глаз возникнет во времена Марка Аврелия). На лбу «Тесея» залегли скорбные морщины, прикрытые кудрями волос, а щека и лоб Геракла вообще *исчерчены складками* (нанесены разбавленным лаком, но очень отчетливо), говорящими о том, что в его голове совершается напряженный *мыслительный процесс*.

Мастер Ниобид продолжал формировать новый *этический* мир – мир проявления характеров-*этосов*: каждый из его героев воспринимает происходящее по-разному, и это отражается в «симметрии» поз, характере жестов, движениях, поворотах голов и изломах бровей. Этосы порождаются и расходятся из *единого центра*. Мир имеет строгую организацию и иерархическую структуру: на одной стороне он вращается вокруг Артемиды – Аполлона, на второй – Афины – Геракла. Герои открыто проявляют свои чувства, о чем свидетельствуют резкие жесты, положение далеко протянутых рук, широко раздвинутых ног. Они выражают и бессилие перед надвигающейся смертью, и отчаяние, и смертельную боль, и надежду, и силу характера. Этосы мастера Ниобид делятся на две группы: *этосы живых*, жестикулирующих и борющихся – это они как бы иррадируют в пространстве, стремясь охватить возможно больший его участок распростертыми членами, и *этосы мертвых* (или умирающих – физически или метафорически): они сжимаются и уходят в себя, как свернутый, сорванный с ветки осенний лист. Одни максимально *развернуты* в земной реальности – другие максимально сжаты. В этой полярности проявляется *максимализм* раннеклассической эпохи: постоянно размышляя о жизни и смерти, она редко признает полутона, в основном только *да и нет, черное и белое*.

И все же жизнь теперь видится не абстрактной, как прежде: и *пространство* ее *разворачивается* в несколько планов (уходит снизу вверх и спереди вглубь), и *время течет*, отмеряя отрезки пути этапами совершенных деяний.

Мастер Ниобид достойным образом продолжил поднятую «пионерами» тему *прощания воина*. К ней он приступал неоднократно. Наиболее удачное решение он дал на своей neck-амфоре из Нолы (Оксфорд, музей Эшмолеан). Юноша-воин, в панцире, шлеме, поножах, со щитом и копьем, стоит фронтально, повернув голову к старому, облаченному в длинный плащ, седому отцу (седина показана накладной белой краской). Копье разделяет отца и сына, а с ними двух женщин, очевидно мать и жену. Мать – ритуальная фигура, она держит в руках ойнохою и фиалу – атрибуты ритуальной либации. Возлияния совершались в честь уходящих из дома, как бы заранее испрашивая у водной праматери право на спасение обреченного. Этосы героев строго

очерчены, с «матриархальной» доминантой: женщины, пусть и взволнованные расставанием, спокойно стоят, тогда как старый отец, не выдерживая тяжелой минуты, кидается к сыну с прощальным объятием.

Отметим один новый момент, бегло обозначенный выше. Он касается позы героя: *фронтальная, с повернутой в сторону головой.* Такая поза воцаряется на аттических вазах, для мужчин и для женщин равно, и проходит по ним через весь V век до н. э., если не до конца существования Греции. С одной стороны, она выступает наследницей строго фронтальных ракурсов, связанных с ритуальными фигурами, и тоже является ритуальной. С другой стороны, она «зеркально симметрична» раннеархаической, где возрождаемый герой имеет фронтальный лик и тело, показанное в профиль (ср. летящую Медузу Горгону). Если продолжить мысль о соотнесении головы с *сыном*, а тела с *матерью*, то в архаике целостный образ представлял *бессмертное тело со смертной головой.* Теперь получается обратная схема: *смертное тело с бессмертной головой.* Отсюда начинается отчетливое противостояние выявленных в человеке двух начал – *матери* и *отца*, *материи* и *духа*, *тела* и *души*.

Фигуры, начавшие укрупняться уже в первых краснофигурных вазах мастера Андокида, в разреженных композициях ранней классики стали получать все более *монументальный масштаб* и ощущение *величия*, что объясняли обычно влиянием на вазопись современных фресок. Но вряд ли в это время что-то имитировали – скорее, поиски вазописцев шли в «живописном» направлении. Так, у Флорентийского мастера, автора именного колонного кратера из Этрурии с кентавромахией Тесея (**ил. 11**), композицию составляют несколько крупных фигур. Тесей представлен анфас, с великолепно моделированным торсом. На него замахивается большим сосудом кентавр, показанный в сложном ракурсе, с лицом и торсом анфас, в резком сокращении со спины; его передние ноги вздымаются, под ними – женщина, упавшая на землю, воздевая руки горе; абрис рук вторит изгибу кентаврова тела. Два *жениха* бьются за *невесту* – тема старая, матриархальная, но приниженная позиция женщины продиктована новой, патриархальной редакцией мифа. «Невесту», показанную в сложном ракурсе на втором плане, чуть не топчут ногами; она «разделяет» собой *женихов*, обращаясь к «космическому» (Тесею). Резкие, угловатые жесты, далеко простертые руки, смелые ракурсы, – все это чисто раннеклассические черты, равно как и очень характерный – дикий, полузвериный – образ кентавров, резко противопоставленный светлым ликам «культурных» героев. Характерно, что слева от описанной сцены сокращенно дана еще одна группа – с кентавром, схватившим для обороны стол, и лапифом, кото-

11. Флорентийский мастер. Колонный кратер из Этрурии. Кентавромахия Тесея. 470–460 гг. до н. э.

рый с силой зажал его глаза, так что противник потерял ориентацию – его руки неестественно распластались вдоль левого борта картины, служа для нее обрамлением. Третий кентавр убегает: видны его задние ноги и поднятый хвост. Таким образом, сцена предстает как фрагмент многочастного действа, которое художник может показать лишь частично. Композиция вазы начинает спорить с ее небольшим округлым телом и «просится» на широкую плоскую стену.

Рассказ, повествовательное начало, широко вторгается и в бывшие эпические темы, о чем свидетельствует, в частности, именной мюнхенский килик из Вульчи мастера Пентесилеи (**ил. 12, 13**) – главы огромной мастерской, влиятельнейшего художника второй четверти V в. до н. э. В его искусстве встречается много повторов, но в лучших вазах он достиг больших духовных и художественных высот. На мюнхенском килике художник представляет тему, доведенную до драматического накала уже Эксекием: Ахилл и Пентесилея. Примечательно, что теперь такая сцена переселяется с наружных стенок в тондо: любовь и смерть уходят в «лоно вод», их видит человек под водно-винной толщей. Блистательная композиция Эксекия воспринималась как эмблема. Теперь изображение нужно «читать» долго и внимательно.

Вазописец, аналогично мастеру Ниобид, прекрасно изображает *характеры* героев. Пентесилея традиционно падает ниц,

12. Мастер Пентесилеи. Килик из Вульчи. Тондо: Ахилл и Пентесилея. Ок. 450 г. до н. э.

умоляя героя пощадить ее; Ахилл, тоже традиционно, закован до самых глаз в броню и воплощает смерть. В фигуре амазонки еще заметна реминисценция мужского идеала, но она по-женски трогательно обращается с мольбой к врагу. Ее красивая светловолосая головка убрана по-царски; она в широкой диадеме, с серьгами в ушах, и ее страстное желание жизни в пришедший смертный час поражает тем более, что Ахилл уже разит ее мечом. Он разит, но в его остановившемся, парализованном взгляде из-под шлема-черепа застывает убитая любовь. Запоздалая приостановка боя — роковая, непоправимая ошибка: Ахилл уже отнял жизнь у женщины. Драматизм сцены оттенен двумя фигурами второго плана. Перед Пентесилеей уже лежит павшая подруга, не в двойном греческом хитоне, как царица, а в местном одеянии — в узорчатых штанах и кофте с длинными рукавами, подпоясанная, босая, с кровоточащей раной на груди. Ее фигура намекает на участь, ожидающую через миг Пентесилею. Другой персонаж — сподвижник Ахилла, воин, готовый покинуть сцену,

13. То же, деталь

14. Мастер Пентесилеи. Килик из Спины. Интерьер: Подвиги Тесея. Тондо: двое юношей перед алтарем. Ок. 450 г. до н. э.

но, заинтригованный внезапной парализацией соратника; он предлагает ему добить Пентесилею – вонзить ей в спину меч.

Поразительное мастерство вазописца очевидно в смелой компоновке многофигурной сцены на очень трудном участке сосуда (заглубленной поверхности чаши), – обратим внимание, как «путающиеся» ноги фигур сплетаются в затейливую арабеску и «держат» пространство. Сложные ракурсы героев, от фронтальных к трехчетвертным, сопровождаются тонкими нюансировками письма, живописными оттенками от черного до ярко-золотистого. Внешняя роспись тоже изображает воинов[40]. Здесь они, по трое на каждой стороне, готовятся к бою: вооружаются, держат шлемы. Сцена прекрасна своим драматизмом, но пить из такой чаши не хотелось бы.

Мастер Пентесилеи, с его широкой кистью и размашистым стилем, – один из последних певцов героической жизни; однако это не была его единственная тема, он часто рисовал и мифологические, и «жанровые» сцены. Несмотря на его специализацию – роспись киликов и малых чаш, он монументалист, стремившийся к крупным формам и впечатляющим образам.

Один из его киликов, из Спины, хранящийся в Ферраре, расписанный сценами подвигов Тесея, имеет диаметр 72 см (**ил. 14**). Отдельные эпизоды, каждый из которых включает двух персонажей (Тесей – Синис, Тесей – Прокруст, Тесей – Скирон и т. д.), не оправляются рамками и, накладываясь, следуют друг за другом по часовой стрелке, – их семь и завершаются они восьмым – сценой признания Тесея его отцом Эгеем, не видевшим его с рождения. По смыслу эпизоды составляют *биографию*, а по стилю, аналогично килику с Пентесилеей, строятся конструктивно и монументально, но с некоторой долей декоративизма: ритмический строй диагональных фигур выглядит как фигурная сеть на стенках чернолаковой вазы. Эпические темы, даже трактованные в лирическом ключе, перестают вмещаться в пространство расписного сосуда и требуют выхода на широкую плоскость, где драматический конфликт мог быть представлен с большей свободой. Художники ваз постепенно начинают переключаться на сюжеты, лишенные динамики и часто связанные с *сакральной сферой*. В тондо килика с Тесеем[41] мастер изобразил всадника, в сопровождении некоего юноши приближающегося *к алтарю* (виден частично). Этот неожиданный сюжет концентрирует внимание зрителя (изначально – владельца вазы, участника симпосия) на *ритуале*, что придает всей росписи возвышенную, церемониальную направленность.

Возвращение к ритуалу – но уже в его всеобщем и возвеличенном виде – симптоматично для времени. Оно сопровождается *персонификацией понятий* и символических вещей. Конкретных жрецов заменяют персонифицированные; так, богиню-жрицу начинает представлять *Ника* – Победа. Мастер Пентесилеи одним из первых стал широко вводить в росписи ваз алтари, сцены священнодействий и прочие ритуальные образы. Тондо его оксфордского килика с Никой и жертвенным быком (**ил. 15**) особенно характерно для искусства этого времени. *Мать* и *сын-супруг*, богиня и бык, стоят бок о бок, но монументальная Ника, выдвинутая на первый план, затеняет собой фоновую фигуру быка: она только что дала ему ритуальный ячмень и спокойно стоит в своем дорийском хитоне с полосатыми каймами, держа в резко протянутых руках священную тению – диадему или брачный венец, которым увенчает перед смертью *супруга*; это будет знак его возрождения. Заметим, как решительно «стабилизируются» прежде живые и подвижные образы: вертикально свисающие концы повязки создают жесткий каркас с горизонталью тела быка. Сцена повествовательна лишь отчасти; в большей мере она *воспроизводит миф*, в котором его живой смысл уже сводится к *формуле*: ритуал как победа. С этих пор любая тения, диадема, венец, бычьи рога будут восприниматься в искусстве в данном контексте. Показ многообразных явлений жизни на вазах по-

15. Мастер Пентесилеи. Килик. Тондо: Ника и жертвенный бык

степенно сводится к выявлению ее отвлеченных философских законов.

В искусстве активно формируется иконография *воскрешения богини* – в дополнение к сценам *воскрешения бога*, о чем выше говорилось вскользь по поводу росписей «маньеристов». Если Диониса возрождали в виде столба с прикрепленной к нему личиной-маской, то Афродиту (а также Кору и Пандору) стали представлять в сценах *анода* – выхода из потустороннего мира. Мастер Персефоны, один из выдающихся вазописцев этого времени и тоже «монументалист», создает замечательный образ такого рода на скифосе из Вико Эквенсе, хранящемся в Бостоне (**ил. 16**). Показана трехфигурная композиция, наследница «геральдической формулы». *Приподнимая края* подпоясанного дорийского пеплоса (знак отделения/отдаления от нижнего мира, как у архаических кор), богиня восходит из земли, видимая анфас, с повернутой в профиль головой (в саккосе). По сторонам пляшут два сатира с конскими хвостами и козлиными головами, в сложных ракурсах: один предостерегает богиню от опасностей, другой делает охранительный жест, и оба поют *ритуальную песнь* – эта песнь помогает богине выйти из подземного мира. Дионис «реституировался» в своей «уранической» среде, Афродита – в своей подземной / подводной; его *собирали из частей* как ранее расчлененную жертву, она восходит из-под земли живая и

16. Мастер Персефоны. Скифос из Вико Эквенсе. Анод Афродиты. Ок. 460 г. до н. э.

целостная. Новый вариант иконографии, созданной для «униженной женщины», сохраняет память о ее «неделимости». В знак оживания природы с приходом богини появляется пышный флоральный орнамент: по верху вазы идет живой венок плюща с цветами и листьями, под ручками – живописные круглые пальметты с усиками и стрелами.

Говоря о раннеклассической вазописи, нельзя не упомянуть одного из блестящих, тонких миниатюристов – мастера Трофея, получившего имя по изображению Ники, сооружающей трофей, на одной из пелик (Бостон, Музей изящных искусств). Трофей – условный образ побежденного врага, ставившийся греками на том месте, где противник *повернул назад* (совершил *тропайон*); трофей представлял собой столб, увешанный оружием, в доспехах, выглядевший как имитация реального воина (чучело типа Дионисова столба). Раньше, начиная с ориентализирующей «мелосской амфоры», доспехи изображались как набор оружия, за которое сражались воины: сначала это была просто куча; затем она стала выстраиваться вертикально, по типу стоящего человека, и наконец превратилась в трофей – *реституированный образ* мертвого врага. Он еще не вполне закончен (раннеклассическая поэтика любит изображать *процесс делания вещи*): богиня победы Ника, стоя перед ним «лицом к лицу», доводит его до совершенства. Рисунок отличается редким изяществом, что при беглости стиля удавалось достичь не всегда.

Еще один, очень характерный для ранней классики образ показан на ноланской амфоре с Афиной, хранящейся в Лондоне (**ил. 17**). Если предыдущая сценка отличалась задором и свежестью,

то здесь мастер показал себя поэтом ситуаций. Богиня Афина представлена в перспективе – отодвинутой на второй план и сидящей глубоко задумавшись. На переднем плане показана девушка в позе скорби. Обе героини буквально ушли в свой мир, и связывает эти два разных этоса только общее созерцательно-меланхолическое настроение. Их образы сродни героям задней стороны кратера Ниобид, которые, как афоризмы Гераклита, кажутся полными глубокого, но недоступного нам смысла. Уникальная сценка отмечена какой-то пустотой и странностью изображенного пространства, а тщательно продуманные детали придают ей смысл чего-то тайного.

17. Мастер Трофея. Ноланская амфора. Задумчивая Афина и девушка. Ок. 440 г. до н. э.

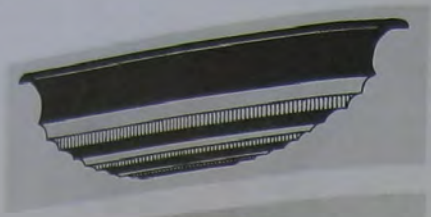
Со временем воспоминания о военных бедствиях стирались, и скорбь, еще пронизывавшая образы мастера кратера Ниобид, затихла. Картины ваз постепенно становятся тише, просветленнее, лиричнее. Отдавая дань никогда не выходившим из моды эпико-героическим темам, вазописцы разворачиваются в другую сторону – изображения гармонии мироздания, его светлой и возвышенной красоты. Лирическую линию продолжали в 460–450-е гг. до н. э. мастера Виллы Джулиа, Альтамуры, Чикаго. Они пытались нивелировать слишком индивидуализированные образы своих «реалистических» предшественников, сгладить поднятый ими накал страстей, увидеть в мире покой.

Одна из популярнейших тем этого времени – воскрешение бога – блистательно решена мастером Виллы Джулиа на его бостонском стамносе с крышкой (**ил. 18**). Этот степенный, уравновешенный художник принадлежит к создателям так называемых Ленейских ваз – стамносов, на которых изображен ритуал реституции бога[12] (традиция такой иконографии дожила до конца V в. до н. э.). Ритуал, несомненно, исполнялся в реальности афинянками. В центре стоит простой деревянный столб, обряженный как Дионис: к нему прикреплена маска бородатого бога, сверху накинут хитон и плащ; рук нет. Перед «чучелом» стоит столик-трапеда, на котором находятся два больших стамноса (той же формы, что и реальный сосуд) с молодым вином – правый ручками к

18. Мастер Виллы Джулиа. Стамнос. Ритуал воскрешения Диониса-столба. Ок. 460 г. до н. э.

зрителю, левый в профиль. Две женщины-жрицы, очень удлиненных пропорций, в рукавных хитонах, неторопливые и сдержанные, набирают вино в скифосы. Левая уже стоит с полной чашей, протягивая ее богу. Правая как раз опустила в сосуд киаф, держа наготове чашу. Композиция смотрится *геральдически*: в центре «мировое древо»-мужчина, по сторонам – *дочери*-близнецы, все в «отцовской» схеме, но с «материнской» сутью: возрождают Диониса *женщины*, и бывший солнечный бог, вкусив вина, оживает: из *головы* его (центр жизни) пробиваются молодые побеги. Эта сцена – обрядовый вариант греческих симпосиев и мифических «заупокойных трапез».

На исходе ранней классики проявилось еще одно любопытное явление. Фигуры, с помощью ракурсов и оптических поправок представавшие на вазах все более телесными и материальными, стали мало-помалу нарушать границу передней плоскости: тяжеловесные формы порой *«выпадают»* из стенок ваз. Для поддержания прежней системы росписи мастера все чаще стали обращаться к технике белофонных ваз, возникшей еще в поздней архаике, или же подавлять ощущение трехмерности введением сильно стилизованных декоративных элементов.



19. Гончар (и мастер?) Сотад. Фиала с цикадой из Афин. Ок. 460 г. до н. э.
20. То же, интерьер

Некоторые «натуральные» формы опять начинают целиком выделяться из вазы, как в позднегеометрических надгробных вазах выделялись на крышках фигурки змей, лошадей, сосудов и птиц. Наиболее яркий пример такого подхода дают вазы мастера Сотада[43], очевидно, гончара и вазописца в одном лице. Этот обаятельный, тонкий художник, с одной стороны, стремился к максимальной утонченности рисунка, особенно на белофонных вазах, с другой – к полному обособлению мелких пластических форм внутри ваз. Такова редкостной красоты подписная фиала *гончара Сотада* из Афин, хранящаяся в Бостоне, с помещенной внутри него скульптурной фигуркой *цикады* (**ил. 19, 20**). Цикада в греческих понятиях, наряду с мотыльком, стрекозой и бабочкой, – образ души-психеи[44]. Она существо верхнего мира, связанное с полдневным зноем, с летним солнцестоянием, с песнями муз, предшественницей которых она выступает в мифах. Одним словом, цикада в данном случае – богиня в «бестелесном», полупризрачном облике.

Сотад, материализуя формы, создал и новый тип *фигурного сосуда*, уже не просто в виде *головы* животного или человека, но

21. Мастер Сотада. Фигурный сосуд из Капуи. Негритенок и дельфин. Ок. 460 г. до н. э.

целостных фигур, в которых ярко, в чисто раннеклассическом духе, противопоставлял иллюзорное и реальное. Он широко использовал экзотическую *«этнографию»* и выступал на этом поприще скорее как скульптор или лепщик. Таковы его фигурные вазы: мужчина, ведущий верблюда, ваза со сфингой, ваза с негритенком и дельфином из Капуи (**ил. 21**). Стремление к натурной достоверности сочеталось у него со свойственным эпохе «полярным» видением мира: черный сатиренок – белый дельфин, горбатый верблюд – прямой человек.

С другой стороны, этот удивительный мастер был автором утонченных, доходящих до эфемерности иллюзий, примером которых является композиция в тондо небольшого килика из Афин, хранящегося в Лондоне, со сценой *срывания с дерева плодов* (**ил. 22**). Килик – очень особый, с вытянутыми и заостренными ручками, похожими на готические архивольты. Композиция фактически не имеет рамы – все пространство сферической чаши занимает светлый мир с деревом в центре. Справа стоит женщина в чепце на цыпочках, приподнимая хитон, и тянется к ветви за яблоком. Слева была еще какая-то, почти утра-

22. Мастер Сотада. Белофонный килик из Афин. Девушка срывает с дерева плоды. 460—450 гг. до н. э.

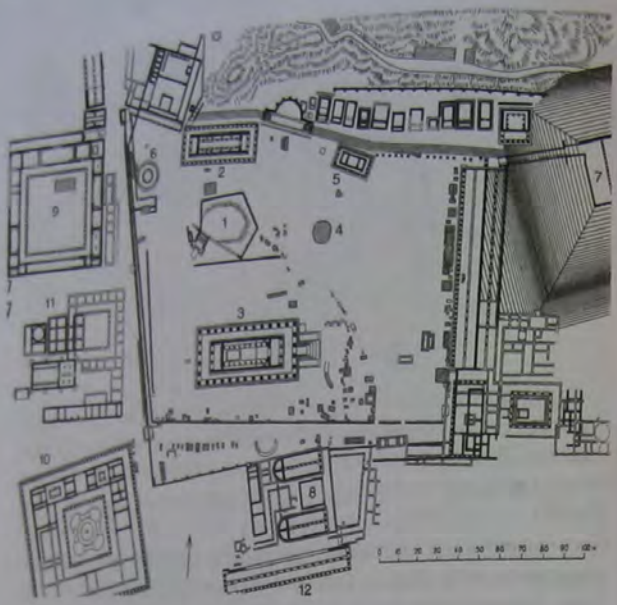
ченная фигура, с надписью над ней. Тема новая для ранней классики; в ней «мировое древо», в архаике процветшее (килик «Мужчина в саду»), теперь приносит плоды: наступает раннее лето. Композиция символическая. Сцены *срывания плодов* (и приношения первин урожая богам, которых и представляют деревья) встречались уже на минойских перстнях-печатях XIV в. до н. э.[45], теперь они всплывают вновь. Кажется, Эллада лишь начинает свое восхождение, но здесь уже и признаки апогея, и начинающегося заката. Заметим любопытное качество: материальная тема (срывание плодов) в белофонной росписи представляется нежно-дымчатой, как образ ирреальный, как воспоминание. Вещественный натурализм, достигая в конце ранней классики небывалых высот, тут же и у тех же художников начинает всячески затираться. *Материальное* и *идеальное* рука об руку входят в высокую классику, чтобы идти и далее параллельным курсом.

Святилища и храмы

Святилище Зевса в Олимпии

В ранней классике храмы почти не возводились вследствие периодически происходивших военных действий и разорения Эллады. Только после войны ситуация изменилась. Крупнейшее общеэллинское святилище – святилище Зевса в Олимпии (**ил. 23–25**), – подобно дельфийскому, имело микенские корни. Источники называют целый ряд героев, связанных с ним и явно почитавшихся еще до олимпийского Зевса[46]: сын Тантала Пелопс; Геракл – критский герой, причисляемый к «идейским дактилям» (почитавшимся на горе Ида смертным богам в образе «пальца»), или другой Геракл, подобно Аполлону, пришедший из Гиперборейской страны и принесший сюда священное древо – оливу. «Олимпийские игры», как стали называть ритуальные праздники, происходившие в этом центре, возобновились с 776 г. до н. э.

23. Святилище Зевса в Олимпии. Общий вид



24. Святилище Зевса в Олимпии. План

1 – героон Пелопса; *2* – храм Геры (Гераион); *3* – храм Зевса; *4* – алтарь Зевса; *5* – Метроон; *6* – Филиппейон; *7* – стадион; *8* – булевтерий; *9* – палестра; *10* – Леонидайон; *11* – Теоколейон; *12* – южный портик

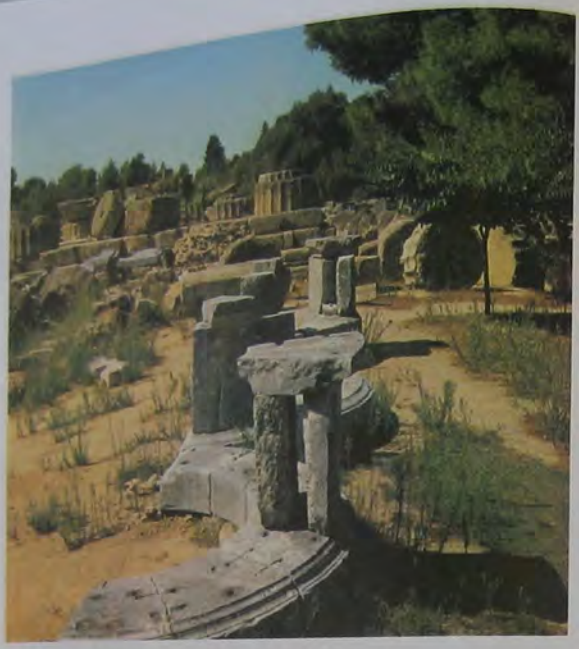
Священный участок Олимпии получил название Альтис (ἄλτις) – «Роща»; очевидно, подразумевалась роща священных деревьев, находившаяся на участке между руслами двух протекавших здесь рек – Алфея и Кладея. Альтис напоминал *остров* в водной бездне, прообраз «мировой горы». «Гору» представлял в Альтисе и специально Холм Кроноса, высившийся у северо-восточной границы святилища. Говорили, что здесь сын Реи, божественный младенец Зевс, был спасен от своего отца Кроноса, поедавшего детей, – руками этого ребенка, *сына*, *мать* «отделила» себя от супруга-*отца*. Так началась «космическая» жизнь олимпийцев.

Древнейшим сакральным центром Альтиса была могила Пелопса, Пелопейон, превращенная почитателями в *героон*; рядом с ним, очевидно уже в геометрике, возник Гипподамейон – святилище в честь супруги Пелопса Гипподамии[47]. Согласно древнему мифу[48], Пелопс, сын сотрапезника богов Тантала, был подан отцом на пиру в качестве блюда (его мясо, по ритуалу, было частично изжарено, частично сварено), дабы проверить степень всеведения богов. Никто не притронулся к человеческой плоти, и только богиня Деметра, задумавшись, съела лопатку. Возмущенные боги прекратили гнусную трапезу, Тантал был отправлен в

25. Святилище Зевса в Олимпии. Реконструкция

Аид, где претерпевал бесконечные муки, оставаясь непогребенным *на границе миров*[49]. Сваренного и изжаренного Пелопса боги *восстановили* в прежнем виде, дав ему взамен съеденной лопатки новую – из слоновой кости, и коль скоро его «съела» богиня-мать Деметра, она же и вернула его к жизни; миф о Пелопсе явно относится к древнему «материнскому» ритуалу. Пелопс в этих легендах – периодически умирающий и воскресающий *солнечный бог*, вытесненный в Альтисе новым бессмертным – Зевсом.

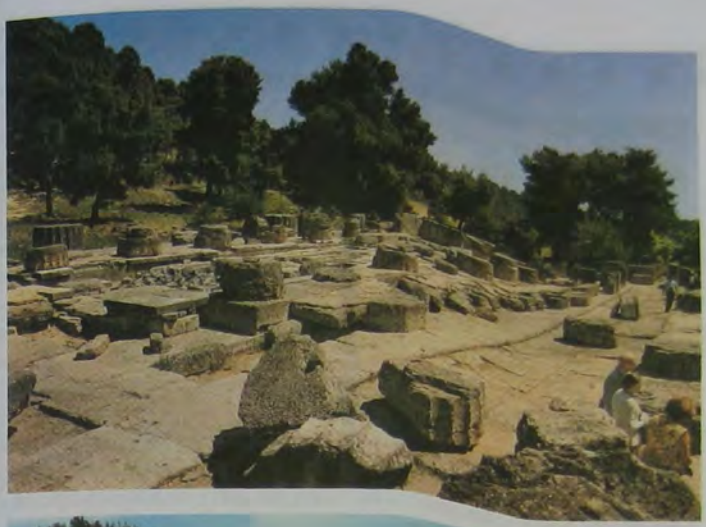
Олимпийские игры были пентетерийскими – устраивались через каждые четыре года на пятый; вероятно, они, как и афинские Панафинеи и многие другие великие празднества греков, первоначально были летними. Олимпийские игры не могли посещаться женщинами – табуированность говорит об их жреческой роли: здесь состязались мужи с мужами ради *богини-супруги* и она награждала победителей венками из священной оливы. Только *жрица Деметры* (в соответствии с ролью богини в «съедении» Пелопса) имела право присутствовать на играх, прочие жестоко карались вплоть до смертной казни[50]. Таким образом, сооружение храма Зевса в знак победы над персами включалось и в более древнюю традицию: с возрожденным богом возрождалось святилище и весь греческий народ. Священные посольства, феории, расходились по греческим городам, на время игр прекращались войны, заключались перемирия: все с нетер-



26. Либон. Храм Зевса в Олимпии. 460-е гг. до н. э. Вид с востока

пением ожидали победы бога солнца над смертью, и ее воспроизводили атлеты на играх. Стадион для бега занимал восточную часть священного участка, который век спустя будет отгорожен от храмов поперечным Портиком Эхо. «Эхо» напоминает нам о дельфийском «эхе»; многократное повторение звуков включалось в ритуальный контекст воскрешения бога. Если рассматривать Альтис как удлиненное поле, *поделенное* поперечным Портиком Эхо на восточную (стадион) и западную части (храмы Геры и Зевса, герооны Пелопса и Гипподамии, алтари, сокровищницы), то получим нечто вроде зеркальной стенки. Одна часть симметрично отражается в другой: бег совершается на главном месте, а отражением его являются храмы и герооны. Таким образом, космогоническая идея «разделения», осуществлявшаяся ранее в структуре храма, теперь распространяется на весь священный участок[51]. Кстати, было здесь и ристалище для конных бегов, но оно находилось ближе к реке и до сих пор не раскопано – место скрыто под толщей речного ила.

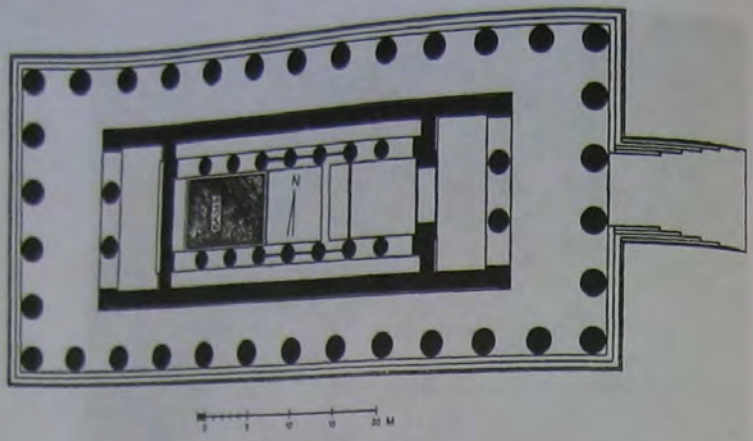
Вокруг Пелопейона-Гипподамейона в VIII в. до н. э. стали отстраиваться и другие здания, древнейшим среди которых был упомянутый выше храм Геры, и вот теперь, в память о победе над персами, из десятины добычи был воздвигнут новый храм Зевса (468–456 гг. до н. э.) – по другую сторону от старинных



27. Либон. Храм Зевса в Олимпии. Вид с юго-запада
28. То же, вид с севера

героонов и алтарей; к северу от храма Геры вдоль платформы, ограничивающей теменос, был сооружен ряд сокровищниц. Храм выстроил из известняка местный архитектор Либон, черепицы кровли, симы и весь скульптурный декор были исполнены из паросского мрамора. Здание было разрушено в VI в. землетрясением и ныне восстанавливается.

Храм Зевса (**ил. 26—33**) представляет собой настоящий классический периптер, первый совершенно зрелый дорийский храм Греции. Пропорции его (6 x 13 колонн) стали компактнее и цельнее, общий облик производил менее тяжеловесное впечатление, чем у архаических зданий, и обладал даже некоей



29. Либон. Храм Зевса в Олимпии. План

просветленностью. Поскольку храм стоял на равнине, его колонны не имели энтазиса. Каждая была сложена из четырнадцати барабанов, пройдена классическими двадцатью каннелюрами; капители имели высокие эхины с большим выносом, похожие на эхины эгинского храма Афайи. Все интерколумнии были равной величины, и только угловые колонны, видимые на просвет, утолщались; колоннада слегка наклонялась внутрь, к центру фасада. К храму вела уже не лестница, а *пандус* — почти повсеместная черта для греческих храмов V в. до н. э. В пандусе впечатление искусственной лестницы сменялось образом естественного склона горы. Так постепенно греческий храм обращался к природе.

30. Либон. Храм Зевса в Олимпии. Фасад. Реконструкция

31.То же, боковой фасад

Внутри целла делилась на три обычные части: обширный наос, узкие пронаос и опистодом. Портик пронаоса закрывался красивой бронзовой дверью; при входе на полу находилась мозаика с изображением мальчика, сидящего верхом на дельфине[52] — своеобразное напоминание о том, что наос — это «водный мир». Целла, как в храме Афины Афайи на о. Эгина и в некоторых храмах Великой Греции, была *двухъярусной*,

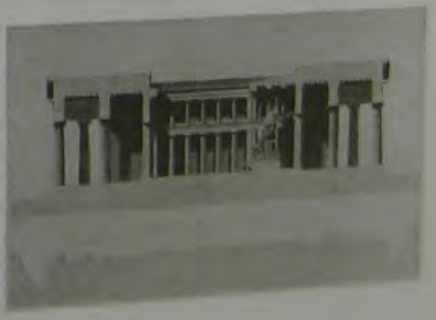
причем на ее задней стенке имелись пилястры, «отпечатки» колонн, предназначенные для более органической связи колоннады и стен. Колонны малого яруса составляли своего рода галерею[53], на которую посетитель мог подняться снизу, чтобы созерцать статую бога. Огромная статуя сидящего Зевса, исполненная Фидием из золота и слоновой кости позднее (о ней будет сказано ниже), носила в себе признаки образа новой эпохи. Колоссального размера, она плотно затесняла интерьер и отгораживалась от посетителей специальным барьером и занавесом. Путь наверх – *по лестнице в небо* – прочно утверждался в греческом искусстве V в. до н. э. Но кругового обхода вокруг статуи не было – ее могли созерцать только с этих боковых галерей.

Скульптурный декор храма Зевса в Олимпии[54], хотя и дошедший с лакунами, позволяет восстановить раннеклассический ансамбль в наиболее полном виде. Храм украшали метопы и два фронтона, выполненные из паросского мрамора. Их создателями, согласно Павсанию, были два мастера, Алкамен и Пэоний из Менде (Фракия)[55]. Но эти данные плохо согласуются с сообщениями других древних авторов – ни по времени, ни по стилю скульптуры Олимпии не подходят к кандидатурам Павсания; вопрос об авторстве метоп и фронтонов храма Зевса остается открытым. Наружные метопы были лишены декора и неокрашены, внутренние, рельефные – ярко раскрашены: у них были синие триглифы, красные мутулы и тении.

Метопы – их было двенадцать (**ил. 34**) – обходили храм только *с двух сторон*, восточной и западной. Насколько нам известно, это первый храм Греции, в котором метопы украшают не наружные фасады, а *целлу*. Перенесение метоп с рельефами *внутрь*, за наружную колоннаду, симптоматично для этого времени: наружный дорический фриз оставался пустым, а «говорящими» становились торцовые стены наоса. Такой выбор зон для декора ведет к более четкой артикуляции внутреннего *храмового ядра*. Если

32. Либон. Храм Зевса в Олимпии. Поперечный разрез. Реконструкция

33. То же, продольный разрез



34. Храм Зевса в Олимпии. Метопы. Общая схема

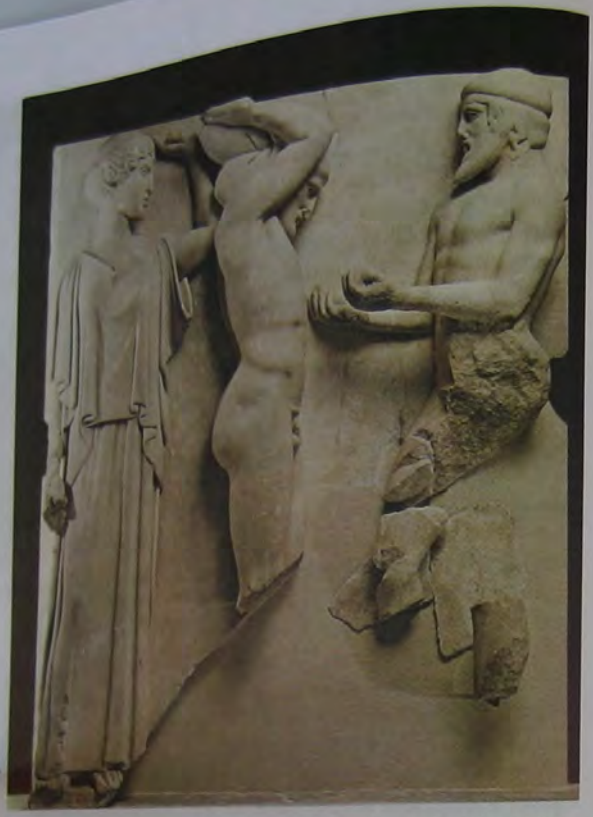
в древних постройках «потусторонние» события жизни бога проецировались на фасадах здания, то теперь они возвращаются внутрь *лона*. В связи с чем начался этот процесс, остается только гадать. Но по всей видимости, причиной его стала тенденция к исследованию *внутреннего* (сути, субстанции) как чего-то, противоположного *внешнему* – оболочке, окружению, среде.

Из множества подвигов Геракла, иконография которых была разработана в архаике, здесь избраны только двенадцать – по шесть

на востоке и западе; этот отбор станет в дальнейшем каноническим. Хотя Греция не знала канонов как таковых, подвиги, ассоциировавшиеся с мироустройством, с космизацией пространства и времени были канонизированы. Во *временном* аспекте двенадцать деяний ассоциировались с двенадцатью часами дня или ночи[56]. В *пространственном* аспекте подвиги «охватывают» всю ойкумену, начиная от Пелопоннеса и кончая Фракией — царством жестокого царя Диомеда, кобылицы которого пожирали людей, а также Малой Азией, где обитали амазонки, и Ливией, где Атлант держал небосвод. Подвиги не систематизированы в географическом аспекте, но заметно, что, во-первых, они начинаются и заканчиваются в Пелопоннесе (лев Немеи — конюшни Авгия в Элиде) и что первая их половина (западная) имеет дело преимущественно с родной землей, вторая (восточная) — с чужой. Временну́ю дистанцию дает и самая первая метопа. На ней Геракл изображен юным, наивным и неопытным, тогда как на других одиннадцати — мужественным и зрелым борцом.

35. Метопа храма Зевса в Олимпии. Геракл приносит Афине стимфалийскую птицу. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э.

Эта первая метопа со львом замечательна во многих отношениях. Геракл, фланкированный богами-сподвижниками Афиной и Гермесом, попирая тело мертвого гигантского льва, стоит в позе задумчиво-скорбной, грустно опираясь на палицу. Если первый противник поверг героя в такое отчаяние — то как осилить других? Но уже во втором подвиге он решительно борется с Гидрой, и даже без своего племянника Иолая, как то часто бывало на вазах, и во всех остальных сценах он более не выдает ни наивности, ни малодушия. Композиционные схемы разнообразны; главенствуют две основные: принцип диагонального скрещения тел и принцип «рядоположения» героев. Первая схема охватывает подвиги, в которых показано активное действие и которые продолжают развивать иконографию архаики (например, поединки на метопах храма Гефеста в Афинах). Таковы метопы с критским быком, с кобылицами Диомеда, с Кербером. В других случаях активный сюжет, в котором показана кульминация схватки, построен по пирамидальной схеме — таковы метопы с Керинейской ланью или с Ипполитой. Тела построены исключительно силь-



36. Метопа храма Зевса в Олимпии. Геракл, Атлант и Афина. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э.

но и тектонически, в фигурах господствует принцип «круглого» построения и объемной моделировки: мышцы бугрятся, напрягаются «вены и жилы», и тело живет своей исключительной физической мощью.

На других рельефах, где Геракл просто стоит вместе с одним-двумя героями (немейский лев, стимфалийские птицы, яблоки Гесперид), обычно подвиг уже завершен (или завершается). Геракл стоит над убитым львом; он протягивает Афине пойманную стимфалийскую птицу (**ил. 35**); он встречает Атланта, который приносит ему яблоки Гесперид. Эти рельефы, в которых время приостанавливается, – нового типа, с новой иконографией. В метопе с птицами Геракл приближается с трофеем к Афине, сидящей без всяких регалий, в простой и естественной позе на уступе скалы. Одна из наиболее замечательных метоп цикла – плита с Гераклом, Атлантом и Афиной, изображающая сцену добывания яблок Гесперид (**ил. 36**). Здесь представлены друг напротив друга Геракл, держащий небосвод, подложив себе на плечи согнутую

подушку, и Атлант, передавший ему этот непомерный груз под предлогом приношения яблок бессмертия[57]. Маленькую хитрость титану вполне можно простить: ведь он держит свод испокон веку, но тем не менее Геракл весь напрягся, из последних сил удерживая тяжесть, сильно склонив голову на грудь. Афина, опять без эгиды и шлема, в простом дорийском пеплосе, помогает ему, трогательно поддерживая рукой махину.

В метопах говорит мощный пластический стиль, невероятная дорийская тектоника – в них мало живописных элементов: круглятся тела, выразительны черты, обобщены формы тел и голов, и даже причесок, которые перестают делиться на пряди и волоски и низко надвинуты на лбы плотными компактными шапками; мужские и женские головы отличаются только тем, что в женских иногда из-под строгих чепцов выбиваются локончики или широкие пряди слегка обрамляют лоб. У Геракла же везде – короткая строгая прическа, обрисовывающая красивый череп, и переданные единой слитной массой волосы и борода. Никаких кудряшек, ничего узорного и затейливого. Только строгая мужская – дорийская – сила. По сравнению с метопами афинской сокровищницы в Дельфах, где были представлены подвиги Геракла и Тесея, олимпийские композиционно лучше построены – тела гармонически вписаны в раму квадратной плиты, форма которой тут и там элегантно подчеркнута то вертикальным абрисом фигур, то деревом, как в метопе с Эврисфеем, то бычьей ногой или конским хвостом, то самой фигурой героя, который, как в метопе с Герионом, держит меч за спиной вертикально: она восполняет «прерванный» абрис плиты. Каждый рельеф получает свою внутреннюю раму, которая придает изображенным событиям замкнутость их индивидуального мира. Ничего подобного архаические метопы не знали.

Внутренние рамки имеет и сам цикл. Его первая метопа открывается, а последняя закрывается фигурой *Афины*. Таким образом, все подвиги оказываются оправленными в божественную раму – они совершаются под надзором божества, при его сочувствии, поддержке и помощи. Так окончательно утверждается мысль о мифоритуальной паре Афина – Геракл, которая в этой системе выступает парой «сотворцов»: Афина помогает герою бороться со своей древней, чудовищной формой. Показательно для ранней классики завершение цикла подвигом с Авгиевыми конюшнями (позднее в качестве последнего подвига будет фигурировать нисхождение в Аид или же добывание яблок Гесперид). Заваленные навозом конюшни (Авгий – бывший солнечный бог, обладатель несметных стад) – метафора невероятного хаоса, загаженности и замусоренности. Геракл очищает их с помощью Афины благодаря остроумной находке: вместо того чтобы выгребать навоз лопатой, он пробивает

37. Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. Реконструкция Г. Трея
38, 39. Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. Аполлон

отверстие в стене, пуская сквозь него воды рек Алфея и Пенея, которые смыли нечистоты. На метопе Геракл как раз пробивает дыру в стене, при подсказке Афины, и сейчас гигантская куча навоза исчезнет и мир будет очищен от скверны.

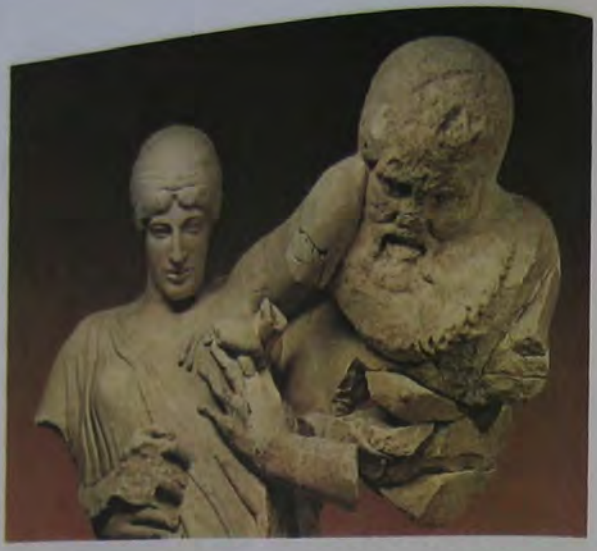
Что касается олимпийских фронтонов, хотя Павсаниевы кандидатуры не подтверждены, несомненна принадлежность авторов двух фронтонов к *двум различным* стилистическим школам, в условном выражении – дорийской и ионийской. Они выступают как два противоположных полюса – и в темах (один связан с борьбой за власть, другой за женщин), и в композиционном построении (один строится из независимых фигур, другой – из «слипшихся» в группы), и в их драматургии (в одном еще нет действия, а только предварительный момент, в другом – борьба в разгаре). И все же, как во всех памятниках этой эпохи на ее исходе, концепции фронтонов приведены к единому знаменателю, антитезы сглажены, противоречия потушены. Главный герой обоих фронтонов – мужчина, *солнечный бог*, о чем говорит, в частности, присутствие в обеих сценах многочисленных *конских* фигур.

На западном фронтоне, второстепенном в иерархии храма, представлена битва лапифов с кентаврами на свадьбе Пирифоя

(**ил. 37–39**). Разгоряченные вином, вкуса которого они прежде не знали, кентавры стали хватать женщин и мальчиков, но получили резкий отпор со стороны лапифов, руководимых женихом Пирифоем и его другом Тесеем[58]. В центре фронтона возвышается обнаженный бог Аполлон с накинутым на плечи коротким плащом. Резко развернув вправо голову, повелительным жестом правой руки он возвещает победу лапифам. В композицию широко введены *женщины* – изначальный объект конфликта. Невесту Гипподамию, изображенную слева от Аполлона (с точки зрения зрителя), отбивает жених Пирифой, симметрично которому с другой стороны Тесей освобождает из плена другую девушку. Эти две главные трехфигурные группы отделяются от двух угловых двумя серединными двухфигурными, в которых кентавры похищают юношей: один, еще мальчик, беспомощно, но отчаянно бьется; другой, грубоватый лапиф с простонародным лицом, кусает кентавра в волосатую руку, и тот стонет от боли, готовый его отпустить. В угловых группах действо близится к скорой победе: лапифы, напирая от углов на противников, одолевают их, и ясно, что девушкам недолго предстоит оставаться в зверином плену.

Мощная волна атаки на «детей природы», исходящая от Аполлона, как бы откатывается к углам, а затем, клубясь, рыча и скрежеща зубами, возвращается к нему победой. Аполлон выделен среди героев ростом и статусом и в отличие от центральной фигуры Афины на фронтонах эгинского храма действует гораздо активнее. Он задает битве волевой импульс, он вдохновляет к справедливой борьбе, обрекая гибристов на поражение. Битва греков с кентаврами – малоподходящая тема для фронтонного поля, и, действительно, она здесь появляется почти единственный раз (второй случай – фронтон храма Асклепия в Эпидавре IV в. до н. э.[59], к сожалению сильно пострадавший). Тем не менее композиция очень удачно построена и чрезвычайно интересна. Можно часами рассматривать ее детали – как старые седовласые кентавры, соблазненные красотой юных дев, отбирают их у молодых женихов, как они пытаются одолеть их с помощью силы, сладострастно хватая за полы изящных хитонов, жадно ощупывая грудь, держа за талии, впиваясь костистыми старческими пальцами в нежную плоть (**ил. 40**). Девушки, сосредоточенные и мужественные, обороняются от похитителей, отталкивая их локтями, отрывая их цепкие руки от своих одеяний, тел и волос, в пышную массу которых вонзаются руки сластолюбцев. Девушки борются за свою честь, за право принадлежать своим законным мужьям – их *ровесникам*.

Изображение в треугольном фронтоне столь насыщенной действием драматической сцены было тяжелой задачей, и



40. Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. Дейдамия и кентавр Эвритион

мастер решил ее, применяя для сокрытия некоторых сложных моментов разного рода аббревиатуры, ракурсы и даже грубоватые «натяжки». Так, бедро кусающего лапифа, видимое анфас, ненатурально длинно, а подогнутые ноги его противника, напротив, слишком коротки. Задняя часть тела среднего кентавра с другой половины фронтона тоже отсутствует, но не уходит в глубину, а словно прикрывается трехфигурной группой при Аполлоне. Нога схваченного этим кентавром мальчика опирается коленом о дно тимпана, весьма греша в анатомическом смысле, – скульптор на всякий случай прикрыл ее плащом. Таких ошибок и несуразностей в композиции много; невероятной кажется мысль, что столь «антиструктурную» сцену мог сделать мастер с дорийской выучкой, скорее он был ионийцем или, как утверждал Павсаний, уроженцем Северной Греции. Западный фронтон в отличие от метоп построен *живописно*, с установкой на оптические поправки – на *общее впечатление* бурного, страстного действа. Фигуры кажутся не высеченными в мраморе, а вылепленными из теста – из чего-то мягкого и вяжущего, липкого, тягучего. Расчет на внешний эффект, на переживание драмы как картинного события очевиден в широком применении драпировок, по-раннеклассически строгих, но в то же время и подчеркивающих иную природу тел, скрытых или обнажаемых ими, и выступающих у двух главных героев-мужчин чем-то вроде «театрального занавеса»; они растянуты между ног, чтобы скрыть слабость их позиций и сыграть роль объединяющего элемента в композиции – и пластического, и

живописного, и к тому же музыкального, потому что складки строго-певучи и создают свой богатый ритмический строй.

Ранее говорилось о ритуальных корнях *кентавра*: это бывший солнечный бог, который в эпоху «отцовского» миропорядка становится *похитителем женщин*, их «божественным супругом»[60]; поэтому кентавр сохраняет частично тотемно-звериную сущность (он конь) и наделяется возрастными и социальными чертами *отца*. Во всех случаях этих тройственных схваток дева с кентавром находится в тесном *телесном контакте*, но резко отталкивает его от себя, «отделяется» (как «отделяются» менады от силенов на раннеклассических вазах), ожидая новых контактов с иным брачным партнером — молодым, «культурным», помогающим ей бороться с чудовищным старцем. Лапифы же, напротив, сталкиваются *головами* с кентаврами — они *одного рода*, одной ритуальной категории, они потомки и преемники зооморфных *отцов*.

Сцена боя построена как «картина в картине» — прием, появившийся у греков давно, но в скульптуре фронтонов не встречавшийся прежде. За разгоревшейся драмой наблюдают «идеальные зрители» — по две женщины, скорбно выглядывающие из углов. Их периферийная позиция говорит о том, что они принадлежат «низу», что они близки к преисподней. Своеобразные лица молодых и старух далеки от высокого идеала, а их двоичность (одна выдвигается впереди другой) намекает на образ «раздвоенной» патриархальной *супруги*, которая выступает как *дева* и *мать*. Ученые сочли их *матерями кентавров*, в качестве которых мифы называют древесных богинь — долговечных, но смертных (Мелия-ясень, Филира-липа). Любопытно, что из углов фронтона исчезают образы смерти и хаоса — всевозможные змеи, гидры, кратеры, павшие воины и т. п., — их вытесняют образы всепорождающей *жизни*: кентавры гибнут, а их «угловые» матери живут; конечно, эти женские персонажи с их индивидуальными лицами (хотя и переделанными частично в I в. до н. э. при реставрации фронтона), по сути, относятся к хаотической *водной среде*, как и их сыновья кентавры.

С гипотезой «матерей кентавров» трудно целиком согласиться, поскольку в двух разных углах должны, по логике вещей, находиться представители *двух разных* участников битвы. Если сочувствуют и скорбят о своих сыновьях только матери кентавров, то это вполне в духе нарождающегося классического гуманизма. Так, в трагедии Эсхила «Персы» драма воспринимается глазами *страдающей стороны* — царского персидского дома: Атосса, мать Ксеркса, тяжело переживает поражение сына-гибриста. Но в трагедии есть еще хор, второй ее главный участник, носитель идеи жизни, так что в западном олимпийском фронтоне женщины могут представлять обе стороны — они сочувствуют обеим

группам участников драмы. Тем более что в мифе лапифы и кентавры – родственники, сыновья двух родных братьев Лапифа и Кентавра.

Восточный фронтон представляет сцену другого рода (**ил. 41, 42**). Даже внешне она лишена динамической силы: герои стоят, бездействуя, как на кратере мастера Ниобид, и суть конфликта неочевидна. Однако здесь драматическая завязка та же – речь снова идет о *браке*, и снова спорят «из-за женщины» представители двух разных поколений: *отец* и *сын*. По одной из версий мифа[61], царь Писы (город в Элиде, где расположена Олимпия) Эномай боялся отдавать замуж красавицу-дочь Гипподамию, получив предсказание о своей гибели от руки ее жениха; по дру-

41. Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии. Центральная часть. Реконструкция Г. Трея

гой, более древней версии, он *сам был влюблен* в свою дочь[62] (тема, близкая к кентавровым «бракам»). Поэтому он вызывал всех претендентов на руку Гипподамии состязаться в гонке колесниц и, как обладатель бессмертных коней, подаренных его отцом Аресом, побеждал их – догоняя, пронзал в спину копьем. И вот уже двенадцать черепов украшало частокол вокруг его дворца, как прибыл пришелец из Малой Азии Пелопс («пришельцем» его сделало сравнительно позднее предание). Он, подговорив возницу Эномая Миртила вынуть чеку из колеса перед состязанием, обещал тому «право первой ночи» со своей невестой (Миртил – еще один божественный жених), но обманул его, сбросив в море, и женился на Гипподамии, получив трон и дав имя всей этой области: *Пелопоннес* – «Остров Пелопса».

Итак, миф, который использовал мастер восточного фронтона, – «отцовский», утверждающий право мужчины царить над женщинами, и действительно, этот фронтон представляет *мужчин и женщин* в равных позициях по отношению к центральной фигуре Зевса, «отца богов и людей». Это две царские четы, стоящие рядом с ним, по правую и по левую руку. Реконструкция и осмысление фронтона вызвали большие споры, поскольку специалисты сомневались в смысле слов Павсания «по правую руку от Зевса»: имел ли в виду экзегет (путешественник) расположение фигур *с точки зрения Зевса* или *с точки зрения зрителя?* В старой

42. Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии. Реконструкция Г.-В. Германна

реконструкции конца XIX в., повторенной во многих слепочных экспозициях европейских музеев[63], Пелопс с Гипподамией стоят справа от Зевса с точки зрения зрителя, что вряд ли было возможно в V в. до н. э.: победитель должен был находиться по *правую руку* от божества! Едва ли гибрист Эномай, кичливо подбоченившийся, мог удостоиться чести стоять «одесную» владыки Олимпа: *справа* – это место благое, божественное. Пелопс держится гораздо скромнее, без вызова и самодовольства; вместе с тем он, как будущий победитель, на фронтоне имел (как полагают) золоченый панцирь. В более новых реконструкциях, учитывающих возможное место упавших на землю фрагментов с того или иного участка фронтона, Эномай стоит слева от Зевса (женщины тоже неоднократно менялись местами) (**ил. 42**).

43. Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии. «Ямос»

Но по-прежнему остаются загадки – как в афоризмах Гераклита Эфесского. Почему при квадригах сидят странные люди, отнюдь не занятые лошадьми? Почему так много не связанных с сюжетом фигур? Кого они представляют? И вообще, почему ничего не происходит? Сначала думали, что в этот «предварительный момент» Эномай и Пелопс должны были приносить жертвы на алтаре и произносить клятвы (на некоторых вазах изображена такая сцена)[64] и что якобы приоткрытый рот Эномая и означает «говорение».

Действие прочитывается только через сопоставление характеров героев. Все пять центральных фигур – *две пары* молодых и старых царей по сторонам центрального Зевса – стоят, застыв в сосредоточенной неподвижности, каждый в своем обособленном микрокосмосе, границы которого нерушимы. «Развернутый» кичливый Эномай противостоит меньшему по росту, более уравновешенному и «свернутому» Пелопсу, «свернутая», со скорбно прижатыми руками Стеропа противостоит «развернутой» Гипподамии, в образе которой ощущается торжество. При неподвижных царских квадригах сидят какие-то люди: присевший на корточки юноша, девушка, которая, как считалось, завязывает сандалии невесты перед отправлением в путь, и противопоставленные друг другу «жрецы», представители двух наследственных

44.Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии. «Задумчивый мальчик»

родов в Альтисе, Клитиадов и Ямидов. Оба сидят с посохами, словно прозревая невидимую другим истину, но более моложавый и бодрый «Клитий» с воздетой к небу головой выглядит оптимистичнее по сравнению с плешивым «Ямосом», сидящим в скорбной позе с подпертой руками головой; этот «Ямос» (**ил. 43**), трогательный старец с младенчески-ясным лицом, наивный и мудрый – один из прекраснейших образов ранней классики. Еще один совсем новый, и тоже абсолютно раннеклассический образ – задумчивый обнаженный мальчик (**ил. 44**), сидящий на правом крыле фронтона, как бы замкнутый в куб; склонив голову, выключившись из окружающего, он ковыряет между пальцами ноги. Очень возможно, что он – значащая для действа фигура, например местный герой Сосиполис (Спаситель города) или прорицатель Меламп (Черноногий), для которого *ковырянне пальцев* означает связь с прорицающей силой *черной земли*. Но вместе с тем такие отрешенные, бездействующие герои характерны только для ранней классики на ее исходе – их практически не встретить позднее в Греции; дальними их реминисценциями кажутся только образы нового времени, такие как «Скорчившийся мальчик» Микеланджело или мальчики А. А. Иванова на этюдах к «Явлению Мессии».

В широко развернутой панораме *этосов* примечательна *резкая антитеза* характеров победителей и побежденных, поколений нового и старого; старое уходит со сцены *насильственным* путем, как то и полагалось в ритуале. Фигуры восточного фронтона сильно пострадали, но чувствуется, что этос каждого героя был описан блестяще и помимо внешнего контраста антитеза проникает внутрь: в каждой паре мужчина и женщина охарактеризованы по-разному. Пелопс и Эномай вступают в состязание «из-за женщины» как былые *сыновья-близнецы*, но новый оттенок драме придает замена *матери дочерью*. Мифическая *мать* присутствует – это Стеропа, но она не играет никакой роли в исходе события – *дочь* Гипподамия определяет его. Старый «материнский» миф переосмысливается в новом «отцовском» ключе.

Индивидуализация личностных миров достигает высочайшего уровня: все герои замыкаются каждый в своем идеальном пространстве и вовсе не контактируют: они застывают в гордом одиночестве, «как трубы органа» (по выражению М.-Л. Зэфлунд), как окаменевшие памятники. Каждый думает о своем. Пелопс победит –

Эномай разобьется, но скульптурный сценарий не подводит мысль зрителя к этому роковому концу, он лишь заставляет обдумать событие, взвесить все за и против, осмыслить проблему свободы и необходимости, справедливости и лжи. Впервые мифическое событие предстает как актуальная, насущная *проблема жизни*: так ли доблестен Пелопс, получивший победу ценой предательства? Ведь не случайно боги истребили весь его род, кроме Ореста, трагедия дома Атридов наложила скорбную печать на прошлое Греции. Мастер фронтона вынес на суд зрителей тему, не уступавшую по накалу страстей темам трагедий Эсхила и Софокла[65]: он учил думать, размышлять, искать человеческий выход из сложных ситуаций, создававшихся для людей богами.

45. Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии. «Кладей»
46. То же, деталь

Но фактически в композиции два поколения *расходятся*; каждому из них принадлежит своя половина фронтона. Сцена построена тоже как «картина в картине». И здесь «идеальные зрители» созерцают происходящее из углов. Но теперь это не женщины, матери кентавров, а реки Альтиса Алфей и Кладей, в долине между которыми разыгрывалась старинная драма. Реки-*юноши* (**ил. 45, 46**) органически входят в «отцовский» мир. Они, как зеваки из простонародья и с простонародными, но в то же время и какими-то особыми, удивленно-заинтересованными лицами, с легкой долей маскообразности, наблюдают за происходящим – не сопереживая, а глядя со стороны, как Время, о ко-

тором поэт Херемон сказал, что оно есть «божественный зритель всех дел человеческих»[66]. За человеческой драмой, как и в кентавромахии, следит сама природа.

Угловые фигуры Алфея и Кладея обрамляют сцену, как Океан весь мир на «щите Ахилла». Эта «рама» – более отвлеченная и космическая, чем в Эгине (там в углах лежали павшие воины), более *пространственная*, хотя и принявшая образ конкретных географических рек. В новой реконструкции восточного фронтона пять центральных фигур стоят не совсем фронтально к зрителю, а словно полукругом, составляя свой законченный цикл. Раньше, когда Эномая – Стеропу помещали по правую руку от Зевса, считалось, что Зевс опущенной правой рукой теребит раздраженно складки плаща, выражая свой гнев на царя-гибриста. Теперь жест бога лишается столь определенного смысла и выступает как нейтральный, присущий статусу бога-судьи.

Восточный фронтон построен, как и метопы, строго пластически, и фигуры, соблюдая равновесие несущих и несомых частей (нижней и верхней половин тела), с четкой артикуляцией всех членов, выступают как свободные сущности, как индивидуальные скульптурные миры. Язык фронтона конструктивен и пластичен и обогащается лишь легкими живописными нюансами. Стоит отметить богатую фантазию его сочинителя и широкий диапазон новых иконографических схем, которые призваны обрисовывать патетические этосы героев. Подобные типы фигур существовали в вазописи, но в монументальной скульптуре их не было; поиск подходящего образа для того или иного участника драмы – непростая задача. Уцелевшие головы героев – трехмерны и крепки, с чистыми объемами, без нюансировок, с тяжелыми веками, в которых скрываются напряженно мыслящие или сосредоточенно ушедшие в себя глаза. Таков «Ямос», таковы Алфей и Кладей, таков задумчивый мальчик.

Сидящий мальчик, равнодушно погруженный в собственное «низменное» занятие, – новый образ у греков. Особая поза присевшего человека, с одной подвернутой под себя ногой, в то время как колено другой выдается, присутствует на обоих фронтонах; она отграничивает персонажа от окружения, замыкая его в собственном «четырехстороннем» мире. Вместе с тем *простота манер* – мальчик сидит на подстеленном на землю плаще, опираясь о нее рукой с мягко раздвинутыми пальцами – характеризует его как *человека природы*, естественного, неяркого и вместе с тем своеобразного. Кстати, стелющаяся по земле ткань – тоже открытие олимпийских мастеров. Эта черта присутствует в целом ряде фигур, из которых, кроме мальчика, наиболее оригинален «Ямос» (**ил. 43**). Его плащ, оставляя открытой дряблую старческую грудь (при все еще атлетическом телосложении), окутывая ноги, мягко ложится на землю неширокой

плотной каймой. Ткань материальна и вещественна, и вместе с тем она оставляет ощущение своей *особой жизни*, не зависящей от жизни тела. Важно, что *тело* и *одеяние* (ядро и оболочка) начинают *расходиться в стороны*, обретая каждый черты своей специфической сущности; в архаике и еще у эгинетов драпировка подчиняла себе тело, скрывала его почти целиком.

«Свернутое» и «развернутое» в иконографии фронтона — как два гераклитовых противоборствующих начала: гордыня оборачивается победой, а победа влечет за собой ряд смертей и окупается огромной кровью; нужны целые человеческие поколения для искупления греха, для восстановления справедливого миропорядка. И гибрис, и софросине — состояния временные, преходящие, так что история с перестановкой двух супружеских пар по сторонам Зевса имеет свою закономерность: они чередовались, «живя» смертью друг друга и «умирая» взаимной жизнью. И опять же, по Гераклиту, «все течет» и нельзя вернуться к прежнему порядку вещей, а будет похожий, но не идентичный ушедшему.

Раннеклассический *индивидуализм* распространяется, как видим, прежде всего на *маргинальных персонажей*: главные, «олимпийские», придерживаются более или менее единого *идеального* стандарта. Вместе с тем эти «маргиналы»: «Ямос», Алфей, Кладей, задумчивый мальчик — оставляют впечатление чего-то глубоко особенного, «анти-идеального». Олимпийские мастера говорят: каждая сущность является в этот мир неповторимой не только внешне, но и внутренне — эмоционально, психически и духовно. В человеческом социуме, как и в мире природы, нет ничего повторяющегося — здесь тоже «все течет», и эти люди, герои драмы, с яркими чертами «реалистической» трактовки, тоже явились в этот мир только однажды, и они были такими, какими выступают на фронтонах. Олимпийские мастера разворачивают широкую гамму человеческих возрастов: здесь и подростки, и зрелые женщины, и мужчины в расцвете сил, и дряхлые старики, и имперсональные «реки», и лошади. Вечно живой космос раскрывается в многообразии своих сущностей, разворачиваясь в строгой иерархии от центрального «огненного» стержня-Зевса до дальних «речных» уголков, и его смерть—жизнь воплощают опять-таки импульсы, расходящиеся от Зевса к углам и вновь возвращающиеся к нему.

Переклички обоих фронтонов в иконографии (фигура присевшего героя с одной поднятой ногой; коленопреклоненная фигура; фигура ползущего или припавшего на одну ногу персонажа, и другие), в стиле, стремящемся к пластической сплоченности, к общему пониманию композиции как «картины в картине», созерцаемой зрителями, говорят, что был некий общий проект, который реализовали мастера с разными стилистическими предпочтениями. Восточный фронтон — произведение *дорий-*

ской школы, западный – *ионийской*, в некоем вторичном варианте (может быть, это был действительно мастер из Северной Греции, находившийся под ионийским влиянием), и это «антитетическое» размежевание стилей есть вместе с тем первое яркое свидетельство стремления к их *гармонизации*, аналогичное стремлению архитекторов к объединению двух ордеров. Дух олимпийских скульптур целен: они говорят о победе молодости, чистоты и серьезной, по-детски наивной веры в справедливость существующего миропорядка. Олимпийский ансамбль является нам как нечто еще *становящееся*, как мир при восхождении солнца.

Таким образом, всего за два десятилетия, прошедших со времени создания эгинских фронтонов, в олимпийских видим разительные изменения. Герои-статисты, расставленные на сцене, как в кукольном театре, превратились в живых участников драмы, с ярко очерченными индивидуальными характерами, со своими сложными, неоднозначными ролями. Единство сцены, достигнутое там на формальном уровне, здесь как бы вновь рассыпалось, но лишь затем, чтобы собраться в целое с новозавоеванной личностной свободой. «Каркасные» фигуры, две угловые и центральная, в Эгине еще принадлежали действию, в Олимпии они обособлены от него, составляют своеобразную идейно-мифическую «раму». И конечно, необходимо отметить резкое несходство тем и сюжетов обоих фронтонов в Олимпии, в Эгине они были почти идентичны. В Олимпии и герои уже не безлики (там был сплошь мужской мир), а дифференцированы в отношении пола и возраста, и боги-руководители подчинены иерархии: на метопах действует герой Геракл, в западном фронтоне – Аполлон, в восточном – Зевс. При этом не будем забывать, что все эти боги и все фигуры фронтонов и метоп так или иначе вплетались в мифоритуальную историю Альтиса. Зевс и Пелопс были двумя его главнейшими хозяевами — вплоть до поздних времен в Олимпии при каждом жертвоприношении Зевсу быка в честь Пелопса резали черного барана; первая жертва была дневной, вторая – ночной[67]. Память о старинном «съедении» Пелопса была увековечена в акротериях храма Зевса, которые представляли собой золоченые треножники; центральный акротерий высился в виде летящей богини-победы Ники.

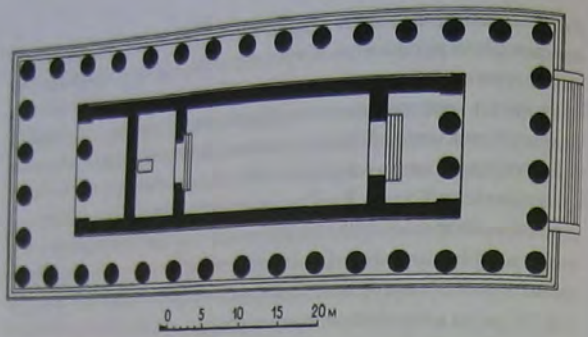
Архитектурные поиски на греческом Западе

Храм Зевса в Олимпии оставался крупнейшим общегреческим святилищем V в. до н. э., и никакая другая культовая постройка эпохи классики не смогла равняться с ним по богатству декора и величию облика. В период строгого стиля он оставался единственным новым храмом греческой метрополии. Одна-

ко в это же время интенсивные архитектурные поиски велись еще в одном регионе – на греческом Западе. Здесь хорошо знали все тонкости архитектурного облика олимпийского храма и повторяли отдельные его черты в своих постройках. Однако в целом облик италийских культовых зданий отличался своеобразием, о чем говорят выдающиеся постройки этого времени.

Небольшой храм Е в Селинунте (25 х 68 м) (**ил. 47, 48**), выстроенный в 480–460-е гг. до н. э., известен в основном своими рельефными метопами, сделанными из известняка с отдельными мраморными частями (головы, руки женских фигур и т. д.). Среди них наиболее замечательна метопа, изображающая Зевса и Геру[68]. Однако обращает на себя внимание и ряд любопытных конструктивных особенностей. Храм сохранял архаическую удлиненность пропорций (6 х 15 колонн) и включал наряду с опистодомом адитон. Внешне сохранялись тяжелые пропорции, высокий антаблемент и давно вышедшие в метрополии из моды керамические симы. Вместе с тем интерколумнии на длинных и коротких сторонах были выровнены, приведены в единую систему, а упоминавшиеся метопы, как в храме Зевса в Олимпии, украшали не наружный архитрав, а целлу внутри. Заострялась характерная для Запада черта – выделенность восточного фасада лестницей, состоявшей здесь из десяти ступеней. Идея *лестницы* развивалась и в интерьере: уровень пола повышался по мере движения посетителя от входа к задней стене[69], воплощая мысль о восхождении с земли на небеса.

47. Храм Е в Селинунте. 480—460 гг. до н. э.



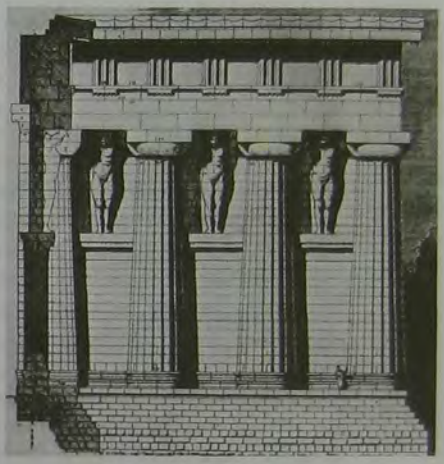
48. Храм Е в Селинунте. План

Аналогичный процесс гармонизации ордера и формирования идеи вертикального пути в небеса заметен в храме Геры II в Посейдонии (Пестуме) (**ил. 49**). Этот храм замечателен во всех отношениях, поскольку он – один из наилучшим образом сохранившихся храмов во всем греческом мире. Он стоит на традиционном трехступенном подиуме и имеет традиционную структуру внутри (пронаос – наос – опистодом), при более сокращенной длине (6 x 14 колонн). Храм, сложенный из плотного известняка, покрытого штукатуркой, производит впечатление необычной мощи: у него тяжелый архитрав, огромные колонны с небольшим энтазисом, сложенные из пяти-шести барабанов каждая. Но он уже не подавляет, как архаические храмы Запада: он величав и торже-

49. Храм Геры II в Посейдонии. После 468 г. до н. э.

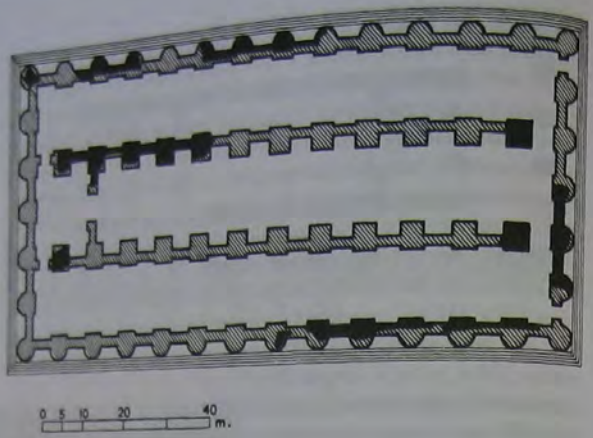
ственен, с почти классическими пропорциями плана (2:5), с курватурами во всех элементах, с суженными к краям интерколумниями, с небольшим наклоном колонн внутрь. Особое впечатление производил его интерьер, с высокой двухъярусной колоннадой, увеличивавшей зрительно высоту наоса, особенно по сравнению с небольшой площадью центрального нефа. Все детали и архитектурные членения, выполненные плоско, были призваны подчеркнуть пластику этого леса колонн, вычленявшего интерьер в обособленную священную ячейку здания.

Однако все постройки Запада превосходил огромными размерами (53 х 110 м), оригинальным замыслом и очень индивидуальным обликом храм Зевса в Акраганте (**ил. 50, 51**), заложенный еще около 510 г. до н. э. Тиран Ферон возобновил строительство ок. 480 г. до н. э., после победоносно завершившейся войны с Карфагеном, так что акрагантский храм выступал, как и храм Зевса в Олимпии, своеобразным памятником победы в освободительной войне. Вероятно, здание из-за нестабильной внешней ситуации так никогда и не было закончено — известно, что в 409 г. Акрагант уже был разрушен. Концепция этого храма во многом близка другим ордерным зданиям Греции второй четверти V в. до н. э. Храм Зевса — единственный в греческой архитектуре *псевдодиптер*: у него нет колоннады как открытого портика — колонны лишь наполовину выступают из стен; причем в силу конструктивных особенностей они, состоящие из ряда секторных камней, не уходят в толщу стены, а словно приставлены к ней. У каждой из них (7 х 14 полуколонн) свой четырехступенный подиум и база сложной профилировки; каждая полуколонна выступает как индивидуальность.



50. Храм Зевса в Акраганте. Реконструкция

Любопытной особенностью облика храма были его *атланты* — фигуры мужчин высотой 8,2 м, поддерживающих руками (предположительно) архитрав, поскольку эта часть перекрытия была составной и нуждалась в дополнительных опорах. Считалось, что атланты стояли на консолях, но это не доказано. Во всяком случае, чрезвычайно любопытно, что кариатиды уступают место мужчинам. Идея несения реализовалась как своего рода фигурный фриз. Если достоверна реконструкция стены с фигурами,



51. Храм Зевса в Акраганте. План

помещенными в ее верхнем ярусе, тогда получается, что наружные стены храма делились горизонтально на *два яруса*. Это очень необычно для греческих ордерных зданий вплоть до последних десятилетий V в. до н. э. (см. ниже об Эрехтейоне) — идея «деления» сначала развивалась в наосе, отражаясь, в частности, в чрезвычайно популярных в ранней классике двухъярусных колоннадах. Так что, может быть, атланты первично стояли внутри, в интерьере храма, мысль о чем неоднократно высказывалась[70].

Сквозной колоннады не было и в целле — вместо колонн выступали квадратные столбы, соединенные *перегородками*. Для лучшей связи опор и стен здесь, как и в храме Геры II в Посейдонии и как почти во всех храмах Греции этого времени, столбы оставляли на задней стене «отпечатки» в виде пилястр. Характерно стремление к отгороженности целлы барьерами, к выделенности центрального храмового ядра; так отгорожена статуя Зевса в храме Олимпии, так отгорожен храм Афины Ники на Афинском Акрополе. Может быть, барьеры вокруг статуи Фидия возникли вместе со статуей, т. е. достаточно поздно, в конце 430-х гг. до н. э. Тогда акрагантский храм, несмотря на его необычность, впишется в более позднее время, чем правление тирана Ферона; он мог получить свой особый облик на исходе высокой классики.

Скульптура

Развитие раннеклассической скульптуры[71] трудно проследить в той полноте и последовательности, которую представляет вазопись. Скульптура шла в целом в том же магистральном направлении – видения мира в его полярных противоречиях, наполнения его образа материальной, чувственной силой и постепенного стирания противоречий к середине V в. до н. э. В скульптуре архаику от классики отделяет тот «маньеристический тупик», о котором говорилось ранее, – в вазописи его не было, там воля художника гораздо свободнее реализовалась в искусстве. Но фундаментальные проблемы века в скульптуре стали решаться более основательно и, так сказать, в социально-наглядных формах. Если ту или иную вазописную композицию мог видеть лишь узкий круг людей, в сфере которых она вращалась, то статуарные памятники отныне стали приобретать большой общественный резонанс.

Статуарная пластика

С конца VI в. до н. э. Восточная Греция с художественной арены уходит в тень – на первый план выдвигаются балканская Греция, Аттика и Пелопоннес. Древние источники называют много имен ваятелей этой эпохи, среди которых большинство было дорийскими: Онат с Эгины, Канах из Сикиона, Агелад из Аргоса и другие. В центре их интересов – храмовая скульптура, монументальные группы, но прежде всего – отдельно стоящая статуя, развивавшаяся в направлении «живоподобия».

Архаическая статуя конца VI в. до н. э. как бы застыла на пороге выхода из *иного мира* (блока камня или ствола дерева). Теперь она этот выход совершает. В программном виде его представляет группа Тираноубийц работы афинянина Крития и Несиота[72], судя по имени, – мастера с греческих островов (νῆσος – остров), ок. 480 г. до н. э., сделанная взамен архаической скульп-

52. Критий и Несиот. Тираноубийцы. Ок. 480 г. до н. э.

туры Антенора, увезенной Ксерксом в Персию[73] (**ил. 52**). Тираноубийцы – один из редких памятников, сделанных на *исторический сюжет*: в основе группы лежит не миф, а факт действительной, хотя и мифологизированной жизни. Как говорят источники, поводом для убийства тиранов был чисто личный мотив: при устройстве Панафиней сестре афинянина Гармодия отказали в чести быть канефорой[74] – нести во главе процессии корзинку-канун с жреческим ножом, орудием «разделения». Брат отомстил за нее, при содействии своего друга и любовника Аристогитона. «Убийство тиранов» было вызвано, согласно молве, необходимостью восстановить честь «униженной женщины», и в таком качестве героический акт двух афинских граждан, направленный против двух тиранов, сыновей Писистрата Гиппия и Гиппарха, выглядит ритуальным. Два *сына-близнеца* (в данном случае две их пары) борются «из-за женщины». В результате неудачного нападения только Гиппарх был убит, но и Гармодий с Аристогитоном погибли – погибли, как считали афиняне, чтобы установить демократию. Жертвенная смерть героев – необходимое условие постановки памятника государством. Важен и еще один новый момент. Похоронили Гармодия с Аристогитоном на древнем кладбище Внешний Керамик[75], отведя им почетное место рядом с другими высокочтимыми гражданами. А скульптурную группу установили в квартале Керамик[76]. Памятник теперь может быть и не связан с могилой, он «отрывается» от нее и переселяется в земной, человеческий мир.

Группа дошла в ряде копий, реплик и повторений; она была сделана из бронзы – любимого материала раннеклассических мастеров. Самую большую проблему для ее понимания представляет объединение двух фигур в единое целое. На одной панафинейской амфоре сохранилась эмблема щита Афины, изображающая «тираноубийц»[77]. Обнаженные герои показаны в профиль, нападающими на противников: старший, бородатый Аристогитон, бросается первым, с секирой в руках, младший, Гармодий, несется за ним с мечом. В реконструкциях обе фигуры, мало

зависимые друг от друга формально, ставят бок о бок на общей базе – фронтально к зрителю[78]. Конечно, и фронтально группу можно было воспринимать. Однако, судя по рисунку на вазе и по иконографии героев, они должны были смотреться главным образом с двух боковых сторон – так четче виделся их героический порыв, с широким шагом и резкими движениями. Они могли стоять слегка под углом друг к другу – врезаясь клином в пространство, где находился невидимый противник; они решительно прорывали оболочку, прежде сковывавшую фигуры и не дававшую им «выходить». Гармодий и Аристогитон «отсекали» себя от «тиранов» оружием, совершая все тот же *космогонический акт*, который теперь осмыслялся как социальный и политический[79].

Наряду с отсутствием в группе конкретного противника, обрекающим ее на смысловую незаконченность, обращает на себя внимание характеристика персонажей. Их этосы основаны на строгой антитезе, вписываясь в ритуальную формулу *отца* и *сына*. Гармодий горяч и молод – он пылко бросается вперед, и его меч занесен над головой, Аристогитон старше, мудрее и держит свою секиру сдержанно – заслоняет его своим телом. У бородатого Аристогитона формы тела зрелого мужа, атлетического и тренированного, у безбородого Гармодия – мягкие и текучие. Аристогитон имеет «защитную оболочку» (плащ, свисающий с руки), Гармодий совершенно обнажен, он беззащитен и раним. По-разному построены и головы. Удлиненной голове Аристогитона противостоит более компактная и скругленная голова Гармодия, еще покрытая спиральками архаических кудрей, – голова Аристогитона, несмотря на ее менее типический для ранней классики облик, более выразительна: таких бородатых мужей с большими глазами, простой прической и низким лбом в архаике не встречалось. У головы Аристогитона вообще новая структура. Если раньше простому лицу противостояла изысканная, порой манерная женоподобная прическа, то теперь, напротив, лицо смотрится в сильно упростившемся обрамлении как осмысленное, цельное и тектонически организованное. Оно определенно выступает как нечто *внутреннее* и *содержательное* по отношению к обрамляющей его форме.

В целом группа Крития и Несиота воспринимается как символ преодоления порога: человек, вырываясь из старой системы, вторгается в новый *реальный мир*, полный политических страстей.

Иным, лирическим духом проникнута статуя мальчика, найденная на Афинском Акрополе и приписываемая Критию. Мальчик Крития (Kritiosknabe), ок. 480 г. до н. э.[80] (**ил. 53**), с одной стороны, выглядит как курос, с другой – преодолевает барьер, который мешал архаическим юношам быть естественными и нескованными. Сохранив старую схему спокойно стоящей обна-

53. Статуя юноши, т. н. Мальчик Крития. Мрамор. Ок. 480 г. до н. э.

женной фигуры, Критий избрал более *юную модель* – несколько угловатого, еще не вполне оформившегося мальчика; она останется одной из любимых в ранней классике, напоминая человеку о наивной детскости, о связях с домом, семьей и матерью. Мальчик Крития, как и прочие «мальчики» строгого стиля, – это дети на грани выхода из лона семьи в мужской мир, на грани одной из первых своих инициаций (согласно Солону, это должен быть возраст в два семилетия, т. е. 14 лет)[81]. И соответственно, образ становится уже не монументальным, а камерным, небольшим.

Мальчик стоит перед зрителем, выдвинув вперед правую ногу, слегка повернув голову в сторону опорной ноги. Жесткость разграничения отдельных частей тела и их функций снимается, и формы начинают плавно перетекать друг в друга; «рядоположение» частей уступает место органической слитности. Если лица ранних куросов озарялись улыбкой, надмирной и ослепительной, то Мальчик Крития не имеет сколько-нибудь выраженного эмоционального тонуса: он просто легко и спокойно стоит перед зрителем, демонстрируя свою свободу и юную грацию. Его духовный строй еще не приобрел «строгости».

У мальчика новый тип лица: низкий лоб и тяжелый подбородок, прямой короткий нос – уже не столь выдающийся вперед, как в архаике; большие глаза, подчеркнутые массивными веками. Лицо не является совокупностью отдельных черт и становится более обобщенным; исчезает противостояние двух главных составных фигуры – *головы* и *тела*. Изысканные архаические прически уходят в прошлое – в моду входит прилегающая, обрисовывающая структуру черепа: она состоит из гладко зачесанных прядей, от макушки на лоб, виски и затылок, подвернутых валиком под ленту (или же заплетенных в косу) и венчающих голову. У Мальчика Крития прерывистый валик, состоящий из отдельных блоков волос – кажется, что на голову натянута плотная шапочка с меховой опушкой. Опять, как у Аристогитона (и отчасти Гармодия) голова членится на две различные по характеру части: волосы-*оболочку* и *содержимое*-лицо.

Среди ранних мраморных памятников выделяется высоким качеством исполнения так называемая Белокурая головка, найденная на Афинском Акрополе и принадлежавшая небольшой статуе мальчика (**ил. 54, 55**). В ней с полной определенностью выступает новый раннеклассический идеал – сфероидально-

54, 55. Голова юноши, т. н. Белокурая головка или Белокурый эфеб. Мрамор. Ок. 480 г. до н. э.

кубическая структура головы, тяжелый подбородок и низкий лоб, на который словно надвинута прическа-шапочка в виде заплетенной косы, обвивающей затылок. В отличие от Мальчика Кития, лицо Белокурого эфеба уже не нейтральное – на нем лежит печать глубокой грусти и сосредоточенности. Головка ярко *подкрашена*, но без того орнаментального декоративизма, что был в архаике: волосы мальчика желтые (отсюда и Blondeskopf), губы красные, глаза в тяжело нависших веках карие.

Однако мрамор в круглой скульптуре этого времени был сильно потеснен бронзой, в которой все формы выступали с большей четкостью, трактовка отличалась суммарностью, но при этом детали лица и фигуры получали тонкую проработку в виде различных цветовых накладок, инкрустаций, гравировки. Бронзовая голова юноши с Акрополя (Афины, Музей Акрополя), с прической Мальчика Кития (с тем исключением, что волосы сзади под ленту не подвернуты, а низко спускаются на шею), создает образ более сложный и категорический; характерно, что и тип лица уже несколько иной – удлиненный, с резковато акцентированными чертами. Волосы оформлены и подчеркнуты резцом энергичнее, взгляд огромных глаз, инкрустированных горным хрусталем, впечатляет своей осмысленностью, выражение крупного рта – задумчиво и строго. Полихромная проработка лица – кроме глаз, имеются еще красноватые губы, обложенные медной пластинкой, и ноздри, украшенные изнутри серебром, – смягчает суровость образа, а если прибавить к этому густые пышные ресницы, сделанные в бронзе, перед нами встанет во всем величии облик раннеклассического эллина – еще юного, но уже сосредоточенного на

мыслях о жизни, готового к *духовной работе*.

56. Голова бога из Тамассоса на Кипре, т. н. Аполлон Четсвортский. Бронза. 460—450 гг. до н. э.

Теперь не представляет большой трудности зрительное отделение образа человека от образа бога – миры их поляризуются. Свидетельством тому является замечательная голова Аполлона Четсвортского в Афинах, происходящая с Кипра, ок. 460—450 гг. до н. э. (**ил. 56**). Мастер ее не известен, и не исключено, что он был чуть-чуть провинциалом: памятнику, несмотря на позднее время его создания, недостает полной собранности и стилистической чистоты: плотные резковатые формы головы своей строгостью противостоят «рядоположенной» прическе, оформленной по-особому, с некоторыми элементами архаики: гладко зачесанные на макушке волосы завязаны двумя крупными прядями надо лбом «Геракловым узлом» и ниспадают на шею массой отдельных локончиков. Но в этой очень индивидуальной голове, с ее кубическим объемом, поджатым подбородком и широким лбом, запечатлено особое величие, некая божественная сила. Аполлон тоже сосредоточен на мыслях о бытии, но в его задумчивости нет признаков глубокой меланхолии: его образ более широк, спокоен и гармоничен.

Одним из эмблематических для ранней классики памятников является бронзовая статуя Дельфийского возничего, найденная в святилище Аполлона в 1877 г.[82] (**ил. 57, 58**). Статуя была создана в 470-е гг., судя по надписи, начертанной на обнаруженном там же постаменте; из нее следует, что группу возничего с четверкой лошадей заказал Полизал, будущий тиран сицилийского города Гелы – он одержал победу на Пифийских ристаниях то ли в 478, то ли в 474 г. до н. э. Статуя могла быть создана одним из мастеров Южной Италии, но поиски ее автора до сих пор не увенчались успехом.

Тема *победоносного атлета* – одна из главнейших в послевоенной Греции. Пятиборцы, ристатели, борцы и бойцы занимают теперь то почетное место, что прежде принадлежало воинам. Но к сожалению, крупных скульптурных памятников практически не сохранилось. О богатстве пластических решений в этой сфере искусства можно судить только по письменным источникам, называющим огромное количество памятников победоносным атлетам, и по некоторым выразительным малым бронзам, передающим в ряде случаев образы исчезнувших оригиналов.

57. Т. н. Дельфийский возничий. Бронза. 470-е гг. до н. э.
58. То же, деталь

Статуя Дельфийского возничего — единственный выдающийся бронзовый памятник такого рода, дошедший от ранней классики. Тот факт, что статуя пожертвована в святилище *Аполлона*, говорит, что изображенный ристатель соотносит себя с образом бога, который в это время (у Эсхила особенно ярко) негласно считался представителем *солнца*, постоянно движущегося по миру в своей колеснице.

По сути, статуя входила в стоявшую на постаменте *скульптурную группу* — возница стоял внутри колесницы (найдены отдельные ее части, ноги коней и хвост одного из них). Геометрическая тема экфоры решается теперь по-новому. Строго вертикальная фигура ристателя и здесь противостоит горизонтали колесницы, но эта антитеза наполняется реалистическим смыслом. Исчезает механицизм, тело человека обретает пластическую силу и способность управлять не только собой, но и другими существами. Возничий в колеснице стоит торжественно и строго, как воплощение разумной силы космоса, как его Владыка. С босыми ногами, облаченный в длинный хитон с пышными, прошитыми на плечах рукавами, он подчиняется не только законам космоса, но и своим внутренним законам. Подпоясанный под

грудью хитон делит его фигуру на две неравные части – высокий прямой *несущий* низ и короткий, повернутый в сторону *несомый* верх. Его часто уподобляют дорийской колонне, с каннелюрами, воспроизведенными в складках одежды. Действительно, такое ощущение имеется. Но вместе с тем колонна – недифференцированный столп, а фигура возничего строится на контрасте двух тектонических сил. Правда, нижняя часть тела была закрыта кузовом колесницы и зритель не мог видеть ни мастерски оформленных складок хитона, ни босых ног, свидетельствующих о превосходном знании натуры. Антитеза неподвижного низа подвижному верху – плечам и голове – создает особую напряженность образа, особую его «строгость».

Замечательно и лицо возничего, богато доработанное резцом. По сравнению с головой акропольского юноши, голова дельфийца более собрана и образ внутренне более организован. Уже нет тяжелых валиков волос, делящих голову на две тектонические части. Она – цельна, едина. Тонко проработанные пряди, расходящиеся «языками пламени» от макушки в стороны, превращаются в пластичные завитки на висках, а юношеские, едва начавшие пробиваться бакенбарды намечены легкой гравировкой. Низко надвинутая на лоб диадема украшена узором меандра (типичным для афинян со времен геометрики), ноздри и зубы посеребрены, глаза инкрустированы, слегка приоткрытый, словно дышащий рот выделен красновато-розовой медью, глаза инкрустированы. Образ человека начинает жить полноценной жизнью в *реальном пространстве*. Он пробивает стену между этим миром и тем, въезжая в него как *победитель*, увенчанный царской диадемой.

Любопытно сопоставить Дельфийского возничего с архаическими возницами Клеобисом и Битоном. Отвлекаясь от чисто формальных моментов типа пропорциональной системы, распределения в организме тектонических сил и прочего, обратим внимание на содержание образов. Клеобис и Битон, зависимые от воли *матери*-Геры (или ее *жрицы* в мифе, что не меняет существа дела), исполняли роль тягловых животных и по осуществлении ее покидали жизнь. В образе Дельфийского возничего акцентирован новый аспект: статуя не выступает надгробием; она воплощает собой победоносный аспект *реального бытия*. Возничий правит лошадьми, как правит людьми властитель, как правит миром бог.

Боги-мужчины, страдательные существа в архаике, теперь начинают тоже активно действовать. Часто грозные и могущественные, они сурово карают преступников за нарушение законов. Таким предстает Зевс в одном из шедевров раннеклассической эпохи – бронзовой статуе в Афинах, найденной у мыса Артемисион, ок. 460–450 гг. до н. э.[83] (**ил. 59**). Основная примета

59. Статуя Зевса, найденная у мыса Артемисион. Бронза. 460—450 гг. до н. э.

раннеклассических героев – их стремление захватить в окружающем пространстве наибольшее место, для чего широко простираются вперед руки, мощно раздвигаются ноги. В этом плане бронзовый Зевс – наибольший «агрессор». Он захватывает своей фигурой максимальное для тела пространство (в. 2,09 м; ш. 2,10 м). Устремляясь вперед, он несется гигантскими шагами, жаждая покарать своей молнией (атрибут утрачен) невидимого противника. *Недосказанность* раннеклассических композиций (отсутствие антагонистов в группах и фигурах) – их родовая черта. Отсутствующее должно домысливаться, восстанавливаться в воображении, незримо реституироваться. Вот почему в сюжетах этой эпохи часто акцентирован лишь *предварительный момент*. Бог вот-вот метнет свою молнию в гибри-

60, 61. Две статуи воинов из Риаче. Бронза. Ок. 460—450 гг. до н. э.

ста – и она помчится к цели и поразит ее. Но результат *выходит за рамки* композиции, в ней остается только активный, гневный, готовый покарать персонаж.

Тело Зевса, великолепно моделированное, с мощной мускулатурой и лишь отдельными чертами жесткости (разграничение анатомических частей в груди, в конечностях, в лице), смело развернуто в пространстве – как у Гармодия и Аристогитона; бог, тоже с оружием в руках, вторгается в чуждый мир как бы углом и *клином*. Он тоже творец мироустройства и тоже «разделяет» хаос, наводит космический порядок. Но фигура его построена намного сложнее, искуснее – достаточно посмотреть на перетекание друг в друга разных ракурсов – фронтального, трехчетвертного, профильного. Зевс представляет собой, пусть еще несколько демонстративно, *круглую скульптуру*, рассчитанную на всесторонний обход. Она еще смотрится *силуэтно*, однако ее пла-

стическая ценность очень велика и, как у других раннеклассических шедевров, ее прекрасно оттеняют тонкие детали – инкрустация глаз, губ и ноздрей, а также изумительная гравировка волос, с красиво заплетенной косой и изящными, ниспадающими на лоб локончиками. Глаза утрачивают миндалевидную форму: они округлые, тяжелые, с пластичными веками, как бы слегка оттянутые книзу, с резкими прямолинейными бровями, не вторящими форме глаз. Образ бога предстает дышащим и страстным, мощно вступающим в борьбу за справедливый закон.

Современники Зевса – два бронзовых воина из Риаче, тоже найденные в море, ок. 460–450 гг. до н. э.[84]; хранятся в Реджо ди Калабария (**ил. 60, 61**). Оба воина – обнаженные, немолодые, с бородами, с мускулистыми крепкими торсами и длинными суховатыми ногами. Воин А держит в руке копье и щит (утрачены), воин Б – тоже вооружен, но он еще и в шлеме. Оба обращены почти фронтально к зрителю, но не вступают с ним в контакт. Пластика тел отличается строгой тектоникой – она очевидна в характеристике опорных и свободных ног, свободных и нагруженных рук. Система работы частей тела продумана до мельчайших деталей, и в анатомии уже полностью исчезает резкость: формы плавно перетекают друг в друга. От строгого стиля остаются лишь некоторая жесткость поворотов и суровое выражение лиц.

Воин А смотрит вперед, к подходящему противнику, который опять оказывается воображаемым – невидимым. Он встречает его без особой любезности, нетерпеливо и даже страстно, приоткрыв рот, так что видны сверкающие зубы. Приоткрытый рот может означать некий происходящий *диалог*, но фактически он выражает спешное дыхание, своеобразный акт ответа на посланный извне ему природой импульс. Недружелюбность воина по отношению к этому невидимому миру, из которого к нему является невидимый противник, подтверждается тем обстоятельством, что именно с этой стороны воин отрезает себя копьем от окружающей среды. Форма слегка возвышенного черепа подчеркнута тесно прилегающими к нему волосами; волосы гравированы тонкими прядями и перевязаны лентой, поверх которой голову мог венчать венок; длинные кудри ниспадают живописной массой на плечи, до мелко завитой бороды. Фигура была тщательно доработана резцом и всевозможными инкрустациями: медные губы и соски, серебряные зубы, инкрустированные глаза с тяжелыми веками. Выражение лица у воина – напряженное и чрезвычайно возбужденное, о чем свидетельствуют тревожно изломанные брови.

У воина Б, при сходных внешних характеристиках, иной облик: торс мощнее и круче изогнут, плоть его зримо нависает над костной структурой, очевиден диссонанс поворотов – ноги

обращены вправо от зрителя, а тело влево, причем ярко акцентировано напряжение мышц в районе бедер, и все формы очерчены контрастнее (правая рука и левое предплечье были заменены уже при древней реставрации). Голова у воина Б — иная, с рыхловатой структурой пышной бороды и строго очерченным черепом. Его волосы ложатся более крупными завитками, в разделке которых сильнее звучит графический акцент. Исходя из того, что голова была в шлеме, в ней еще резче разделялись конструктивный верх (собственно череп и лицо) и рыхлый низ (усы и борода).

Обе фигуры, несомненно выполненные выдающимся мастером, часто приписывают аттической школе. Их «строгость» едва ли можно считать недостатком – непреодоленными признаками архаизма. Напротив, они очень законченны и по своему очень цельны. Создатели бронз из Риаче свободно оперировали сложным набором приемов для создания образа, живущего независимо в своем идеальном пространстве. Однако приписывать бронзы Фидию или другим великим мастерам V в. до н. э. мы бы не стали. На фоне аттической традиции они *духовно особые*. Их образы, с приоткрытыми ртами, магнетическими глазами и совсем натуральными формами излучают демоническое живоподобие. Они несут в себе некую духовную неудовлетворенность – непогашенный импульс, вопрос, не получивший ответа. При взгляде на статуи, сколь они ни великолепны, нас одолевает ощущение встречи с реальным человеком, но каким-то не очень «человеческим». В обеих фигурах (и особенно воина Б) прослеживаются признаки натурализма, которого скульптура метрополии, в том числе и Афин, целиком лишена. Непримиренность противоречий идеального и реального выступает как особый духовный статус героев – статус не завершившегося результатом ожидания. Вероятно, эти фигуры были изготовлены в Южной Италии, контекст искусства которой наиболее близок такой концепции[85].

Ранняя классика, заостряя все атипичное и личностное, доходит до создания *портретов*. Один из наиболее известных, к сожалению, дошел в копии, но эта копия очень достоверна: в ней строгий стиль со всеми своими стилистическими признаками мало искажен. Речь идет о портретной статуе Фемистокла из Остии, от которой сохранилась голова[86] (**ил. 62**). В отличие от протопортретных опытов архаики (Голова Сабурова, фрагменты стел с дискоболом и кулачным бойцом) ранняя классика строит свой образ на основе *типа* – типа Геракла, одной из наиболее характерных фигур в искусстве Греции. Голова Фемистокла имеет плотную кубическую структуру, она покоится на мощной «бычьей» шее, лицо широкое, с тяжелым подбородком и низким лбом. Маленькие, глубоко запавшие глаза, крупные, отнюдь не

аристократические черты и сосредоточенное, но в то же время и несколько растерянное выражение лица дополняют своеобразный облик полководца.

62. Портрет Фемистокла из Остии. Мраморная римская копия греческого оригинала. Ок. 460 г. до н. э.

Есть несколько портретных опытов и среди дошедших оригиналов. К ним, несомненно, принадлежит голова бородатого мужчины из Портичелло, ок. 450 г. до н. э. (Реджо ди Калабрия, Археологический музей). У модели благородное лицо с орлиным носом, плотно прилегающие к голове волосы и длинная густая борода. Серия морщин на лбу выдает отчасти возраст, отчасти интеллектуальную работу портретируемого, а инкрустированные глаза, как и у воинов из Риаче, притягивают магнетическим взглядом. Тип головы из Портичелло развивает традицию, заложенную Критием и Несиотом в образе Аристогитона: удлиненная структура с лысоватым черепом и длинной пышной бородой. Только теперь борода становится живописно-пышной, рыхловатой и «лохматой»; своей атектоничностью она лишает лицо прежней «опорной» функции: в основании его находится неконструктивная масса; «тектоническим» становится теперь лоб, верхняя, *мыслящая* часть лица. Вместе с тем в портрет входит уже не просто идея *состояния* – грусти, скорби, тяжелой меланхолии, подавленности, а идея *мышления*, внутреннего созерцания, сосредоточенной мысли. В этом нашло свое проявление неуклонное стремление раннеклассических мастеров к *дифференциации* телесного и чувственного, плотского и духовного.

Говоря о греческой пластике, мы почти не касались *терракот* – изделий ремесла, по-своему чрезвычайно интересного. В ряде случаев фигурки, изготовленные из обожженной глины и раскрашенные, достигают высот большого искусства, и один из таких памятников нам хотелось бы здесь привести. Это большая терракотовая группа с Зевсом и Ганимедом из Олимпии, ок. 470 г. до н. э. (**ил. 63**). Назначение ее не ясно – судя по всему, она не могла быть акротерием храма. Структура памятника основана на сугубо «строгой» антитезе: старший, большой, бородатый, одетый *бог* несет на руках младшего, маленького, безусого, обнаженного *смертного мальчика*. Определенные признаки архаизма – резкий контраст масштабов фигур, прически буклями и «архаические улыбки» – стираются общим впечатлением слитости двух фигур. Зевс несет Ганимеда, сына троянского царя Лаомедонта (за которого, согласно мифам, он заплатил богатый выкуп)[87],

прижимая его к себе вместе с дорожной палкой, а Ганимед, в свою очередь, прижимает к себе петуха (дар Зевса). Этот похищенный или купленный мальчик – будущий виночерпий богов, взятый на небо Зевсом ради его *красоты*. Иконография группы отражает идею *вознесения*, происходящего по воле *отца*. Спрессованность героических атрибутов и форм (Зевс – посох – Ганимед – петух) отдает стариной, но широкий шаг бога, подчеркнутый смелой проработкой одежды, сообщает группе строгость. Утверждается новая мысль о возможности *обожествления человека*. Наличие в группе петуха – солнечной птицы, символа победы дня над ночью, жизни над смертью[88] – сообщает группе смысл триединства: *матери*-птицы (здесь замененной зооморфным предком *отца*), самого *отца* и *сына* (идея композиции впоследствии даст жизнь образу христианской Троицы).

63. Зевс, похищающий Ганимеда. Терракота. Ок. 470 г. до н. э.

В ранней классике меняет свой облик и *женская фигура*. Манерные коры с их изящными жестами и лукавой грацией уступают место суровым девам в простых одеяниях и со строгой прической (часто стянутой чепцом или тесно облегающей голову). Пышные гофрированные хитоны с рукавами и наброшенными поверх них косыми мантиями уступают место шерстяному безрукавному пеплосу, обычно подпоясанному на талии. Его плотные складки, напоминающие каннелюры колонн, скрывают формы тела.

Таковы многочисленные фигурки мраморных и бронзовых *пеплофор* (носительниц пеплоса), среди которых одной из лучших является подставка курильницы из Дельф в виде женщины, несущей на голове фимиатерий, ок. 460 г. до н. э. (**ил. 64**). Кариатида поддерживает большую чашу руками – в ее образе она несет на голове целый мир, как Атлант, несущий небосвод; однако образ *отца* – носителя небосвода – возник в искусстве *позже* и распространяется только теперь. Символично уравнение *ноши* с *фигурой*. Человеческий микрокос-

64. Статуя пеплофоры — подставка курильницы из Дельф. Бронза. Около 460 г. до н. э.
65. Статуэтка Афины, выпускающей сову, т. н. Афина Элджина. Бронза. Ок. 460—450 гг. до н. э.

мос выступает достойным противовесом большому миру-сосуду, и важно, что он воплощает небесную субстанцию – *дым, душу, жизнь* (греческое понятием *фимиама*), тогда как подставка-женщина – основу мира, *праматерию*. В фигуре пеплофоры сохраняются признаки мужского идеала (общий строгий облик, широкие плечи и узкий таз), но наклон головы не по-мужски деликатен, а жест разведенных в стороны рук полон изящества.

Образ богини в этот период отличается теми же свойствами, что и образ бога-мужчины: с одной стороны, он становится ближе к реальности, с другой – отдаляется от образов смертных широтой и величием. Показательна для новой поэтики бронзовая статуэтка Афины с совой из Музея Метрополитен в Нью-Йорке, так называемая Афина Элджина (**ил. 65**). У нее много общего с дельфийской пеплофорой: те же приметы мужского идеала, те же строгие формы одежды, та же суровая грация. Костюм богини уже опрощен – она держит копье в левой руке (утрачено), шлем сдвинут на волосы; щит и эгида отсутствуют. Афина смело выступает в пространство, резко выдвигая правую руку вперед. Ее жест исключительно важен для мира, для всей человеческой истории. Афина *выпускает на волю птицу* – сову, и та, с раскрытыми крыльями, вот-вот улетит[89]. Ситуация тоже символическая:

богиня-женщина расстается со своей зооморфной формой, отпуская ее в небеса. Это «разделение» ассоциируется с разделением *тела и духа*, мира чувств и сверхчувственной, умопостигаемой сферы. Отныне они, как и большой космос, породивший человеческий мир, – независимые, автономные сущности.

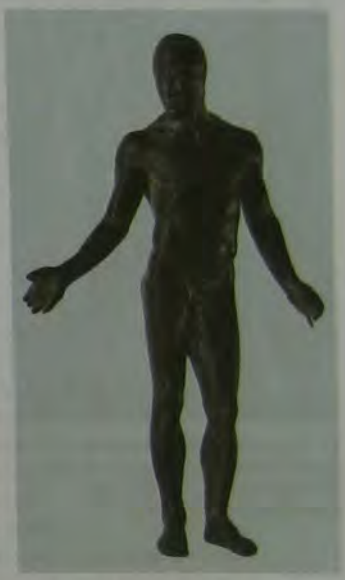
Источники называют целый ряд ваятелей строгого стиля[90]: Онат с Эгины, Агелад из Аргоса, Пифагор из Регия, Каламид из Беотии (или Афин), Мирон из Элевтер и другие. Агелада античная традиция считала ведущим мастером этого времени, учителем трех величайших ваятелей V в. до н. э.: Мирона, Фидия и Поликлета. Но к сожалению, оригинальных произведений этих мастеров не сохранилось. Личности наиболее видных из них восстанавливаются чисто гипотетически, на основании сопоставления древних источников с дошедшими оригиналами и римскими копиями.

Пифагор Регийский

Античные источники рисуют Пифагора[91] как одного из наиболее ярких мастеров строгого стиля. Он родился на острове Самос, но, очевидно, после подавления милетского восстания в 494 г. до н. э. переселился в южноиталийский Регий. Там он учился у ваятеля Клеарха, выходца из Сикиона. Пифагор работал по заказам многих греческих городов Балкан, восточной и западной Греции. Кажется, только Афины не жаловали его своим вниманием. Его творческая жизнь длилась предположительно 40 лет, с 480 по 440 г. до н. э. Особый интерес ваятеля сосредоточивался на фигурах *атлетов*, которые по окончании войн приобрели в искусстве Эллады совсем особый, почти героический статус. Святилища стремительно обрастали их посвящениями, огромное число которых стояло в Олимпии, дожив вплоть до времен Павсания. Судя по кратким замечаниям древних авторов о его стиле, Пифагор был новатором. Диоген Лаэрций сообщает, что он первым стал изображать «мускулы и вены» и более правдоподобно трактовать волосы[92]. А Плиний говорит, что в статуях Пифагора впервые появились «ритм» и «симметрия»[93]. Под «ритмом» древние понимали, скорее всего, распределение тектонических сил в подвижной фигуре, под «симметрией» – пропорциональное соотношение частей в человеческом теле.

На основании этих данных в малых бронзах (Пифагор был бронзовщиком) и среди римских копий, отражающих произведения строгого стиля, учеными были выбраны те, которые максимально удовлетворяли всем этим признакам. С наибольшей вероятностью к Пифагору восходит образ атлета, запечатленный

в бронзовой статуэтке из Адерно близ Сиракуз, ок. 460 г. до н. э. (**ил. 66**). Юноша изображен стоящим, с чуть разведенными в стороны кистями рук: он совершал возлияние из фиалы. Кажется, он спокойно стоит, но на деле в его фигуре застылость отсутствует: он поворачивает голову в сторону опорной ноги. В построении фигуры присутствует «тектоническая» концепция, представленная в очень зрелом и оригинальном виде. Однако атлет из Адерно, стоя, продолжает рывками двигаться; кажется, что он лишь на минуту застыл и неподвижность — непривычное для него состояние. Круглая голова с короткой прической и крупными чертами лица — очень особая; динамичный, даже несколько взбудораженный тип — редкий *характер* для строгого стиля. Несмотря на то что фигура рассчитана на фронтальное восприятие, пластика тела разработана тонко и предполагает *круговой обход*. Аналогий решению этой фигуры в балканской скульптуре нет, это италийская концепция (в италийской пластике найдены другие примеры), причем такая, в которой сочетаются признаки двух стилей, ионийского и дорийского. Именно это и указует на Пифагора, выходца из ионийской среды и воспитанника дорийского мастера Клеарха.



66. Статуэтка юноши с фиалой, т. н. Атлет из Адерно. Бронза. Ок. 460 г. до н. э.

Отражение Пифагоровой статуи кифареда Клеона, изготовленной для Фив, видят в бронзовой статуэтке из Эрмитажа, ок. 460—450 гг. до н. э. (**ил. 67**). С этой работой Пифагора связана любопытная история. Во время неблагоприятной политической обстановки в городе один человек спрятал свои деньги в глубокую складку (sinus) Клеонова плаща (кифаред был показан сидящим) и, вернувшись через тридцать лет в город, нашел их нетронутыми[94]. Эрмитажный кифаред — почти мальчик, он сидит на скале, играя на инструменте; верхняя часть тела обнажена, нижняя прикрыта плащом. Юноша, бодрый и энергичный, очень раскован, и кажется, как и в случае с атлетом из Адерно, что действие не застыло в момент фиксации его мастером — оно продолжается. Статуэтка отлично сделана, она тоже *круглая*, с оригинальным противопоставлением нагруженных и свободных частей; здесь их *контрапост* проведен так последовательно, что предвосхищает знаменитый «канон» Поликлета (не случайно сикионец Лисипп в IV в. до н. э. обратится к

67. Статуэтка сидящего кифареда. Бронза. Уменьшенная римская копия греческого бронзового оригинала второй четверти V в. до н. э.

концепции Пифагора Регийского). Любопытно, что кифаред изображен на природе – он сидит *на скале*. Энергичный и сложный ритм фигуры позволяет думать, что музыкант поет бодрую и мажорную песнь. Важна и такая деталь, как прическа. У эрмитажного юноши тщательно, детально прочерченные волосы, ниспадающие на шею и завитые на концах. Они отличаются от компактных блоковидных причесок строгого стиля в метрополии своей индивидуальностью.

Среди упомянутых древними работ Пифагора – почти одни *мужские фигуры* (исключение составляет статуя Европы на быке, сделанная для Тарента) – числится оригинальная статуя хромого Филоктета, исполненная им для Сиракуз. Отражения ее видят на поздних геммах[95]. Плиний сообщает, что зритель, глядя на Филоктета, чувствовал ту же острую боль, что испытывал и герой, укушенный змеей в пятку на острове Лемнос[96]. История Филоктета, выдающегося стрелка, обладавшего луком Геракла, вплетается в историю Троянской войны[97]: с о. Лемнос героя вывезут в Трою ахейцы, и ему суждено будет поразить стрелой троянца Париса. Важно, что Пифагор избирает отнюдь не блистательный акт в судьбе Филоктета, а, напротив, тяжкий, страдальческий. Выбор физически неполноценного – хромого – героя показателен для строгого стиля с его любовью к неординарным событиям, но все же он уникален. Все тектонические моменты заострялись в его фигуре с особой силой: опорная нога несла двойную нагрузку, свободная оставалась почти бездейственной. На геммах Филоктет изображен согбенным (эта фигура тоже имела смелый разворот в пространстве), осторожно выдвигающим вперед больную ногу. Координация движений («ритм») была проведена с глубоким пониманием жизни тела как единого организма.

Еще одно произведение мастера, Персей, отражено, как думают многие ученые, в мужском торсе из Неаполя, ок. 450 г. до н. э.[98] (Неаполь, Национальный археологический музей). Персей был представлен торжествующим, в позе порывистого шага.

В высоко поднятой правой руке он держал голову Медузы. Его опорная нога выдвинута вперед, свободная – убрана назад, причем Персей опирался ею только на кончики пальцев (как то утвердится в искусстве современника Пифагора Регийского – Мирона и последователя – Поликлета). Импульс движения выявлен ярко: он развивается вертикально и «винтообразно» и достигает кульминации в горделиво воздетой руке. Движение Персея не прерывается в торсе, как то было у других мастеров строгого стиля, оно охватывает целиком всю фигуру. Пифагор первым оформил «ритм неограниченного движения» (Г. Хофкес-Бруккер) [99].

Судя по всему, Пифагор не был только «певцом физической мощи»[100], как считает ряд ученых. Он любил изображать яркие, сильные аффекты и даже в спокойно стоящих фигурах оставался динамичным, пульсирующим. Он стоит у истоков как «этических» (характерных), так и «патетических» образов. Его искусство воспевает мужественных героев послевоенной Эллады V в. до н. э. в стиле, представляющем собой уникальный синтез ионийской, дорийской и южноиталийской традиций.

Каламид

Загадка афинского мастера Каламида[101] до сих пор не вполне разрешена. Античные авторы доносят о нем противоречивые сведения. С одной стороны, они утверждают, что Каламид был в стиле менее жесток, чем Канах, Калон и Гегесий[102] (мастера поздней архаики), но более строг, чем Мирон (создавший свои лучшие вещи ок. 460–450 гг.), с другой – что его стиль отличался изяществом, сопоставимым с изяществом Каллимаха (мастера последней четверти V в. до н. э.) и оратора Исократа (того же времени)[103]. Эти расхождения пытались примирить таким образом, что Каламид работал в 470–430 гг. до н. э., и ранний его период был «строгим», а поздний «изящным». Но эту гипотезу пришлось отвергнуть, ибо тогда оставалось непонятным, как Каламид в начале карьеры мог сотрудничать со знаменитым эгинцем Онатом, его соавтором по исполнению заказа сиракузского тирана Гиерона, сделанного около 467–466 гг. до н. э., – исполненной в бронзе группы лошадей с сидящими на них мальчиками. Причем Каламид скорее всего отливал лошадей – работа, почетнейшая в период строгого стиля; Плиний говорит, что наибольшую славу Каламиду стяжали как раз изображения коней, правда прибавляя тут же характерную оговорку: он «не был ниже и в изображении людей»[104]. Вероятно, Каламидов было два – старший и младший, как предполагали издавна первые исследователи его творчества.

Каламида прославила в древности его статуя Афродиты Сосандры[105] (Спасительницы мужей), описанная восхищавшимся ею Лукианом. Она воспроизводилась в римское время на монетах императоров Марка Аврелия и Коммода, знатные римлянки подражали ей в одеянии. Лукиан пишет, что одеяние это было «строгим и красиво сидящим», с покрывалом на голове и что лицо Афродиты озаряла «улыбка сдержанная и притягательная». Из его слов вырисовывается весьма необычный образ – спокойно стоящей, наглухо задрапированной женщины, со скрытой, приглушенной улыбкой; он мало свойствен «строгим» раннеклассическим богиням. Единственный тип, подходящий к этому описанию, – женская задрапированная статуя, дошедшая в ряде копий и повторений, лучшая из которых хранится в Берлине (**ил. 68**). Она представляет женщину, спокойно стоящую лицом к зрителю, ее ноги повернуты в сторону, противоположную голове, плащ закрывает тело наподобие кокона, так что видны только голова, кисть руки и ступни ног в красивых сандалиях. Плащ драпирован смелыми, длинными, широкими складками, подчеркивающими драгоценность лица, его особую природу, особую жизнь. Впервые в греческом искусстве Каламид предпринял попытку изображения *духовности женщины* (неважно, что эта женщина – богиня).

68. Статуя задрапированной женщины, т. н. Сосандра. Мраморная римская копия греческого бронзового оригинала 460–450 гг. до н. э.

В пластическом смысле фигура построена более традиционно, чем Пифагоровы. Пространственное развитие не столь широко, профиль узкий. Спина проработана очень тщательно, однако ее связь с боковыми сторонами и фасадом не очень органична. Формально архаический принцип «рядоположения» преодолен только в фасадном аспекте. И понятно, почему: Каламида волновали иные проблемы, скорее содержательного, чем формального свойства: выявление духовного посредством различных «строгих» антитез: скрытое – открытое, явное – неявное, внешнее – внутреннее, телесное – духовное. Ему удалось создать редкостный женский образ, в котором за внешним спокойствием и безразличием скрывалась внутренняя одухотворенность.

69, 70. Статуя Аполлона из театра Диониса в Афинах, т. н. Аполлон на Омфале. Мраморная римская копия греческого бронзового оригинала ок. 460 г. до н. э.

Сосандра Каламида отгорожена от мира, но в то же время вступает с ним в совсем новые, иные отношения, чем, например, Афина в статуэтке с совой или даже более близкая по настроению «Меланхолическая Афина»[106].

Для полной идентификации Афродиты Сосандры с типом берлинской статуи недостает аргументов и, даже напротив, есть ряд возражений. На базе одной из реплик сохранилась надпись «Европа». Правда, это ничего не решает – имя копиисты могли изменить. Но есть и другие несогласованности. Так, в раскопках на афинской Агоре был открыт постамент статуи с надписью, из которой следует, что она была изготовлена Каламидом по заказу Каллия (как и статуя Афродиты Сосандры). База датируется ок. 448 г., тогда как стиль Сосандры

в копиях целиком соответствует строгому стилю 460-х гг. Однако хочется верить, что аргументы найдутся и идентификация подтвердится.

Статуе Афродиты Сосандры близок еще ряд дошедших в копиях памятников, среди которых выделяется так называемый Аполлон на Омфале. Судя по количеству копий, повторений и реплик (**ил. 69, 70**), он воспроизводит оригинал строгого стиля, пользовавшийся большой славой. Высказывалась мысль, что он мог восходить к статуе Аполлона Алексикака Каламида[107]. В этой фронтально ориентированной фигуре обнаженного бога очевидны все основные черты Афродиты Сосандры: *скрытость души* – при внешнем *обнажении тела*, особое внутреннее благородство и цельность. Аполлон для ваятеля – тоже прежде всего *духовная сущность*, и его внутренний мир опять раскрывается через противопоставление внешнему. Аполлон на Омфале – один из самых глубоких образов бога в раннеклассической пластике.

Кстати, Каламид почти не работал над атлетическими фигурами – он был мастером изображений богов, в отличие от Пифагора, в репертуаре которого числится только одна такая статуя: Аполлон Пифоктон. Каламид создал статуи Зевса Аммона, Асклепия, Диониса, Гермеса Криофора. Правда, возможно, что колоссальная фигура Асклепия, около 30 м высотой, изготовленная ваятелем по заказу аполлонийцев с Понта для Сикиона, была создана другим, младшим Каламидом, поскольку хрисоэлефантинные колоссальные культовые статуи – одна из отличительных черт высокой греческой классики.

Таким образом, Каламид рисуется разносторонним и ярким мастером – творцом лучших в строгом стиле изображений лошадей и богов, особенно богинь. Как ни парадоксально это заключение, оно целиком вписывается в поэтику строгого стиля с его интересом к полярным сторонам живого мира.

Мирон

Мирон[108] считался одним из ведущих мастеров греческой классики – его прославленный «Дискобол» и группа «Афина с Марсием» упоминались целым рядом греческих авторов. Но кроме того, мастер, афинянин по духу, хотя и родился в городке Элевтеры на границе Аттики с Беотией, исполнял много заказов для разных греческих городов. Судя по отзывам античных ценителей, он стремился передавать максимальное напряжение в образе – как физическое, так и психическое. Например, в одной бронзовой статуе, стоящей на каменном цоколе, Мирон изобразил бегуна Лада, который умер на финише прямо при

достижении победы. Его герой рвался вперед, опираясь только на кончики пальцев, так что казалось, душа вырывается из тела. Античная эпиграмма воспевает образ атлета в таких словах:

Полон надежды бегун, на кончиках губ лишь дыханье.
Видно, втянувшись вовнутрь, полыми стали бока.
Бронза стремится вперед за венком — не сдержать ее камню,
Ветра быстрейший бегун, чудо он Мирона рук.[109]

Пластическую концепцию Мирона позволяет представить его Дискобол, ок. 450 г. до н. э., реконструированный на основе римских копий и повторений благодаря описанию Лукиана[110] (**ил. 71**). Статуя была бронзовая, как большинство атлетических в скульптуре строгого стиля. Юноша изображен в момент подготовки к метанию диска, в динамической позе, как бы застыв на миг. Через секунду он, расправившись как пружина, метнет свой диск. Поза атлета — сложная, концентрирующая и физические, и эмоциональные силы: она свидетельствует об умении атлета управлять собой, собираться, сжиматься для борьбы. Собственно действия нет — дана его «предварительная стадия», которую постоянно изображали мастера строгого стиля. В этом есть и некая недосказанность, недоговоренность действия — ведь еще неизвестно, как оно разрешится, но в то же время гармония целого позволяет надеяться, что бросок будет отличным. Фигура построена таким образом, что все тело юноши не только согнуто, но и вращается: свободная левая нога опирается на пальцы, торс чрезвычайно напряжен, как и у Лада, обнажаются его «полые бока», грудь и лицо развернуты анфас, однако взгляд направлен не на зрителя, не прямо, а на диск. Широкий размах рук образует подобие лука, из которого сейчас вырвется и полетит в пространство стрела, и этой огромной напряженной параболе отвечает другая, вертикально-симметричная — парабола изогнутого торса. Фигура дискобола, с одной стороны, замкнута,

71. Мирон. Дискобол. Мраморная римская копия греческого бронзового оригинала ок. 450 г. до н. э., т. н. Дискобол Ланчелотти

с другой – разомкнута: рука с диском прорывает пространство, но не перед фигурой, как то было обычно у греков, а за спиной (уникальный момент). Дискобол имеет прекрасные пропорции и анатомически совершенно построен. Мышцы, костяк, сочленения, «вены и жилы» – все, за чем бдительно следили греческие ценители искусства, передано точно. Фигура очень *натуралистична* в отдельных своих частях и в то же время совершенно *идеальна* в целом.

Уже античные ценители Квинтилиан и Цицерон заметили, что Мирон активно применяет *ракурс* и что отдельно рассматриваемые части его фигур, и особенно головы, производят странное впечатление. «Где еще вы найдете такое же искаженное и сложное движение?» – писал Квинтилиан[111], опираясь, очевидно, на греческие сочинения по скульптуре. И вместе с тем они, оправдывая мастера, утверждали, что любое иное решение могло стать ошибочным. Голова Дискобола, отдельно рассматриваемая, имеет сильную асимметрию двух половин: левая щека круглее, глаз у́же и более вытянут, бровь изогнута круче, рот скошен в сторону[112]. Но, поскольку голова опущена вниз и видится зрителем в сложном положении, эти корректировки рассчитаны на гармонизацию общего. У мироновского атлета очень короткая прическа в виде ряда наслаивающихся друг на друга коротких вьющихся прядей, ясно очерчен объем головы, над которой повис диск: «голове» диска-солнца вторит голова человека.

Однако эта чрезвычайно смелая и оригинальная фигура, с ярким идеальным пространством, вторгающаяся (аналогично Тираноубийцам и Зевсу с мыса Артемисион) в окружающий мир *углом* и предполагающая моментальную смену диспозиции (через минуту вместо головы переднее пространство прорежет диск), – статуя Дискобола выстроена с ориентацией на *фронтальную точку зрения*. Она не круглая, не объемная. При взгляде в профиль она съеживается и сужается, теряя свой объем, и сзади ее вид неполноценен. Великолепный и динамичный замысел Мирона реализуется в уплощенной – планиметрический – схеме. Однако это отнюдь не недостаток Мирона, а отличительная черта его дарования; многие афинские ваятели, в том числе и Фидий, были более склонны к таким *фасадным* аспектам, чем к *круглой* дорийской форме. Что же касается Рима, то там почти перестанут признавать круглые статуи, рассчитанные на всесторонний обход, – памятники будут ставить у стен, и у многих из них задние стороны обработаны только суммарно.

Другой прославленный памятник Мирона – группа Афины с Марсием, ок. 450 г. до н. э., посвященная на Афинский Акрополь. Он реконструирован на основании ряда источников: упомина-

72. Мирон. Афина. Реконструкция по мраморным римским копиям греческого бронзового оригинала ок. 450 г. до н. э.

73. Мирон. Марсий. Реконструкция по римской копии греческого бронзового оригинала ок. 450 г. до н. э.

ний древних авторов, изображения на аттической краснофигурной вазе около 440 г. до н. э. (Берлин, Государственные музеи)[113] и римских копий, причем фигура Марсия взята целиком из одной копии, а фигура Афины скомбинирована из «тела» и «головы» (**ил. 72, 73**).

Мирон представил типичную для строгого стиля ситуацию: столкновение олимпийской богини с низшим божеством, силеном Марсием. Миф гласит, что Афина изобрела флейту и развлекалась игрой на ней, пока не заметила, что наблюдавшие за ней небожительницы Афродита и Гера умирают со смеху: так некрасиво у Афины раздувались щеки при игре[114]. Богиня отшвырнула флейту, прокляв инструмент и запретив кому бы то ни было его поднимать. Однако силен Марсий нарушил запрет и научился играть на флейте с таким совершенством, что осмелился вызвать на состязание самого Аполлона. Марсий проиграл, за что был жестоко наказан. Аналогичную музыкальную подоплеку

смерти мужского божества мы находим в шумеро-вавилонском эпосе «Инанна и древо хулуппу», где богиня-мать отправляет героя Энкиду в загробный мир из-за неких пукку и микку, которые отождествляются с барабаном и барабанными палочками[115].

Мирон делает конфликт наглядным – у Тираноубийц объект агрессии отсутствовал, выносился за скобки. В группе Афины с Марсием предмет раздора, *двойная флейта*, помещен в центре между двумя героями. Тем самым группа обретает наглядную мотивировку и внутренний смысл. Характер темы — матриархальный, хотя подан в патриархальном ключе – перед нами по возрасту не *мать* и *сын*, а *отец* и *дочь*. Связь Афины с Марсием на уровне ритуала и мифа вполне очевидна[116]. Фактически это тоже космогония: Афина «отделяет» себя от Марсия с помощью флейты.

В духе времени Мирон оставляет конфликт *нерешенным*, максимально заостряя его эмоциональный и физический аспекты. Участники драмы стоят на узкой «сценической площадке». Афина как будто собирается уходить, делая левой рукой запретительный жест – выскочивший из лесу Марсий стремится поднять инструмент, но в нем борются противоречивые импульсы: и желание овладеть флейтой, и страх перед наказанием. Характеры героев и их композиционные роли обрисованы ярко. Марсий обладает атлетическим, тренированным телом, на котором высится полуживотная голова, с неопрятной бородой, залысинами, курносым носом и морщинистым лбом. Он отшатывается назад, далеко выдвигая вперед свободную правую ногу, положение рук говорит о душевном смятении; они активно захватывают большой участок пространства. Афина, напротив, спокойна и естественна, она стоит анфас, в строгом дорийском пеплосе, повернув голову к Марсию; ее грациозная фигура с девичьими пропорциями и полудетское лицо очаровательны и строги. Голова, оттеняемая тяжелым коринфским шлемом (на вазе показан и султан), обрамлена выбивающимися из-под него пышными короткими кудрями. В левой руке Афина держит копье, которое дает опору и ей, и всей группе, оттеняя еще больше бурную неуравновешенность Марсия. Мирон поместил флейту на земле, так что взоры обоих участников драмы были направлены вниз. Силен и богиня словно не замечают друг друга, каждый погружен в свои чувства. Но антитеза характеров перерастает в новое единство; миф обретает реальные черты. Гибрист будет покаран, олимпийские нормы жизни восторжествуют. Восторжествует молодое и божественное — все старое, отживающее, звериное, даже если оно талантливо и мудро, будет изгнано. Сопоставляя обнаженное тело Марсия с одетым Афины, Мирон показывает обреченность силена, не контролирующего свой стихийный инстинкт волей и интеллектом.

Марсий и Афина – не только противоположные полюса космоса, но и две важнейшие составляющие его силы; они близки

уже включенностью в общее действо, причастностью к одной божественной вещи – флейте, музыка которой со времен «дельфийских максим» стала считаться, в противоположность музыке лиры, носителем разрушения, хаоса, смерти[117]. К тому же в сюжетные связи незримо примешивается и патриархальный момент: тот факт, что Марсий стремится поднять *упавшее божество* (флейту), возродить его и «поставить на ноги», говорит о нем как о творческом субъекте мироздания. Миронов Марсий сродни тем панам, силенам и сатирам, что извлекают на землю из загробного мира богиню – в сценах ее анода. Но, в отличие от таких вазовых сцен, неизменно серьезных, Мирон, сопоставляя необузданного Марсия с хмуроватой «максималисткой» Афиной, словно не вышедшей до конца из детского возраста и не способной пока широко смотреть на вещи, наделяет свою сцену *юмором*. Марсий выглядит как непослушный ребенок (эта тема тоже входит сейчас в искусство), Афина – как его суровая воспитательница, и сюжет балансирует на грани анекдота (высмеивание глупых беотийцев, считавшихся изобретателями флейты), который Мирон передает и серьезно, и в то же время с лукавой улыбкой, столь свойственной его поколению.

Реконструкции этих памятников говорят, что Мирон принадлежал целиком к ранней классике с ее категорическим характером, находящим смягчение только в «лирической» струе; пластическая форма его творений характеризовалась древними ценителями как «строгая» и «жесткая».

Мирон, как и Каламид, был большим авторитетом в сфере изображения животных. Одним из наиболее прославленных его произведений была Телка, стоявшая на Афинском Акрополе в качестве посвящения[118]. Возможно, честь постановки в сакральном центре города Телка получила по той причине, что с эпохи неолита быки и коровы считались греками *основателями городов* (известный пример представляет факт основания Фив: финикиец Кадм пришел в Беотию в поисках похищенной сестры Европы, ведомый коровой)[119]. Телка не сохранилась даже в копиях, но любопытно, что эпиграммы воспевали ее *живоподобие* и *натурализм*: оводы садились, чтобы кусать ее, быки стремились вступить с ней в плотский союз[120]. В действительности же эта фигура, при ее кажущемся натурализме, должна была выглядеть столь же *сконструированной* и *идеальной*, как Афина с Марсием и Дискобол.

Рельефы

В годы после персидских войн рельеф[121] расширяет сферу своего применения. Жанр мемориальной стелы продолжал развиваться, о чем будет сказано ниже, но наряду с ним создавались

и рельефные произведения самых разных форм и функций. Большинство из них посвящалось богам и героям (исполняло вотивную функцию), но какое место они занимали в системе святилищ, храмов и героонов, нам неизвестно.

Прежде всего стоит отметить широкое распространение рельефа в различных районах Греции – их находят, хотя и в небольшом числе, и поврежденными – от центра метрополии до самых далеких периферий. Кроме того, они разнятся по форме и назначению: это и рельефы, прославляющие атлетов, очень похожие на мемориальные, но явно служившие для иной цели; и круглые диски-медальоны, с головами богов; и рельефы типа «загробной трапезы», но тоже не предназначавшиеся для погребальной цели; есть рельефы, посвященные богам ремесленниками; есть композиции, украшавшие какие-то небольшие здания или вещи вроде тронов. Причем в одних продолжают доживать архаические схемы, другие смело ищут новых решений. И если архаический рельеф долго колебался между гравированным рисунком и круглой скульптурой, то раннеклассический – это почти всегда *барельеф*: фигуры пластично выходят из фона, но невысоко, не разрушая иллюзии их принадлежности камню.

74. Рельеф. Афина и ремесленник. Мрамор. Ок. 480–470 гг. до н. э.

Один из интереснейших памятников этого времени – аттический рельеф с Афиной и ремесленником, ок. 480–470 гг. до н. э., хранящийся в Афинах (**ил. 74**). В нем очевидна диспропорция божественного и человеческого, свойственная архаике, и архаический «маньеризм». Огромная Афина, правда, практически без регалий, в гиматии и хитоне со струистыми рукавами, неожиданно появляется в мастерской перед крошечным, сидящим за столом ремесленником. Она пришла получить от него дар, причитающийся ей как Эргане (Работнице): ведь Афина – покровительница ремесленников. В неспокойном стиле рельефа заметна дисгармония старого изощренного языка архаики и нового «строгого». Любопытно, что образ ремесленника не наделен идеальными чертами: он сидит за столом, и нижняя часть его тела прикрыта гиматием, однако видно, что он не молод и далек от завсегдатаев палестр: на животе его собрались складки, присущие людям, ведущим малоподвижный образ жизни. Все же самое замечательное в этом рельефе – непосредственное *явление* богини масте-

ру, и тот факт, что их мыслят теперь в одном пространстве и одном времени, стирает резкую грань между миром олимпийцев и обычных смертных людей.

Несколько нервозный, прихотливый и неровный стиль рельефа – знак перехода от архаики к классике. Впоследствии стиль успокаивается, композиция становится строже и четче, разбивается на некую сумму участников действа, каждый из которых обрисован индивидуально и мало контактирует с соседним. Таков рельеф с Фасоса, хранящийся в Стамбуле, со сценой заупокойного пира (**ил. 75**). Рельеф имеет форму прямоугольника, вытянутого в длину и, несмотря на строго продуманную композицию, зрительно «рассыпается» на отдельные элементы-

75. Рельефная плита с о. Фасос. Заупокойный пир. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э.

узлы. Но, в отличие от архаической «рядоположенности» он концептуален, и все изображенные вещи имеют отношение к центральной идее – воскрешения смертного бога.

Его представляет возлежащий бородатый мужчина с фиалой в руке, перед ложем которого находится столик-трапеза; под столиком стоит собака. Справа сидит на троне жена; она *открывает алабастр* – сосуд для масла, игравший большую роль в погребально-поминальном обряде. Под троном сидит птица – перепелка. Слева от четы стоит мальчик-виночерпий с ойнохоей перед большим сосудом для вина, постамент которого имеет звериные ножки. Выше на стене висят шлем и щит-пельта. Такие рельефы, распространенные с V в. до н. э. во всей Греции, но особенно в малоазийской, островной и периферийной, функционировали и как надгробия, и как посвящения. Характерно, что рельеф окаймлен бортами со всех сторон и боковые вертикальные стойки имеют капители. Действо, происходящее в *храме-доме*, – это священный

76. Рельеф Коридора феоров на о. Фасос. Аполлон и хариты. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э.

ритуал, тайный процесс, который как бы случайно приоткрыт для зрителя.

Рельеф невысокий; он воздействует в основном своей «силуэтной пластикой», выделяющейся на пустынном фоне. Такой прием по сути – архаический, но мастер включает его в новую композиционную структуру, где обособленные формы замыкаются в своих отдельных пространственных зонах. При этом в традиционной схеме происходит сбой: если женщина обычно сидит у ног супруга, здесь она – у головы, а второстепенная фигура виночерпия выдвигается на первый план. В ритуале воскрешения *отца* виночерпий играет роль спасителя-*сына*; оба, как *сыновья-близнецы* при *богине-матери*, «разделяются»: «бессмертный» оживляет «смертного» с помощью вина.

Особую роль в героическом контексте играют животные. Что-то нюхающая под столом мужчины *собака* обращена головой к женщине; животное – подземная ипостась богини-матери, ипостась жрицы, несущей смерть. *Птица* под ее троном означает живую душу, которая войдет в мертвое тело отца с *вином*. Все эти, разложенные «по полочкам» метафоры и формы соединяются идеей смерти–возрождения, и потому взгляды всех трех участников события – *отца*, *матери* и *сына* – направлены на *кратер*, образ потенциального вместилища жизни, «хаотическому» смыслу которого противостоит *алабастр*.

Аналогичный этап *обособленного* функционирования вещей в композиции свойственен многим памятникам этого времени, в частности луврским рельефам, так называемого Коридора феоров на Фасосе, ок. 460 г. до н. э. (**ил. 76–78**), находившегося на городской агоре[122]. В них много пустого фона, на котором все формы, позы и жесты фигур выступают впечатляющими силуэтами. В рельефе изображены *две ниши*, по сторонам которых стоят соответственно Аполлон и Гермес. Ниши краснове-

77, 78. Рельеф Коридора феоров на о. Фасосе. Гермес и музы. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э.

79. Рельефная плита с мыса Сунион. Юноша, венчающий себя венком. Мрамор. Ок. 470 г. до н. э.

чиво представляют пространство *иного мира*, из которого выходят воскресшие боги. Их чествуют спасительницы-богини (во множественном числе): как говорят надписи, Аполлона — хариты, Гермеса — нимфы. Ближайшие к богам фигуры — главные участницы ритуала. Харита венчает Аполлона венком, а бог, как уже возрожденный, изображен с лирой в руках. Гермесу нимфа протягивает брачную повязку-диадему. По-своему этот очень красивый рельеф гармонически вписывает старые образы в новый контекст: архаическое изящество жестов и поз сочетается с угловатой строгостью форм. Резко протянутая вперед рука Гермеса, показанного в традиционной хламиде, тянется навстречу спешащей харите; их фигуры, стоящие по разным сторонам ниши, почти символически стремятся к *преодолению смерти*, к наполнению жизнью пустого, немого пространства.

Рельеф юноши с мыса Сунион, найденный при раскопках храма Афины, ок. 470 г. до н. э. (**ил. 79**), представляет новую тему и новый тип стелы — более широкой и низкой, с изображением свободно стоящей фигуры. Уцелела только верхняя часть плиты, на которой изображен в профиль юноша, венчающий себя венком. Венок был сделан, очевидно, из металла, судя по оставшимся на его месте отверстиям для крепления. Вероятно, стела была поставлена в честь победоносного атлета. Характерна специфика жеста: в архаике герой выступал *уже*

80. Рельефная плита. Афина у пилона, т. н. Меланхолическая Афина. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э.

увенчанным, хотя и представал, как правило, в ситуации борьбы. Теперь же юноша-атлет *венчает себя сам*, он – диадумен, и его венок или диадема – величайшая заслуженная им в жизни честь. Вот почему жест его согнутой, четко читающейся на фоне руки так многозначителен. Лицо – «строгого» типа, с тяжелым подбородком и низким лбом, но глаз, обрамленный тяжелыми веками, не сокращен в ракурсе и имеет по-архаически выпуклое глазное яблоко. Запоздалые приметы архаизма уживаются в памятнике с обнаженным атлетическим торсом, показанным с попыткой трехчетвертного поворота, и свободным изображением длинной графической пряди волос вдоль уха.

Некоторая *недосказанность*, проистекающая из демонстративного обособления всех сущностей в космосе этой эпохи, оставляет скрытым смысл целого ряда вещей. К ним принадлежит известный рельеф Меланхолической Афины, ок. 470–460 гг.[123] до н. э. (**ил. 80**). На небольшой плите без боковых бортов изображена Афина в дорийском пеплосе и коринфском шлеме. Сильно склонившись и опираясь на копье, она созерцает невысокий пилон. Строгая пирамидальная композиция – богиня – копье – пилон – четко читается на синем фоне. Образ пилона неясен: так представляли в искусстве и межевые камни (поэтому думали, что Афина стоит на границе афинской земли), и алтари, и надгробия[124]. [На одной краснофигурной вазе этого времени пилон выступает, согласно надписи, надгробием Эдипа, и по его сторонам стоят дети царя.] Предполагалось, что и Афина созерцает погребальный пилон, на котором начертаны имена погибших афинян – стела создавалась в то время, когда в Афинах вводились погребения от лица государства с чтением надгробных речей. Поэтика грусти, скорби, сосредоточенного созерцания – неотъемлемая часть раннеклассического мировидения; вместе с тем рельеф представляет богиню босоногой, без особых регалий, в гладком высоком шлеме, заходящем, по давней традиции, на рельефный борт (чтобы скрасить резкость его линейной грани). Тело развернуто в три четверти к зрителю, голова и ноги – в профиль, и ткань хитона не свисает под своей тяжестью со склоненного тела – один из поводов считать памятник созданным еще в 470-х гг. до н. э., а не в

460-х, к которым его обычно относят. Эта оцепеневшая и окаменевшая Афина – несомненно, *перед мыслью о смерти* – один из оригинальнейших образов строгого стиля.

Новый тип памятника представляет *рельефный диск*, прекрасным образцом которого является фрагментированное Мелосское тондо, хранящееся в Афинах, ок. 460 г. до н. э.[125] (**ил. 81**). На нем в чистый профиль и очень строго показана голова богини в чепце, с цветком в руках. Образ богини передан настолько суммарно и цельно, что ее голова выступает пластическим силуэтом, без живописных деталей; принцип конструктивного видения формы в ее телесной законченности специфичен для строгого стиля. И только отдельные детали – удлиненный и узкий, хотя и представленный в ракурсе глаз, чепец, подвернутые снизу волосы – раскрывают образ детальнее. Впрочем, редкостный профиль был дополнен, как в ряде архаических статуй и как в рельефе юноши с Суниона, *натуральной вещью*, серьгой (возле условного стилизованного уха сохранилось отверстие для ее крепления).

81. Фрагментированный дисковидный рельеф с о. Мелос, т. н. Мелосское тондо. Голова Афродиты. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э.

Среди рельефов строгого стиля выдается оригинальностью замысла, композиции и высоким качеством исполнения знаменитый Трон Людовизи, ок. 460 г. до н. э. (**ил. 82–84**), – украшенный рельефами мраморный блок, найденный в Садах Саллюстия в Риме; хранится там же, в Музее Терм. Все три рельефа связаны одной темой – темой Афродиты.

На главной стороне мы видим богиню в центре и двух склонившихся к ней женщин (нимф или харит) в тонких хитонах со струящимися складками; они спустились к морю, осторожно ступая ногами по мокрой гальке. Композиция представляет традиционную «геральдическую формулу», но вместо древней *матери* с двумя *сыновьями-близнецами* показаны три женщины: две опытные старшие, именуемые обычно харитами или горами, которые извлекают из моря новорожденную Афродиту. Богиня изображена фронтально, с резко повернутой в сторону головой – своими руками, продетыми сквозь пары рук харит, она тянется вверх; взаимный переплет рук создает впечатление, что рожденная в море богиня раскрывается кверху, как бутон цветка. Как и в других сценах *анода*, богиня показана до бедер, нижняя часть ее тела прикрыта, как занавесом, плащом,

82. Кубический каменный блок с трехсторонним рельефом из Рима, т. н. Трон Людовизи. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Рельеф передней стороны: Рождение Афродиты

и каждая из харит одновременно поддерживает и эту тонкую ткань, и Афродиту. Богиня тоже в тончайшем хитоне — нагую богиню-мать изображать не дозволялось, но мокрая одежда так прилипает к телу, что видны все его формы — и грудь, и живот, и пупок. Профильная голова со строгими чертами напоминает образ Мелосского тондо, но волосы, массой ниспадающие за спину, не уложены, еще «стихийны», и их тонкая графическая разделка, родственная поэтическому течению складок, создает ощущение *гармонической красоты* и духовного взлета, приходящих в мир с Афродитой.

Боковые рельефы представляют *две земные ипостаси* богини любви, двух «антагонистических» представительниц ее культа; каждая сидит на красиво изогнутой подушке; в этом рельефе, навеянном ионийской традицией, смягчена угловатость, все изгибы приобретают чарующую грацию. По правую руку Афродиты сидит обнаженная гетера, представительница Афродиты Пандемос (Всенародной). Заложив ногу за ногу, она играет на двойной флейте; абрис тела прекрасен в его пластической замкнутости; волосы, как на Мелосском тондо, забраны чепцом и трактованы суммарно. По левую руку от богини — закутанная матрона с покрывалом на голове, в тонком хитоне, видном снизу из-под более плотного шерстяного плаща. Она совершает домашний культ — воскуряет благовония в высокой курильнице. Это служительница более новой ипостаси богини, Афродиты Урании (Небесной). Космос «трона», таким образом, резко поляризуется, замыкая каждую фигуру в своем осо-

83. Кубический каменный блок с трехсторонним рельефом из Рима, т. н. Трон Людовизи. Рельеф правой боковой стороны: Женщина, воскуряющая фимиам

84. То же, рельеф левой боковой стороны: Гетера, играющая на флейте

бом мирке: гетера упивается своей «низменной» музыкой, матрона сосредоточенно совершает обряд обновления жизни. В строгой геральдике целого две ипостаси богини группируются по ее сторонам как *сестры-близнецы*, одна бессмертная (гетера), другая смертная (матрона). Здесь тоже, но с какой-то особой мелодической силой, выступает раннеклассический *образ мира* – как дыхание утра, как чудесный рассвет.

Большинство исследователей склоняется к мысли, что рельефы Трона Людовизи были исполнены западногреческим мастером[126]. Они отличаются от прочих не только концентрацией на женской среде, но и особой стилистикой, которой нет параллелей в центрах метрополии. Эту мысль подтверждают многочисленные терракотовые пинаки из Локр Эпизефирских в Южной Италии – небольшие тонкие пластинки с изящными рельефными сценками (470–450 гг. до н. э.; большинство их хранится в Реджо ди Калабрия)[127]. Вероятно, они посвящались в местный храм Владычицы – потусторонней богини, которая могла оборачиваться и Афродитой, и Деметрой, и Корой.

Мастера изображают «повседневную жизнь» богинь и их окружения. На пинаках, с тонкой внутренней рамкой и в очень невысоком рельефе, показан интереснейший мир, причем в их стиле, с деликатной графической проработкой всех форм и «певучими» линиями, объединяются стилистические традиции ионийских и дорийских мастеров. Вот Афродита собралась улетать на крылатой повозке, запряженной двумя гениями[128], – она

85. Рельефная пинака из Локр Эпизефирских. Девушка, укладывающая ткань в сундук. Терракота. Ок. 460 г. до н. э.

уже подобрала полы своего одеяния, но ее задерживает спутник по путешествию – бородатый Гермес; он вступил одной ногой на повозку, но вдруг обернулся, словно в ожидании важных новостей. На другой пинаке богиня с распущенными волосами сидит в своем тайном покое[129]. Перед ней стоит плетеный короб с крышкой, приоткрыв который, она находит хорошенького новорожденного мальчика. Богиня застыла в изумлении, созерцая внезапное чудо. Вспоминается история об Эрихтонии, которого тайно передали в ларце на воспитание дочерям Кекропса, или история Адониса, из-за которого спорили Афродита с Персефоной[130]. Но в локрийской пинаке нет ничего шумного, официозного. Только тихая тайная встреча *матери* с *сыном*.

86. Рельефная пинака из Локр Эпизефирских. Богиня и девушка, срывающая с дерева плоды. Терракота. Ок. 460 г. до н.э. Прорисовка
87. То же. Фрагмент

Еще один интерьер находим на пинаке, где изображена девушка, кладущая сверток ткани в сундук (**ил. 85**). Сундук описан детально – это красивый высокий ящик, украшенный львиными ножками, каннелированными «пилястрами», профилями, меандром и по центру – «метопами» с рельефным изображением битвы богини с гигантом и силена с менадой. Рядом стоит точеный трон с подлокотником в виде ионийской колонки, на стене висят корзинка для шерсти, зеркало, лекиф и канфар. Возможно, мастер показал интерьер храма, в котором жрица укладывает подаренные богине одежды, но описан он со всей достоверностью и представляет собой, по сути, одну из первых ярких страниц в иллюстрации *частного быта*.

Один из лучших локрийских рельефов «младшей группы» (460–450 гг. до н. э.) представляет сцену, встречавшуюся ранее у мастера Сотада: срывание с дерева плодов[131] (**ил. 86, 87**). Она тоже трактована изящно и тонко – певучий ритм гофрированного хитона красиво отзывается в круглых древесных плодах, графический рисунок по-своему безупречен. Но все же композиция иная и отражает иное видение мира. В росписи афинянина заключалась некая возвышенная просветленность, красота идеального. У южноиталийского мастера, напротив, подчеркнута материальность фигур, в которой скрыта мистериальная тайна. По другую сторону от дерева сидит задумчивая, с тяжелыми формами богиня. Срывание плодов – это смерть ее священного дерева и конец ее жизни; противовес двух бытийных начал вызывает в памяти образы далекого прошлого – например, изумительную сцену срывания плодов со священного древа, под которым сидит похожая богиня, на золотом микенском перстне-печати XIV в. до н. э. (Афины, Национальный археологический музей).

Мемориальные стелы

Мемориальный жанр в ранней классике представлен главным образом *ионийскими стелами*, так как аттические перестали создаваться в конце VI в. и до 30-х гг. V в. до н. э. этот жанр безмолвствовал. Зато в восточной Греции и на островах он продолжал существовать[132], и именно эти центры сумели преодолеть старую схему профильной неподвижной фигуры. Результаты их творчества были видны уже на обычных рельефах, построенных шире, свободнее, жизненнее. Но все же это особый жанр, со своей особой задачей.

Новая форма надгробия, в котором намечен отход от старой традиции, появляется в первом десятилетии V в. до н. э. *Мужчина* по-прежнему остается его главным героем, однако он предстает в ином облике.

88. Алксенор с Наксоса. Стела из Орхомена. Мужчина, дразнящий пса саранчой. Мрамор. Ок. 490 г. до н. э.

Стела из Орхомена, хранящаяся в Афинах, исполненная Алксенором с острова Наксос (**ил. 88**), изображает умершего уже не воином, не жрецом, не атлетом. Это немолодой бородатый мужчина в обычном плаще; он стоит в естественной позе, опираясь на посох. Имперсональная замкнутость исчезает – человек на стеле *играет с собакой*[133]: он держит перед собой саранчу, которую пес, подпрыгивая, пытается выхватить у него из рук. Дана и надпись: «Смотри же!».

Всего одно-два десятилетия отделяют этот памятник от стелы Аристиона – и какие перемены! Безликий усопший в детально показанном воинском облачении – и живой человек. Толчком к переменам послужило не переодевание в штатский костюм и не включение «бытового момента» (сцену игры человека с собакой изображал уже Эксекий на своей вазе с возвращением Диоскуров)[134], а новая мысль: человек достоен увековечения не потому, что он был доблестным гражданином, а просто потому, что он человек. Время, остановленное в архаике на стелах, теперь начинает течь, а пустое пространство наполняется воздухом, светом, теплом человеческих связей.

Уже отмечалось, что *собака* на стелах – существо не случайное. Собачий облик Скиллы, Артемиды, Гекаты, Персефоны хорошо известен; собака – это потусторонняя *мать*, жрица, мрачная ипостась супруги-спасительницы (в таком качестве она фигурировала на рельефах с «загробными трапезами», на вазе с Актеоном мастера Пана и др.). Как жрица она предстает и на стеле Алксенора; она – агрессивный хищник – стремится схватить саранчу. Умерший, приманивая собаку к жертве, выступает как *жрец*; они оба «охотники». Однако это только один аспект образа. С другой стороны, умерший связан и с *саранчой* – насекомым, которое уподоблялось греками воплощению *психеи-души*, маленькой, хрупкой и беззащитной[135]. Саранча как потенциальная *жертва* воплощает *душу умершего*. Сам же он являет двуединую сущность тела – души: его мертвое тело принадлежит матери-псице, бессмертная душа – матери-саранче. Усложненный союз *матери–сына*, их «разделение – соединение», предстает теперь в акте *жертвоприношения*[136]. Умерший приносит жертву (саранчу) богине-матери (собаке), и сам, как плотское творение, выступает ее жертвой: ведь он *уже умер*, но она, в облике крылатого небесного существа, воскресит его душу. Саранча улетит, как душа из бренного тела, а собаке достанется только мертвая плоть.

Так древняя тема терзания – жертвоприношения проникает в надгробие в *метафорическом облике*, давая толчок развитию сюжета и показывая вместе с тем, что *смерть тела* не означает *смерти души*. Глубинный смысл сюжета скрыт от зрителя под покровом обычной житейской ситуации: человек играет с любимым псом, и эта маленькая радость наполняет его душу нежностью.

Соответственно замыслу меняется форма стелы. Она становится шире и ниже, хотя и не утрачивает вертикализма. Выступающие борта создают особое «ящичное» пространство, намекающее на иллюзию реального. Конечно, в рельефе еще много скованности, угловатости и непреодоленной до конца архаической манерности. Характерно, что мастер побоялся дать собаку на свободном фоне – он вырезал ее поверх фигуры человека. Однако новый сюжетный ход открыл путь новой мемориальной концепции. Новшество подхватили сразу же в разных концах греческого мира – имеется не менее четырех вариантов сюжета, изображенных на стелах первых десятилетий века (вплоть до далекой Аполлонии, в Болгарии). В надгробие входит *реальная жизнь*.

Впервые появляются памятники с изображением детей. Их представляет замечательная стела мальчика с острова Кос, ок. 490 г. до н. э. (**ил. 89**). Обнаженный, с мягким плотным тельцем и крепкими ягодицами, он изображен в чистый профиль. Радостно смотрит он на своего петушка, красивого, с пушистым хвостом,

89. Стела с о. Кос. Мальчик с петухом. Мрамор. Ок. 490 г. до н. э.

перья которого расходятся, как цветы в букете, как лучи восходящего солнца, и действительно, петух для греков был символом окончания ночи, вестником дня (в таком качестве его дарил *сыну* Ганимеду Зевс, в таком качестве его изображали на панафинейских вазах). Лучезарный лик ребенка опущен красивыми локонами, один из которых, особенно длинный, ниспадает вдоль шеи, а другие будто взъерошены легким бризом – каждая прядка, как и стихийные петушиные перья, трепещет при движении воздуха и отражает своим колебанием солнечный свет. Чувственное ощущение мира, свойственное ионийским художникам, заставляет видеть в тонкой игре светотени не только художественный прием. Светотень еще и символ. Умершие греки покидают жизнь, грустя *по свету солнца*. Их грусть доходит до самых сердечных глубин, но никогда не переходит в отчаяние. Горестный всхлип, готовый вот-вот вырваться из груди, замирает, и, переводя дыхание, они уходят во тьму, не ропща на судьбу. Между живыми и мертвыми остается неистребимый и вечный посредник:

И *в солнечном свете* найду я тебя...
(И. Н. Чубарев)

Дети входят теперь и в сюжетные сцены надгробий, в частности в стелы атлетов. Любопытна фрагментарная стела из Дельф, ок. 470–460 гг. до н. э. (**ил. 90**), на которой показан обнаженный атлет с собакой и юным мальчиком. Она широкая, с обширным свободным фоном. Две фигуры стоят вдоль ее бортов, широко развернувшись анфас. Это взрослый атлет и маленький мальчик, оба обнаженные. Обращает на себя внимание ряд черт: противостояние в обеих фигурах неподвижного низа живому, вращающемуся верху (как у «Дельфийского возничего»); типичный для строгого стиля жест резко протянутых рук; антитеза «свернутого» (мальчик) и «развернутого» (атлет) образов. Фигуры с удлиненными пропорциями, стройные и крепкие, трактованы убедительно и словно по принципу «осевой симметрии»: поза атлета отзывается эхом в позе мальчика, и только движения их рук различны. Формы тел у обоих текучи и мягки, отсутствие структурной каркасности и жесткой дорийской формульности придает образам что-то трогательное.

Выбор темы не вполне обычен для этой эпохи. Образ *апоксиомена* – атлета, счищающего с тела песок после гимнастических упражнений, – кажется несколько преждевременным: каждая эпоха соответствует по смыслу той фазе, которую она занимает в системе целого. Если ранняя классика *начинает*, то закономерным для нее является все *начальное* и *предварительное*; в этом смысле «Апоксиомен» Лисиппа, знаменитая статуя мастера поздней классики, вполне соответствует *концу* развития стиля. Но тем не менее тема возникла и даже вошла в мемориал и имеет в нем свое объяснение. *Очистка от грязи* – метафора очищения жизни от духовной и физической скверны; этот аспект уже встречался нам в олимпийской метопе с Авгиевыми конюшнями. Любопытно, что очищение на стеле касается *верхней* части тела – самих рук: оно *заканчивается*, а это означает, что скоро для атлета загрязнение и хаос сменятся «космическим порядком», и важно, что юноша *сам* прилагает усилия к тому (в рельефах с «загробными трапезами» действовали *мать* и виночерпий-*сын*). Причем важно очищение тела *стригилем*, бронзовым инструментом в виде *серпа* (выступавшего орудием сотворения мира в мифе о Рее и Кроносе). Теперь воплощением хаоса выступает самое человеческое тело – его тоже нужно «разделять». *Сын*-апоксиомен отделяет от себя *мать*, выступающую в форме *грязи*, смешанной с маслом *земли*. Результат его деяния предстает рядом на стеле: это *мальчик*, метафорический образ ожившего юноши. Юные *отцы* – типичны в искусстве этого времени: Гермес с младенцем Дионисом, Эвфорб с новорожденным Эдипом.

90. Стела из Дельф. Обнаженный юноша и мальчик с собакой. Мрамор. Ок. 470—460 гг. до н. э.

Фигуры умершего – новорожденного на стеле объединяет *собака*. Сохранилась только ее голова, обращенная к мальчику. Но умер не мальчик – собака сидит рядом с атлетом и смотрит с *его* стороны. Ее роль в сюжете и смысл ее взгляда заключаются все в той же роли *матери*, связующей своих *близнецов* и восстанавливающей прерванные жизненные связи.

Новые идеи на стелах утверждались постепенно, и признаки архаизма, особенно в отдаленных районах, в той или иной мере проявлялись вплоть до середины V в. до н. э. Одним из периферийных центров формирования стел в ранней классике была Фессалия. О специфике ее мемориалов дает представление фрагментированная луврская стела из Фарсала, ок. 470–

460 гг. до н. э. (**ил. 91**). Она внешне доносит архаическое понимание формы: узкая плита без наружных бортов плотно заполнена массой, исполнена в невысоком рельефе, с интенсивной доработкой резцом. Друг против друга стоят (левая, возможно, сидела) две абсолютно похожие женщины, как «девы-близнецы» – в безрукавных хитонах, чепцах-саккосах, с красиво уложенными прическами, с «архаическими улыбками». Действие отсутствует – обе держат в поднятых руках *атрибуты*: левая цветы, правая плод. Руки, зажатые между фигурами, образуют подобие *вращающегося цветка* (все три кисти с предметами полураскрыты), динамика которого определяет собой тонус жизни этого мира. Элегантные длинные складки хитонов, тонкое чувство грусти (склоненные головы) при условных улыбках и красивое сочетание пластических форм с графической их проработкой делают эту стелу настоящим шедевром. Ее стиль архаичен, но в нем с изумительной тонкостью пробивается новое чувство жизни – в одной из первых попыток показа равноправного *диалога* (в архаических стелах вторая фигура могла быть только ребенком).

91. Стела из Фарсала. Две женщины с цветами в руках. Мрамор. Ок. 470–460 гг. до н. э. Деталь

Стелы женщин начинают распространяться с 470-х гг. до н. э.; поначалу их гораздо меньше мужских. В противовес старым одиночным надгробиям неожиданно появляются многофигурные памятники матерей с детьми. Один из них – стела Аполлонии из аттического дема Икария, ок. 460 г. до н. э.; хранится в местном музее (**ил. 92**). Ее сделал, как гласит надпись на основании, некий Палион с острова Парос по заказу братьев Аполлонии Койрана и Эвримеда[17]. В стиле рельефа, с его «деревянными» складками и несколько робким рисунком, чувствуется провинциализм. Однако сама композиция и нова, и необычна. Стела представляет собой большую широкую плиту без боковых обрамлений, с треугольным фронтоном, намекающим на пребывание изображенных *в храме*. Умершая показана в свойственной женщинам «спасительной» ситуации: она *сидит на троне*, а значит, рождает / возрождает – мир, мужчин, а теперь, с «переворачиванием» ритуала, и самое себя. Она в хитоне и плаще, с суммарно переданной прической, затянутой в обычный чепец, конец плаща переброшен через пра-

вую руку. На руках у нее младенец, *мальчик*: он поднял головку и тянет руку к ее плечу. Далее стоит перед матерью, положив обе руки ей на колени, другой сын, обнаженный; он показан в профиль, но грудь его развернута на три четверти (как на известной стеле юноши с Низироса). Этому ребенку лет четырнадцать. За ним подползает к матери малыш, не умеющий ходить. Он приблизился к скамеечке, на которой стоят ее ноги, но отгорожен от нее старшим братом. За этим малышом на фоне – еще два юноши в плащах, одетые уже по-взрослому. Старший протягивает руку к матери с вопрошающе-умоляющим жестом, младший в знак скорби ударяет себя в лоб.

92. Палион с о. Парос. Стела из Икарии. Сидящая Аполлония с сыновьями. Мрамор. Ок. 460 г. до н.э.

Уже описание стелы дает представление о той чрезвычайно возросшей информации, которой обогатились «строгие» стелы. Может быть, у Аполлонии действительно было пятеро сыновей, и преждевременный уход ее из жизни побудил скульптора избрать такую тему. Но вместе с тем тема «матери и сына» была крайне востребована временем. Поскольку *женщина* в V в. до н. э. стала рассматриваться как *ритуально смертная*, залогом ее возрождения начинают выступать именно дети – и как раз *сыновья*, потому что связь *матери* с *сыном* – древнейшая из ритуальных. Ближайший новорожденный, тот, что сидит у нее на коленях, – наиболее *актуален* для стелы, за ним следует ползущий малыш (такая фигура сохранится на женских стелах и далее). Все дети ведут себя по-разному, соответственно статусу и степени развития сознания. Младшие не плачут, только по инстинкту тянутся к матери, обнаженный взрослеющий мальчик застыл в нерешительности – он находится на границе между детством и взрослостью, а старшие, все понимающие, совершают действия, диктуемые ритуалом для взрослых. При этом отсутствие изокефалии и «прыгающие» головы детей сообщают стеле интимность и теплоту. В целом поражает разнообразие *поведенческих моделей* и выражение *силы любви*, которая связывает за гробом мать с ее осиротевшими детьми.

Стремление к реальному описанию характеров, к реальной передаче смысла смерти через поведение детей делает эту стелу исключительным в ранней классике явлением. Любопытно, что в другой стеле матери, найденной в Южной Италии (стела Левкотеи из Рима)[138], показан такой же сюжет с детьми, тоже от младенцев до взрослых, но включающий только *девочек*.

93. Стела, предположительно с о. Парос, т. н. стела Джустиниани. Девушка со шкатулкой. Мрамор. Ок. 460—450 гг. до н.э.

Стела с *одиночной фигурой* продолжала совершать свой путь – она освобождалась от архаических оков исподволь, внутренне, и здесь большую роль сыграла эволюция героических атрибутов – бывших божественных вещей. Один из лучших памятников такого типа – берлинская стела Джустиниани, найденная предположительно на Паросе, ок. 460–450 гг. до н. э. (**ил. 93**). Она увенчана роскошным анфемием в виде пальметты, вырастающей из волют, и этот образ оживающего «мирового древа» придает рельефу как формальную красоту, так и смысловую законченность.

Умершая стоит в безрукавном хитоне, складки которого струятся вдоль ее тела «ласточкиными хвостами». Ткань весома, материальна – она ниспадает ощутимыми реальными складками, и плоть тела тоже ощутима и реальна; изображение – не схема, а живой человеческий образ. Любопытно, что ноги героини опираются не на основание рельефа, а, как у сидящих женщин, на особую подставку. Стояние и наличие атрибута – *шкатулки* – относит этот тип композиции к старым. Но композиционное решение здесь иное, да и шкатулка не была принятым даром на стелах архаики. Во-первых, шкатулка представляет самостоятельный объект композиции – она выдвинута в свободную зону фона, и созерцание ее содержимого составляет сюжет мемориала. Кроме того, шкатулка «делится» на собственно *вместилище* и *крышку*; снятая крышка представляет автономный объект – она покоится на земле, у ног женщины, и осмысливается в контексте «перевернутого мира»: «верх» лежит на земле, «низ» поднят к небу. Мысли героини далеки от драгоценностей, которые она вынимает из шкатулки; это могло быть подразумевавшееся ожерелье из золота или драгоценных камней. Драгоценность как вещь-божество, богиня-спасительница, которая и губит, и возрождает, означает надежду на возрождение. Но в печально склоненной голове женщины – со строгим

профилем и богатой графической проработкой волос, перетянутых лентами, — мысль о будущей жизни приглушается тоской по ушедшей земной.

Вместе с тем намек на то, что внутри ларца содержится нечто *божественное*, что позволит совершить выход из смерти, говорит опять о расслоении понятий *материальной оболочки* и *внутреннего ядра*: материя смертна, душа бессмертна. Ожерелье — вещь *составная*, включающая ряд элементов, нанизанных на общую нить. Все «составное», «собранное из элементов» и «снизанное» для греков воплощало реституированный образ бога. Теперь и девушка держит такой образец «возрождения», и, несмотря на глубокую грусть, она находится вне пространства смерти: ее ноги на отмеченной «особой» подставке не соприкасаются с тем смертным миром, где лежит крышка ларца.

94. Стела с о. Парос. Девочка с голубями. Мрамор. Ок. 450 г. до н.э.

Аналогичная тема представлена на ряде других островных ионийских стел — они эволюционируют в сторону все большей материальной силы фигуры, все большего ее «реализма» и все более глубокой грусти, в которую погружается персонаж.

Такова стела девочки с острова Парос, ок. 450 г. до н. э. (**ил. 94**). Композиция повторяет решение стелы Джустиниани. Девочка стоит в профиль вправо, склонив голову, в неподпоясанном хитоне, ниспадающем «ласточкиными хвостами», с атрибутами в руках. Исчез строгий вертикализм, угловатость и решительность жеста, появилась бóльшая мягкость, расслабленность, ощущение неокрепшей детской плоти, столь трогательной в ее беззащитности, особенно по сравнению с пышными, тонко проработанными волнами мягких волос, ниспадающих за спину совсем «по-женски». Если девушка берлинского надгробия обособлялась в идеальном пространстве, то девочка нью-йоркского естественно живет в нем, опираясь обеими ногами в сандалиях на широкий выступающий борт, и ее хитон мягко стелется по его основанию.

Особый интерес представляет новое понимание старого атрибута — *голубя*. Его держали в руках, прижимая к груди, архаические богини и смертные женщины. Теперь он переходит в руки ребенка. Удивительно, что малышка держит сразу *двух голубей*: один демонстративно показан на фоне, другой почти неразличимо прижат к груди, один собирается улетать и направлен вовне головой, другой остается с ней, протягивая клюв к ее рту, как бы желая ее поцеловать, перехватить последний вздох

жизни и сохранить ее душу (как в римском обряде «последнего поцелуя»). «Раздвоение» образа древней богини-матери обусловлено тем же, что в стеле Алксенора: один голубь воплощает *тело*, другой *душу*, но парадоксально голубь-душа телесен и чувствен, а голубь-тело почти ирреален; отлетает в круг возрождений именно первый, тогда как второй остается навеки с умершей.

Иной образ – по духу и тонусу – был создан в искусстве Южной Италии, как показывает фрагмент стелы юноши из Сиракуз, ок. 450 г. до н. э. (**ил. 95**). Юноша изображен в профиль, в ореоле прижатых шляпой кудрей – каждый из локонов выступает индивидуально, с завитком на конце. Головной убор (кроме шлема) на умерших мужчинах встречается в периферийных стелах Греции (Фракия и Фессалия), но в классических школах отсутствует, а чуть позднее, на исходе V в. до н. э., в Афинах появляются стелы, на которых воины стоят, держа шапку-пилос в руке – *обнажая голову*[139] перед величием смерти. Западногреческий юноша в своей шапочке выглядит *прохожим*, кем-то вроде Гермеса. Печальный, широко открытый глаз и скорбный рот навевают образ проникновенной грусти. Есть в этом юноше что-то рассеянное, какая-то центробежная сила, распыляющая его во времени и пространстве – за ним не стоят твердой стеной ни социальные силы (почет и народная слава), ни семейные узы, ни дружеское участие случайных людей. Мир рассеивает человека на атомы, как ветер развевает его пышные кудри; его красота, молодость и непохожесть на всех – все уходит бесследно, остается только память о бывшем. *Одиночество* – тема, почти незнакомая в строгом стиле греческой метрополии.

95. Фрагмент стелы из Сиракуз. Голова юноши в шляпе. Мрамор. Ок. 450 г. до н.э.

ВЫСОКАЯ КЛАССИКА

Ранняя классика создала свой мир – мир сосредоточенных, разобщенных, ушедших в себя *индивидуалистов*, которые в частной сфере могли проявлять тонкие свойства души. Столкновение полярных начал – большого мира и малых индивидуальных миров – отзывалось в крайностях мировидения: в антитезе тела и духа, чувства и разума. Господствуют два типа образов – «развернутые» и «свернутые». «Развернутые» отражают *чувственное* восприятие мира, «свернутые» – *интеллектуальное* (мысленное самопогружение и самосозерцание).

Высокая классика формирует новое представление о мире, в котором полярности стираются. Все виды искусств, как бы разъединившись, разойдясь из первичного ядра, обретают наконец *автономию* и сосредоточиваются на внутренней проблематике. Художники стремятся ко все более цельному отражению мира в искусстве – к *осознанной философичности*, они начинают тесно взаимодействовать с драматургами, философами, риторами, что способствует расширению рамок искусства и его углублению в субстанциальные проблемы жизни.

Философские концепции «века Перикла»

В философии второй половины V в. до н. э. происходит один важный сдвиг. Если прежде важнейшие очаги мысли находились на Востоке и Западе Греции, то теперь они перемещаются в *Афины*. Но пока что в Афинах концентрируются пришлые философы – сюда переселились Анаксагор из Клазомен (Малая Азия) и Протагор из Абдер (Фракия), основатель школы «старших софистов» (младшие действовали в IV в. до н. э.) и создатель законодательства для Фурий (ок. 443 г. до н. э.) – единственной аттической колонии в Южной Италии, основанной около этого времени. Самые ранние риторические школы возникли на греческом Западе – в Сицилии, но теперь они стали стремительно

развиваться и в Аттике, способствуя чрезвычайному росту всеобщей образованности. Художники, драматурги, философы – вся интеллектуально-художественная элита вплотную подходит теперь к *политике* и оказывает воздействие на формы правления и конкретное «мироустройство» греческих городов. Известно, что на правителя Афин Перикла (449–431 гг. до н. э.) глубокое воздействие оказали люди из его окружения: кроме Анаксагора и Протагора, художник Полигнот Фасосский, получивший афинское гражданство за свои труды для украшения города; трагик Софокл; ваятель Фидий. Своего собственного философа Афины выдвинули только теперь; он не оставил письменных трактатов, но его мысли, рассеянные в уличных диалогах, глубоко войдут в сознание греков и отразятся новым светом уже после его гибели, в IV в. до н. э. Это Сократ.

Философы V в. до н. э. – Эмпедокл из Акраганта в Сицилии, Анаксагор из Клазомен, Зенон из Элеи, Левкипп из Абдер и его ученик Демокрит – все равно придерживались мысли Гераклита, что космос *несотворен* и живет за счет некоей *движущей силы*, которую Гераклит именовал Логосом. И в то же время практически все поддерживали мысль антипода Гераклита, Парменида: космос (Парменид называл его *бытием*) *неизменен*, *вечен*, *един*, *покоится в себе самом*. Синтез этих двух главнейших раннеклассических концепций приводил к утверждению, что нерукотворный и вечный космос одновременно и *движется*, и находится в состоянии *покоя*. Одни, как Эмпедокл и Демокрит, считали, что космос – *реальное материальное тело*, которое можно познать путем данных нам *органов чувств*; другие, как Зенон и Мелисс, а также Анаксагор, полагали, что картина, создаваемая чувственным восприятием, иллюзорна и представляет космос (единое бытие) в искаженном виде – истинный его образ способно дать лишь умозрительное *рациональное познание*; третьи считали, что информация о мире, предоставляемая чувствами, требует коррекции со стороны разума, но тут картина получается не очень ясная, поскольку и душа человека оказывается причастной к разуму: «разумная» часть коренится в груди, тогда как другая рассеяна по всему телу.

В философской картине мира, составляемой в высокой классике, есть одна важная черта. В ней окончательно обособляются *мир как таковой* (космос), представляющий *объект познания*, и *человек*, *микрокосмос* (термин Демокрита)[140] – как его *субъект*. Эти две категории, продолжая развитие Гераклитова тезиса о единстве и борьбе противоположностей, вычленяются из прежней космогонической идеи «творцов» в результате дальнейшего ее ветвления. Теперь они тоже то «разделяются» («мысль» не тождественна «бытию»), то «соединяются» («мыслить» и «быть» – одно и то же). Сам мир представляет собой материю, движение

в которой организует некое начало. Природа материи трактуется по-разному. Эмпедокл, продолжая старую традицию милетской школы, возвращается к теории элементов: у него он уже не один и не два, а целых четыре, причем это *две пары* элементов – «женских» (земля – вода) и «мужских» (воздух — огонь)[141], чрезвычайно характерных для высокой классики с ее идеей порождающей *четы*; правда, в его мире царит Гераклитов *огонь*, противопоставленный Эмпедоклом трем другим элементам. У Анаксагора число материальных частиц — *бесконечно*, они движутся благодаря *Уму*. Бесчисленные частицы, составляющие материальную основу космоса, по выражению Аристотеля, «подобочастны» (сам Анаксагор называл их «семенами»)[142]: каждая частица подобна всем другим и самому целому и потому бесконечна. Этот важный принцип древние передавали в краткой фразе «Во всем есть часть всего»[143].

Важные перемены претерпела и концепция взаимосвязи *бытия* с *небытием*. В ранней классике Гераклит утверждал, что они представляют собой два разных состояния бытийственного процесса – как реальная жизнь и состояние сна[144], тогда как Парменид небытие (Не-сущее), отождествляемое софистом Горгием с пустотой[145], отрицал. Теперь большинство философов признает *равную* реальность бытия и небытия, которые, однако, не есть некие законченные и совершенные состояния, но постоянно текут, взаимопроникая друг в друга. Идея *течения* бытия, которую Гераклит так блистательно развил в своем πάντα ῥεῖ (все течет), распространяется на две противоположные движущие силы. Так, у Эмпедокла миром движут Вражда и Любовь, причем они постепенно перемещаются относительно друг друга: когда Вражда движется из периферии в центр, она производит разделение и обособление множества своеобразных предметов; когда в центр движется Любовь, выступает соединение всего в Едином[146]. У Анаксагора вселенная пребывает в постоянном движении – она возрастает благодаря деятельности Ума, а «семена» бесконечно делятся, и в бытии нет ни абсолютного минимума, ни абсолютного максимума: «бытие не может разрешаться в небытие»[147]. У Демокрита вещественный мир состоит из бесконечной пустоты, в которой движутся мельчайшие частицы-атомы, соединение, отталкивание, сцепление которых производит разнообразные конфигурации, входящие в состав предметов; движение атомов – их изначальное свойство, посторонняя движущая сила отсутствует.

Вместе с тем двуединство мира и познающего его человека тут же начинает распадаться. Софисты, представители одного из важнейших философских течений высокой классики (как до них элеат Мелисс), считали мир *непознаваемым*. Характерно название несохранившегося трактата Горгия «О том, чего нет, или

О природе»[148]. Концепция Горгия заключена в следующем: 1) ничто не существует; 2) если и существует, то оно непознаваемо; 3) если и познаваемо, то оно невыразимо и *неизъяснимо*. Впрочем, и атомисты Левкипп с Демокритом, хотя и не были скептиками в этом вопросе, считали «истинное познание» (разумом) практически невозможным и допускали существование только «темного познания» (чувственного). Так, Демокрит писал, что «мнения», создаваемые чувственным восприятием мира, не дают истинного знания о нем: «...мы *ничего ни о чем не знаем*, но для каждого из нас в отдельности его мнение есть результат притекающих к нему образов»[149]. Не существует всеобщего мировосприятия – у каждого ощущение мира *индивидуально*.

Философия определяется как самостоятельная дисциплина, независимая от былой «мудрости». В лице софистов появляются ее первые платные учителя – Протагор из Абдер, Горгий из Леонтин и другие: они готовят юношей к политической карьере, к выступлению в судах, к умению убеждать слушателей в своих мыслях. Искусство убеждения, *риторика*, достигает необычайной высоты: умение владеть словом приравнивается к самой высокой мудрости. Благодаря риторической мудрости стало возможным, имея дело с неким теоретическим тезисом, доказывать с равным искусством как его истинность, так и абсурдность. Неизвестный автор софистической школы создал произведение под красноречивым названием «Двойные речи»[150], в котором утверждалось, что понятия добра и зла *относительны*. Протагор же поставил познающий субъект – *человека* – в центр философии, заложив тем самым основы релятивизма: «Человек – мера всех вещей: существующих – что они существуют, несуществующих – что они не существуют» [151].

Развитие интеллекта и созерцательного размышления приводит философов к убеждению, что боги *не бессмертны* или же что их *вообще нет*. Так, Демокрит считает, что воздух полон «образами», которые возникают из вихря круглых огненных атомов и подобны людям: одни творят благо, другие зло; боги существуют, но они не вечны. Целый ряд творческих людей с окончанием «века Перикла» жестоко поплатился за «атеизм». Анаксагор, с 456 г. до н. э. (года смерти Эсхила) преподававший в свободомыслящих Афинах, смело утверждал, что Солнце не бог, а огромный огненный жернов, по величине больше Пелопоннеса[152]. Его тезис, отрицавший бытие одного из «творцов космоса», служит поводом к обвинению его в религиозном нечестии. Философ бежит из Афин в малоазийский Лампсак, где вскоре и умирает. В отрицании богов был обвинен и великий скульптор Фидий, дерзнувший изобразить на щите культовой статуи Афины Парфенос себя и Перикла в портретном образе; он был осужден на смерть, но, вероятно, сумел бежать в Элиду. Бежал из Афин и

Протагор – по дороге в Сицилию он погиб во время бури. Был обвинен в атеизме и Сократ, казненный в 399 г. до н. э.

Душа, «логос» которой у Гераклита был «бесконечным», тоже стала поворачиваться иной стороной. В противоположность идее пифагорейского метемпсихоза, согласно которой душа переселяется по смерти в разные живые существа, пока не достигнет нравственного очищения и Любовь не соединит ее с Единым (сферическим космосом), теперь высказываются мысли о ее *смертности*. Так, смертной душу считал Демокрит[153].

С отрицанием ясного и разумного олимпийского мироустройства активизируется действие темных *подсознательных сил*. Эмпедокл почитался в Акраганте не только как философ и врач, но и как маг-чародей[154]. Ему приписывали гибель в раскаленном вулкане Этна – смерть *солнечного бога*. Даже материалист Демокрит проповедует веру в предзнаменования и вещие сны.

Таким образом, во второй половине V в. до н. э. происходит процесс, могущий быть описанным в понятиях Эмпедокла. Сначала, с восхождением «века Перикла» (450–430 гг. до н. э.), наблюдается момент высочайшего «соединения» Вражды с Любовью на основе Необходимости (аналог Гераклитовой Судьбы) и вытеснение Вражды на край мира, а затем, после этой кульминации (430–400 гг. до н. э.), – фундаментальное «отталкивание» их друг от друга. Все потихоньку начинает выпадать из *Единого*, рассыпаясь на *множество*, и человек, освобождаясь из космических связей, уходит в свой мир. Вплоть до Гераклита греческая философия проповедовала *аскетизм* – необходимость самоограничения, – сопряженный с глубоким душевным дискомфортом. Теперь же, с развитием в философии *человеческой стороны*, душа жаждет блага. Демокрит объявляет, что цель жизни – *эвтюмия* (εὐθυμία), благое расположение духа, синоним *невозмутимости*[155] (боги Гомера «бессмертны, *бесстрастны*»). Выдвигаемый в центр антропологии идеал *созерцательного блаженства* и *самоудовлетворения* говорит, что боги философов эпохи Перикла, умирая, оставляют свой главный дар человеку.

Философия, уже у Гераклита повернувшая от философии природы, или физики, к проблемам бытия и познания, обращается теперь к антропологии – *философии человека*. Главным представителем ее выступает Сократ, ученик Анаксагора. Его центральной задачей является выявление сути *нравственных понятий* – мужества, мудрости, справедливости, объединяемых общей добродетелью *знания*. Основной метод философского познания Сократа – *диалог*, ранее применявшийся в форме внутренней, монологической (философ мысленно задавал себе вопросы и мысленно же искал на них ответы), теперь же выливающийся в живое словесное рассуждение между *двумя* (или бóльшим числом) *людьми*. Сократ отрицает тезис софистов о всеобщей относи-

тельности – он ищет объективно существующую *истину*. На этом *словесном пути*, использующем зрительные образы и изобразительные метафоры, Сократ, по замечанию Аристотеля, первым применяет *индуктивное* обобщение[156] – восхождение от частного к общему; ранее в греческой философии господствовала *дедукция*. При этом он первым внедряет в практику старый тезис семи мудрецов «Познай самого себя» – самопознание вне чувственного мира, посредством разумного общения с другими людьми.

Философия, субъективируясь, переходит от своего первичного объекта *космоса* сначала к *человеку*, а потом к его *способности познания*. Известное изречение Сократа «Я знаю, что я ничего не знаю» свидетельствует об открытии им новой тропы к Логосу, но уже не космоса и не души, а интеллекта.

Расписные вазы

В искусстве высокой классики в полной мере нашел отражение образ нового мира, нового человека и нового знания. Ощущения, чувства и мысли представлены в нем в завершенных образах, говорящих своим языком, со своим представлением об истине. Опять расписная керамика дает наиболее последовательную картину развития, хотя она явно стала утрачивать ту высокую роль, которую играла в греческой жизни прежде.

К середине V в. до н. э. и формы ваз, и картины на вазах стали заметно уравновешеннее, светлее и гармоничнее. Эпоха «разделения» закончилась – наступало время «союза». Отзвуки греко-персидских войн давно затихли – для людей нового поколения война была уже не событием личной жизни, а образом памяти, славы, предания. Время гибристов прошло – наступало время умеренных, «разумных» людей, обладающих *софросине*. На первый план все более выходят *очеловеченные боги* и люди, мудрые и прекрасные, *подобные богам*. Все, что в ранней классике, сталкиваясь, отскакивало друг от друга – черное/белое, эллинское/варварское, культура/природа, зверь/человек, низшее божество/высшее божество, женщина/мужчина, – высокая классика приводит к гармонии.

Но, стирая резкие грани между полярными началами, высокая классика по необходимости стирает и все индивидуальное, портретное и личностное. Отодвигая на задний план все низменное, нестандартное и непохожее на других, она создает надындивидуальный идеал *совершенного человека* – человека в полном расцвете духовных и физических сил, запечатленного в искусстве вне конкретного пространства и времени.

К середине V в. до н. э. уже значительно упрочилась живопись, которая, как считают, оказывала на вазопись огромное воздействие[137], вследствие чего искусство расписной керамики начало постепенно деградировать. Несомненно, в этом есть доля истины, однако лишь доля: едва ли вазописная школа Эллады, с пятитысячелетней традицией, могла сильно пострадать от сосед-

ства лишь вступавшей в жизнь монументальной живописи – у нее была *своя логика* развития, которая вела ее к своему закономерному концу.

До конца было еще далеко – целых полтора столетия, но некий неуловимый надлом в расписных вазах середины V в. до н. э. ощущается. Он очевиден прежде всего в отсутствии *конструктивного развития* форм и росписи. Вазы высокой классики, как бы взойдя на вершину возможностей этого искусства, покоятся там в своей непререкаемой красоте. Формы сосудов дышат полнотой материальных объемов, отличаются красивым силуэтом, элегантностью, изысканной профилировкой частей. Это касается всех сосудов – как больших ваз, так и маленьких чаш для питья. Но они *прекращают развиваться*. Бурная страсть к экспериментам, столь характерная для архаики и продолжавшая ощущаться в ранней классике, уходит в прошлое. Интенсивно продолжает развиваться в основном содержательная, *смысловая сторона* памятников, и здесь мы видим много нового, опережающего открытия и в скульптуре, и в живописи (насколько о них можно судить по дошедшим данным). «Диалектические» темы ранней классики – битвы, сражения, наказания гибрис, столкновения высокого с низким, преследования и похищения брачных партнеров – продолжают бытовать спорадически; их сменяют новые темы союза богов и их совершенного мира.

Переходное место в этом процессе занимает Полигнот – мастер, соименный великому художнику, карьера которого в середине V в. до н. э. уже подходила к концу. Тематическая разбросанность вазописца – он писал и старые космогонические темы, и новые, почерпнутые из реальности и мифа, – сочеталась с широтой интересов к разным формам сосудов: он расписывал лутрофоры, пелики, стамносы, neck-амфоры нового типа, с изощренными витыми ручками. Не всегда ровный стиль и разное качество рисунков не мешают видеть то новое, что внес этот крупный мастер в искусство своей эпохи.

Старые темы Полигнот трактует по-новому. Так, на нью-йоркской пелике с Персеем и Медузой (**ил. 96**) любопытен прежде всего факт переселения сюжета на новый (сравнительно) тип вазы. Пелика представляет собой разновидность утяжеленной амфоры подчеркнуто «материнского» типа; она выступает ярким противовесом чисто «мужским» сосудам и сохранит свою значимость до конца IV в. до н. э. Пелика Полигнота по-особому декорирована. Пространство под ручками широко заполняется пальметтами – пока еще маленькими, в круглых картушах (в дальнейшем они начнут возрастать), с усиками, вторгающимися в изобразительное поле. Сцена трехфигурная, но духовно доминирует в ней не срединный Персей, а «боковая» Афина. Вооруженная – в шлеме, с эгидой и копьем, – она лишена своей грозной силы и

96. Полигнот. Пелика. Медуза, Афина и Персей. Ок. 440 г. до н. э.

просто величаво стоит, воплощая мир и порядок в космосе. Медуза полулежит под ногами героя, в коротком, богато расшитом хитоне, с черными кудрями. Персей (его профиль тонко очерчен) хватает Медузу за голову, но внезапным рывком обращается к Афине, словно испрашивая позволения на убийство Горгоны. «Разделение» и «соединение» происходят одновременно. Собственно Афина и есть «космическая» ипостась Медузы, которая воплощает «хаотический» образ. Персей, тесно связанный с обеими женщинами, телесно устремляется к Горгоне, духовно – к Афине. То, что произойдет, – совсем не ужасное убийство и не ужасного существа, а некая *смерть-сон*, вызванная высшими силами мира. Противоречивая, *жертвенная* поза Персея говорит о его посреднической роли в этом процессе — объединения двух форм *матери*.

По-новому трактуется и древняя тема брака Пелея с Фетидой, представленная Полигнотом на феррарской гидрии из Спины (**ил. 97**). Оставляя в стороне как архаический мотив свадьбы, так и раннеклассический – преследования, мастер сосредоточивается на последнем, но, по сути, преследование женихом невесты теряет у него остроту – сюжет размыт введением множества посторонних персонажей. Композиция, представленная на плечах *гидрии*, заключена в богатую орнаментальную раму из двойных пальметт в картушах, которой противостоит украшение основания шейки в виде фриза одинарных стоящих пальметт, тоже в картушах, перебиваемых стилизованными цветами лотоса с сильно раздвинутыми боковыми лепестками. Статические декоративные пояса оттеняют динамику сцены, превращенной в многословный рассказ. Здесь нет единого клубка тел и «превращений», которые еще присутствовали у одного из пионеров второй волны, Онесима. Юный Пелей в короткой хламиде, прикрывающей его правую руку, стремительно мчится за бегущей Фетидой, держа два копья. Под его ногами – упавшая *гидрия*, как на Вазе Франсуа, где она означала разрушенный космос; здесь

97. Полигнот. Гидрия из Спины. Пелей и Фетида. 440-е гг. до н. э.

эта вещь символизирует «хаос в движении»: по смыслу она идентична Фетиде. Богиня утрачивает величие водной праматери, тем более что вокруг нее – еще несколько похожих фигур, ее сестер Нереид, причем одна из них, в мягком хитоне с широкими складками, буквально вторит позе «невесты». Серьезность сюжета снижена изрядной долей введенной в него *риторики*.

Отметим несколько важных черт. Первая – *расслоение* двух главных героических образов на *ряд стадиальных форм*, что отмечалось и ранее, но теперь этот процесс идет в усиленном ритме. Кроме Фетиды и дублирующих ее по смыслу «сестер», есть еще ряд связанных с ней интересных фигур. Прежде всего это образ водного хаоса – *морское чудище*, стоящее перед богиней, мирное и почти кроткое. Перекрывая изгибы его хвоста, взмывает ввысь на крылатой колеснице богиня зари Эос, в хитоне с рукавами и, как *чужеземка*, в башлыке (она выходит из *иного мира*). Так древняя чудовищная *мать* расслаивается на «чудище», с одной стороны, серию антропоморфных жен и дев – с другой, и небесную ипостась – с третьей. Разумеется, маленький лев, стоящий перед одной из Нереид, сам отец Нерей, прочие мужские фигуры и Гелиос – это разнообразные ипостаси «солнечного» жениха. Все эти формы, *двух родов*, стоят рядом, сопровождаемые

96. Полигнот. Пелика. Медуза, Афина и Персей. Ок. 440 г. до н. э.

просто величаво стоит, воплощая мир и порядок в космосе. Медуза полулежит под ногами героя, в коротком, богато расшитом хитоне, с черными кудрями. Персей (его профиль тонко очерчен) хватает Медузу за голову, но внезапным рывком обращается к Афине, словно испрашивая позволения на убийство Горгоны. «Разделение» и «соединение» происходят одновременно. Собственно Афина и есть «космическая» ипостась Медузы, которая воплощает «хаотический» образ. Персей, тесно связанный с обеими женщинами, телесно устремляется к Горгоне, духовно – к Афине. То, что произойдет, – совсем не ужасное убийство и не ужасного существа, а некая *смерть-сон*, вызванная высшими силами мира. Противоречивая, *жертвенная* поза Персея говорит о его посреднической роли в этом процессе – объединения двух форм *матери*.

По-новому трактуется и древняя тема брака Пелея с Фетидой, представленная Полигнотом на феррарской гидрии из Спины (**ил. 97**). Оставляя в стороне как архаический мотив свадьбы, так и раннеклассический – преследования, мастер сосредоточивается на последнем, но, по сути, преследование женихом невесты теряет у него остроту – сюжет размыт введением множества посторонних персонажей. Композиция, представленная на плечах *гидрии*, заключена в богатую орнаментальную раму из двойных пальметт в картушах, которой противостоит украшение основания шейки в виде фриза одинарных стоящих пальметт, тоже в картушах, перебиваемых стилизованными цветами лотоса с сильно раздвинутыми боковыми лепестками. Статические декоративные пояса оттеняют динамику сцены, превращенной в многословный рассказ. Здесь нет единого клубка тел и «превращений», которые еще присутствовали у одного из пионеров второй волны, Онесима. Юный Пелей в короткой хламиде, прикрывающей его правую руку, стремительно мчится за бегущей Фетидой, держа два копья. Под его ногами – упавшая *гидрия*, как на Вазе Франсуа, где она означала разрушенный космос; здесь

97. Полигнот. Гидрия из Спины. Пелей и Фетида. 440-е гг. до н. э.

эта вещь символизирует «хаос в движении»: по смыслу она идентична Фетиде. Богиня утрачивает величие водной праматери, тем более что вокруг нее – еще несколько похожих фигур, ее сестер Нереид, причем одна из них, в мягком хитоне с широкими складками, буквально вторит позе «невесты». Серьезность сюжета снижена изрядной долей введенной в него *риторики*.

Отметим несколько важных черт. Первая – *расслоение* двух главных героических образов на *ряд стадиальных форм*, что отмечалось и ранее, но теперь этот процесс идет в усиленном ритме. Кроме Фетиды и дублирующих ее по смыслу «сестер», есть еще ряд связанных с ней интересных фигур. Прежде всего это образ водного хаоса – *морское чудище*, стоящее перед богиней, мирное и почти кроткое. Перекрывая изгибы его хвоста, взмывает ввысь на крылатой колеснице богиня зари Эос, в хитоне с рукавами и, как *чужеземка*, в башлыке (она выходит из *иного мира*). Так древняя чудовищная *мать* расслаивается на «чудище», с одной стороны, серию антропоморфных жен и дев – с другой, и небесную ипостась – с третьей. Разумеется, маленький лев, стоящий перед одной из Нереид, сам отец Нерей, прочие мужские фигуры и Гелиос – это разнообразные ипостаси «солнечного» жениха. Все эти формы, *двух родов*, стоят рядом, сопровождаемые

символами их «разделения» (упавшая гидрия) и «связи» (завязанная диадема). Диадема висит на фоне между Пелеем и бегущей Нереидой как *метафорический знак* брака, венчания, любовного союза. Отныне такие обособленные вещи начинают множиться, заполняя фон рисунков.

Картина мира, в котором происходит действо, отмечена широтой *пространства* и фиксированным *временем*, которое воплощают Эос и Гелиос.

У Полигнота ясно ощутима тенденция к *застыванию* персонажей. Что-то незримо происходит внутри его динамических сцен: герои начинают держаться солидно, сдержанно, без порывов гнева и страсти, без интереса к борьбе. Они движутся по-

98. Полигнот. Стамнос. Конные Диоскуры. 440-е гг. до н. э.
99. Полигнот. Стамнос. Кентавромахия Кенея. Ок. 440 г. до н. э.

чти механически в силу неких высших законов. Так, на его оксфордском стамносе с Диоскурами (**ил. 98**) «сыновья Зевса» скачут один за другим (почти не перекрывая друг друга) над поверхностью моря, обозначенной фигурой дельфина, и силуэты их тел элегантно смотрятся на сверкающем черном фоне; редкие детали вроде плотно зашнурованных сапог придают фигурам особый изыск. На широкой, почти картинной плоскости Диоскуры скачут без всякой видимой цели, просто *представляя себя* зрителю.

Зрелые композиции Полигнота еще очевиднее тяготеют к статике и даже к жесткой симметрии, как показывает брюссельский стамнос с кентавромахией Кенея (**ил. 99**). Два кентавра вбивают в землю Кенея – лапифа, которому не могли причинить смерть на земле. Кеней показан в центре, уходящим по колена в землю, но продолжающим сражаться – он со щитом и обнаженным мечом, в панцире и шлеме, наглухо закрывающем лицо. Кентавры взлетают над ним: правый, с мощной дубиной, не касается

ногами земли, а левый, в пятнистой шкуре, закрывающей одну руку и кисть, замахивается камнем. Композиция образует «геральдическую формулу», с центром-Кенеем и двумя кентаврами по бокам, которые — новая черта — накрывают его собой, как *шатром*. Возникает своего рода *интерьерная среда*, отмеченная ранее у позднего мастера Пана, намек на *материнское лоно*, в которое уходит умирающий солнечный бог. Сцена еще исполнена страсти: в груди героев пылает огонь борьбы, но пирамидальная группа выглядит как застывающий, окостеневающий на черном фоне очажок жизни.

Представленный вазописцем *катод* бога-мужчины выступает антитезой *аноду* богини-женщины, создавая предпосылку для

100. Полигнот. Гидрия из Нолы. Акробатки. Ок. 430 г. до н. э.

оформления двухчастного, взаимосвязанного образа ухода-умирания и восхода-возрождения божества. Эта тема в то же время или несколько позднее будет широко использована Фидием в его скульптурных композициях, а вслед за ним и другими греческими мастерами.

Одна из интереснейших и совершенно новых тем Полигнота представлена на плечах неаполитанской гидрии из Нолы с акробатками (**ил. 100**). Пространственная композиция состоит из нескольких эпизодов, ассоциативно связываемых с подготовкой к цирковому представлению. Два эпизода особо любопытны. Один из них показывает девушку в трико, которая разминается под музыку флейты, прежде чем прыгнуть через три воткнутых в землю меча. Такой меч ранее встречался нам в сценах самоубийства Аякса, и сходство иконографии намекает на смертельную угрозу ошибки: девушка может пасть жертвой своего ремесла. Остроту сцены оттеняет стоящая напротив флейтистка в

101. Мастер Ахилла. Амфора из Вульчи. Ахилл. Ок. 450 г. до н. э.
102. То же, деталь

пышном рукавном хитоне и мягком плаще. Другой эпизод не менее колоритен. Еще одна акробатка, в более длинном трико (доходящем до середины голеней), делает мостик на столике-трапедзе. На нем стоит килик с вином, которое девушка, очевидно, должна выпить, захватив чашу ногами. Это занятие, хотя и не смертельное, родственно *жертвоприношению*: любой стол – разновидность престола и алтаря. Изогнутое тело образует «ураническую» дугу, которой отвечает «подземное» пространство под трапедзой. Акробатка имитирует верхнюю полусферу космоса (небосвод), напоминая египетский образ богини Нут, вздымающейся дугой над землей-Гебом (правда, там Нут наклонялась вниз, а не выворачивалась вверх)[158]. «Небо» должно постоянно «пить», питаясь соками земли, и потому килик у акробатки вполне оправдан. Если девушка с мечами воплощала «отделение» себя от невидимого земного партнера, то девушка-мостик представляет фазу «союза». *Имитация* священных актов на сцене – новая черта, говорящая об интенсивно идущем процессе *секуляризации искусства*.

Но все же, сколь ни ярок и значителен Полигнот, настоящим основоположником нового стиля стал выдающийся вазописец – мастер Ахилла[159]. Любопытно сопоставить одну из его лучших работ, именную амфору из Вульчи, хранящуюся в Ватикане (**ил. 101, 102**), с работами великих предшественников – Берлинского мастера, например. Ахилла можно сравнить с Гераклом и Аполлоном Берлинского мастера, в сцене битвы за дельфийский треножник.

В противовес «парящим» героям «архаиста» мастер Ахилла дает статическую фигуру. Хотя и у него изображение не имеет внешней «рамы», оно получает монументальную подставку. Но главное, юный Ахилл, с легкими бачками, нанесенными разбавленным лаком, имеет чрезвычайно мощные ноги. Он предстоит перед зрителем в коротком хитоне и панцире, с переброшенным через руку плащом – почти анфас, подбоченясь. Более чем устойчивая фигура получает пирамидальный силуэт: длинное копье Ахилла упирается в венчик амфоры.

Ахилл напоминает *скульптурный памятник* – не потому, что мастер вдохновлялся современной ему пластикой. Его герой пришел к статуарности своим путем: выключенный из сюжетной сцены, обособленный, индивидуализированный, внутренне уравновешенный, он вычленился из прежних драматических сцен, но не вступил пока в иные фабульные связи. «Скульптурность» вазописных образов этой поры – примета творчества не одного только мастера Ахилла. Достаточно взглянуть на кифареда мастера Эпимеда, к которому подлетают две пары Ник, – он изображен на пловдивской пелике из Брезово (**ил. 103**). Кифаред похож на памятник, стоящий на постаменте, – в отличие, например, от близкой по замыслу фигуры мастера Андокида. Так и Ахилл просто *репрезентирует* – представляет себя публике, выходя в полной боевой готовности (но уже не в воинской ситуации) из «иного мира». Репрезентация – новое качество греческого искусства; оно ведет через героизацию к уникальному в древности явлению – *обожествлению* человека.

103. Мастер Эпимеда. Пелика из Брезово. Кифаред и Ники. 440-е гг. до н. э.

Космогоническая тема, сохранявшаяся в Греции во все времена, не была чужда мастеру Ахилла. Он преподносит ее в особой форме. На изящной ноланской амфоре[160] с Эдипом и сфингой, хранящейся в Бостоне (**ил. 104**), он дает новый сюжет с новым оттенком смысла. Согласно мифу, при входе в Фивы на скале сидела сфинга, задававшая мужчинам загадку: «Кто ходит утром на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?» Всех

104. Мастер Ахилла. Ноланская амфора. Эдип и сфинга. Ок. 440 г. до н. э.

не разгадавших ее она губила, и только Эдипу, который входил в Фивы для осуществления своей роковой судьбы, удалось дать правильный ответ[161]. Мастер представляет героев в *диалоге*: сын-*солнце*, с длинным, как у Ахилла, копьем, ведет беседу с чудовищной *матерью*, сидящей на капители дорийской колонны. Эдип отвечает: «Человек». По мифу, сфинга бросилась оземь со скалы — ведь Эдип *разгадал загадку бытия* и «отделил» себя от *матери* уже не орудием (серпом, мечом, палицей, копьем, тирсом и т. д.), а *интеллектом*. Величие Эдипа подчеркнуто его позицией: этот *прохожий, путешественник* стоит спокойно, уверенный в себе; он превышает ростом сфингу и благодушно склоняет к ней главу — словно являя свою значимость существу, которое мнило себя непобедимым.

С Эдипом связана и другая известная ваза мастера Ахилла — парижская neck-амфора из Вульчи с изображением Эвфорба (**ил. 105**). Здесь Эдип — младенец. Появление у *бога-солнца* новорожденного *сына* — важный знак того, что он спасен и возрожден и что, преодолев рубеж, он сам теперь и целит, и спасает. Традиция, начатая еще в ранней классике, продолжает развиваться. Эвфорб — простой пастух, который должен был «выбросить» малютку Эдипа, потому что фиванский царь Лай получил предсказание о своей будущей смерти от руки сына[162] — на деле же он отнес его приемным родителям в Коринф. Эвфорб несет ребенка, поддерживая его замотанной в плащ рукой, и мальчик трогательно прижимает голову к его груди. Маленький мальчик — его юная *земная ипостась*: реальность утверждается в искусстве, мастера интересует земной человеческий мир. Не только уверенная кисть, но и деликатность владения ею придают образам мастера Ахилла наряду с величием особую *человеческую теплоту*.

Новый тип героики нигде не проявляется так ярко, как в сценах прощания воина. На лондонском стамносе из Вульчи (**ил. 106**) мастер Ахилла представляет трехфигурную сцену, идеально урав-

новешенную и «скульптурную». В центре воин в полном вооружении, с опущенными нащечниками шлема, слева чернобородый отец с посохом, справа — мать с ойнохоей и фиалой. Господствует изокефалия и симметрия, нарушенная только фигурой *собаки*, стоящей на втором плане за воином. Она укрепляет его центральную позицию, намекая на *будущую смерть*, и формально акцентирует момент *рукопожатия*, которым связаны отец и сын. Воин, стоящий во фронтальной позе с повернутой в профиль головой, связан и с женщиной — матерью, готовой совершить в честь него либацию: она держит в руках ойнохою и фиалу. Композиция мастера Ахилла в этом смысле символическая: искусство высокой классики потихоньку возвращается в позабытое *материнское лоно*.

105. Мастер Ахилла. Neck-амфора из Вульчи. Эвфорб несет младенца Эдипа. Ок. 450 г. до н. э. Прорисовка

106. Мастер Ахилла. Стамнос из Вульчи. Прощание воина. Ок. 450 г. до н. э.

С середины века явственно падает интерес мастеров к старым битвам и атлетическим сценам. Мастер Ахилла еще использует их. Так, он изображает атлетов на одной из своих ойнохой, хранящейся в Базеле (**ил. 107**), однако они перестают состязаться, бегать и прыгать. Спортивный бой закончен — апоксиомены счищают стригилями с тела песок. Их двое, они обнаженные, и оба спокойно стоят, занимаясь своим, в общем-то негероическим делом. Изображенные в разных ракурсах (левый в профиль, правый анфас), они образуют границы очень свободной, с обширным чистым фоном картины.

В этой вазе, помимо подчеркнуто *репрезентативной* трактовки сюжета, обращает внимание нестандартная композиция с «провалившимся центром»: его занимает *мальчик* с арибаллом в руке. Аналогичные решения применялись в сценах с анодом богини (как на «Троне Людовизи», **ил. 82**) или катодом смертного бога (Кенея). Но «переходность» позиций центральных

107. Мастер Ахилла. Ойнохоя. Атлеты со стригилями на палестре. Ок. 450 г. до н. э.
108, 109. Мастер Ахилла. Лекиф. Сцена у стелы. 450—440 гг. до н. э.

героев сменяется статикой. Картинам с «провалившимся центром» противостоят картины с «возвышенным центром», геральдические. Мастер Ахилла активно использует обе схемы, причем вторая применяется чаще на вазах с *белыми фонами*, которые занимают в его творчестве очень важное место (они составляют почти половину его наследия); ему суждено было стать учредителем жанра погребальных *белофонных лекифов*, о которых речь впереди. Сначала композиция с «возвышенным центром» утверждается на краснофигурных вазах с мемориальными сюжетами, которые приобретают все большую популярность, но входят в искусство Греции тоже вместе с этим художником. В рисунках на мемориальные темы создается совершенно новый тип *общения героев*.

Так, на брюссельском краснофигурном лекифе (**ил. 108, 109**) в центре стоит высокое надгробие с анфемием. По сторонам – фигуры: юноша в походном одеянии и женщина, принесшая на могилу дары. *Разделенность* героев надгробным памятником ставит их на разные полюса. Женщина готовится увенчать стелу лентами; она исполняет роль жрицы и фактически совершает *обряд венчания* с покойником. Умерший, юноша-воин, восстает из могилы как *привидение*. Невидимый, он материализуется в центральный момент ритуала, чтобы вести диалог с ритуальной супругой. Образ памяти, выходящий из небытия для любящего сердца, – новый образ, созданный высокой классикой. Миф и

110. Мастер Персефоны. Колоколовидный кратер. Сторона А: Анод Персефоны. Ок. 440 г. до н. э.

реальность в таких сценах сливаются. Мастер Ахилла одним из первых сумел передать *связь времен, связь миров, связь живых и мертвых*: высокая классика пытается – хотя бы мысленно – соединить дружеским рукопожатием разорванные части бытия.

111. То же. Сторона Б: Подготовка к либации

Об окончательном ритуальном «умерщвлении женщины» в эту эпоху говорят распространенные сцены *анода богини*, возникшие еще в 460-е гг. до н. э. Иногда это Кора-Персефона, иногда Афродита, иногда неизвестная богиня. Такая сцена представлена мастером Персефоны на именной вазе – редкостном по красоте элегантном нью-йоркском колоколовидном кратере, ок. 450–445 гг. до н. э. (**ил. 110, 111**), с изображением возвращения девы на землю; при всей простоте рисунка он пронизан внутренней силой, яркостью характеров и монументальностью. Тема встречается на ряде других ваз этого времени, в похожем варианте: бог-мужчина – иногда сатир, иногда Эпиметей (в сцене рождения Пандоры, трактованной как анод), – замахиваясь огромным молотом, пробивает «голову Земли», и из нее выходит

112. Мастер Фиалы. Каликс-кратер из Вульчи с белофонным туловом. Гермес приносит младенца Диониса на воспитание Паппосилену и нимфам Нисы. 440—430 гг. до н. э.

поколенная фигура богини. Порой рядом с ней стоит сухое дерево, в знак бывшей смерти, а подчас, напротив, появляется цветущая ветвь в знак ее воскресения; на одной редкой вазе воскресшую богиню встречают ритуальными песнопениями козлоногие паны. Но во всех случаях она выходит в мир земной из Аида благодаря *мужчинам-богам*.

Обстоятельства смерти богини остаются неясными и затушевываются. Чаще их представляют в метафорическом образе – как *сон*. Картины сна впервые появляются в Греции, хотя видения, являющиеся в полусне, упоминались уже у Сапфо, а антитеза спящих – бодрствующих возникла у Гераклита: в одном из его фрагментов говорится, что все бодрствующие пребывают в одном общем мире, тогда как каждый спящий – в своем особенном[163]. Спящей предстает сама чудовищная *мать* Медуза, как то было у Полигнота и других мастеров его времени. Спящей предстает и менада, окруженная беседкой из лоз, – ее пробуждают от смерти-сна два силена[164].

Подземный мир отсылает новорожденных младенцев в верхний мир «для воспитания». Этот популярный сюжет возвышается до уровня поэмы на редкостном по красоте ватиканском каликсе-кратере из Вульчи мастера Фиалы, ок. 440 г. до н. э. (**ил. 112**),

одного из лучших художников века Перикла, наблюдательного и тонкого, широко использующего в рисунке живописные приемы. Мастер получил имя по рисунку на фиале в Бостоне (№ 97.371), где не без доли юмора изобразил сцену посещения молодыми людьми музыкальной школы, в которой обучались своему ремеслу флейтистки и танцовщицы[165]. Таким образом, он стал одним из первых певцов «женского мира», который широко входит в искусство и которому посвятят свои лучшие росписи мастера этого времени.

Кратер, как то часто бывало и на вазах мастера Ахилла, покрыт белым грунтом и расписан тонко, с включением цветов теплой буро-коричневой гаммы, полученной в основном за счет разной степени разбавления лака (пурпурный плащик младенца исполнен накладной краской, как и белый хитон Гермеса, седина силена и тела стоящих за ним менад). Живописный рисунок отличается тонкостью; медленные наклоны голов, спокойные жесты создают ощущение райского мира, где царят тишина и гармония. Образ восприемника, Паппосилена, сидящего на скале с сосредоточенным мудрым лицом, заставляет вспомнить тех *аталыков*, которым передавали на воспитание юных героев нарты[166]. Такие сцены позволяют понять, почему детей должны были воспитывать другие родители, почему появились «крестные». Родные отец и мать представлялись в «отцовской» культуре «хаотической» парой, не способной дать детям «космическое» воспитание. Вот почему родители стали «удваиваться»: «потусторонним» стали противостоять «небесные». Но в сценах передачи младенцев (Эдипа, Диониса, Эрихтония и других) небесное и земное *сливаются*, и кажется, что именно *земной*, человеческий мир, в который спускаются боги с небес, принимает к себе нового посланца.

С вхождением классики в эпоху расцвета сцены смерти, пусть даже метафорической, из репертуара мастеров исчезают. Старые боги не умирают – рождаются новые. Впервые жизнь побеждает смерть на духовном, мыслительном уровне. Тематика вазописи концентрируется на сценах героизации людей или обожествления героев. Популярны такие сюжеты, как рождение (Эдипа, Диониса, Геракла и Ификла и др.), появление новых богов и полубогов (типа Пандоры), выход из преисподней (Коры и Афродиты), восхождение на Олимп (Геракла, Диониса), божественная свадьба (Геракла с Гебой и др.). Их светлый, жизнеутверждающий смысл сообщает классическому искусству небывалую прежде торжественность.

Но при этом пытливый ум художников стремится проникнуть в механизм, создающий такую гармонию: *каким образом* смерть претворяется в жизнь? Для этого им по-прежнему нужно было заглянуть в преисподнюю. Полигнот Фасосский в свое время дал

113. Мастер Ликаона. Пелика из Вульчи. Одиссей беседует с душой Эльпенора. 440—430 гг. до н. э.

«строгую» панораму Аида в знаменитой фреске «Некия» (Загробное царство) из Лесхи книдян в Дельфах. Но новым художникам века Перикла одной панорамы мало: каждый герой в Полигнотовом Аиде оставался наедине с собой, наподобие разобщенных участников драмы восточного фронтона храма Зевса в Олимпии. Теперь два мира, дневной и ночной, стремятся к постоянным контактам.

Путь изысканий мастера Ахилла продолжил мастер Ликаона, лучшие работы которого исполнены философской глубины и говорят со зрителем возвышенным, торжественным языком. На одной из его ваз, бостонской пелике из Вульчи (**ил. 113**), представлена сцена из «Одиссеи» – встреча героя с душой Эльпенора[167]. Эльпенор – младший из спутников «хитроумного мужа», случайно погибший в Киркином дворце: уснув на крыше, утром он забыл о том и шагнул прямо в пространство, сломав позвоночник. Когда Одиссей по указу Кирки прибыл в Аид, он первой встретил там душу своего сотоварища – еще непогребенного; подобно тени Патрокла в «Илиаде», Эльпенор просил старшего друга совершить для него «должное погребение». Заросли, из которых выходит Эльпенор, и легкие всхолмления дают сумрачную картину болот, где душа несчастного юноши не могла обрести покой. Его строгий испытующий взгляд (мастер Ликаона великолепно передавал настроение сосредоточенной грусти, немого вопроса, проницательного «заглядывания в душу») обращен к Одиссею, который, сидя у туш черных овцы и барана (их кровью питались души умерших, дабы обрести память, слух и речь), внимает просьбе. Композиция построена таким образом, что от Эльпенора вправо и вверх как бы расхо-

дятся лучи, завершаясь божественной фигурой Гермеса, и этот прием, отходящий от центризма «геральдической формулы», делает образ умершего своего рода *источником жизни*, концентрированным пучком пока еще скрытого света.

Мрачный мир требует совершения ритуалов, поддерживающих порядок в космосе и благоденствие всех его обитателей. Вот почему ведущей темой искусства становится теперь *ритуал* – уже не в мифической форме борьбы, а в реальной форме *обряда*. Художники, подобно философам этого времени, заглядывают в самую сердцевину мироздания. И если философы видели состав его материальной природы и силу, приводящую тело мира в движение, то художники видят причину его бессмертия в том, что во главе мира стоят прародители-боги, *божественная чета*.

На одной из замечательных, хотя и неровно написанных ваз – волютном кратере из Спины, хранящемся в Ферраре, с религиозной процессией, работы Группы Полигнота – *сквозь двери наиска* показаны сидящие боги, Кибела и Дионис Сабазий (ил. 114). К ним в праздничный день направляется процессия: боги со своих тронов видят канефору в торжественном облачении[168], несущую на голове прикрытую тканью корзинку с ячменем и ножом для жертвы-быка. По другую сторону храма стоит бородатый флейтист, под музыку которого пляшут (на оборотной стороне) менады с живыми змеями в волосах. Они неистовствуют, делая экстатические жесты; их тела странно прогибаются, низко припадая к земле, так что по ней волочатся их одеяния. Передача экстаза,

114. Группа Полигнота. Волютный кратер из Спины. Сабазий и Кибела (?). 440-е гг. до н. э.

115. Группа Полигнота. Каликс-кратер из Тарквиний. Дионис и басилинна (?). 440-е гг. до н. э.

116. Группа Полигнота. Стамнос из Вульчи. Три обнаженные женщины у лутерия. Ок. 435 г. до н. э.

шумной и страстной оргии не была сильной стороной мастеров этого времени, и потому «безумный» танец менад в отличие от торжественной сцены с богами, кажется комическим и даже отчасти гротескным.

Дионисийство, экстаз, буйная одержимость — все это чуждо высокой классике. Красивый именной кратер в Гарварде, Куртийского мастера, показывает, что даже в традиционных дионисийских сценах дух оргий исчезает: нет шума, диких криков, распущенных волос и других признаков экзальтации. Друг за другом в гармоничном и взвешенном ритме следуют представительные элегантные сатиры и менады. Их можно принять за участников свадебной процессии с участием Муз!

На интереснейшем каликс-кратере из Тарквиний одного из художников той же группы (хранится в Тарквиниях; **ил. 115**), представлена сцена из Антестерий, весеннего (мартовского) праздника возвращения Диониса «из моря»[169]. В Афинах это был второй день трехдневного торжества, на котором все афиняне, включая рабов и малых детей, шли в предместье Лимны (Болота), где Дионис справлял свой священный брак с басилинной, женой правителя города архонта-басилевса. Это событие сопровождалось изобильным винопитием: каждый шел в Лимны с новым сосудом для вина, *хусом*, почему и день получил название Дня хусов. Брак совершался в храме, открывавшемся только раз в году и закрытом для всех, кроме жреца. Художник традиционно изображает брачный покой с приоткрытыми дверями. В дверях стоит невеста, а на пороге сидит обнаженный лысый сатир, торжественно увенчанный плющевым венком. К нему обращается молодой, тоже нагой и увенчанный сатиренок, с факелом и хусом в руках, за ним следует неверным шагом подвыпивший жених, держащий тирс и демонстративно приподнятый канфар. Сцена выглядит почти жанровой, несмотря на мифический облик героев; она воспроизводит *реальный акт* подготовки к священному браку.

В этом кругу (Группы Полигнота) доживает свой век и старая тема *купальщиц*. Самую интересную трактовку она получила на мюнхенском стамносе из Вульчи (**ил. 116**): три женщины моются у лутерия, две стоят в профиль, центральная анфас, причем лутерий поставлен так, что прикрывает ее живот, — она моет губкой, насаженной на длинный стержень, пышные волосы. Две

другие «геральдические» девы фланкируют ее по сторонам и, как того и следовало ожидать, представлены в разных временных позициях: левая от зрителя уже вымылась и держит наготове чистую одежду, правая еще продолжает купание, погрузив руки в чан. Очень уравновешенная и красивая композиция, с уверенным рисунком и пластичными фигурами, тем не менее сохраняет реминисценции «мужского идеала», который, отдадим ему должное, будет присутствовать и у виднейших ваятелей классики – Фидия и Поликлета.

Безусловно, одним из лучших выразителей духа эпохи Перикла был мастер Клеофона, названный по имени «любимца», встреченном на его вазах. Этот одаренный вазописец наряду с прекрасными рисунками, достойно отражающими на вазах дух Парфенона, иногда делал их более слабые и вялые реплики.

Его роспись на феррарском волютном кратере из Спины с изображением процессии, ок. 440 г. до н. э. (**ил. 117**), исполнена благородства и величия. Молодой бог Аполлон, сидя в своем дельфийском храме, в вольной позе, с лавровым венком и скипетром в руке, ожидает почитателей. Быть может, рисуя дорийские колонны наиска с плоскими эхинами и сильно выступающими абаками, художник хотел подчеркнуть, что это древний храм бога, созданный в другой традиции, чем современные ему постройки V в. до н. э. О Дельфах говорит покрытый сетью омфал и стоящий над ним треножник, на который устремлен взор Аполлона. При двери храма виден величавый, представительный жрец, отделенный от подходящей процессии значимой цезурой. Возглавляет шествие канефора – полная достоинства юная дева в церемониальном костюме с длинными рукавами, с надетой поверх хитона блузой и с распущенными волосами; она несет на голове ритуальную корзинку-канун. Еще одна цезура отделяет деву от остальных почитателей бога – юношей в длинных плащах, которые в мерном торжественном ритме движутся к храму, неся фиалы и ведя на заклание жертвенных быков. У некоторых согнуты в локте правые руки, «треугольно» обтянутые плащами, – создается красивый ритм, близкий тому, что будет запечатлен в те же годы на зофорном фризе Парфенона.

Возвышенный героический мир почти незыблем и почти бесстрастен. Но на периферии композиции, у самых ручек, возникает нечто неожиданное: пляшущая менада со вскинутыми кверху руками и устремленный к ней силен. Кажется, при чем тут дионисийство? Да и переданы они довольно неуклюже, как и на стамносе мастера Клеофона с пляшущими мужчинами[170]; его героям танец противопоказан – они могут только величаво шествовать. Но менада с силеном здесь присутствуют на законных правах: ведь, как говорилось, Дионис – лишь другая ипостась Аполлона, а процессия связана с жертвенным актом, и этот

117. Мастер Клеофона. Волютный кратер из Спины. Процессия, шествующая в хр
Аполлона. Ок. 440 г. до н. э.

118. Мастер Клеофона. Колоколовидный кратер. Хор Диониса у майского древа. Ок. 440 г. до н. э.

жертвенный акт мастер Клеофона передал, в духе древней традиции, через отношения менады – силена – жрицы и жертвы. Жертва, символически поглощаемая менадой в акте омофагии (сатир, силен, Дионис), необходима для ее возрождения. Так древнее вклинивается в новую олимпийскую чинность, восстанавливая связь ночного с дневным, тайного с явным. Здесь очень к месту и могила-омфал, и треногий котел, и храм. «Культурная» канефора – лишь иной вариант древней менады; две ипостаси древней Владычицы подходят вплотную друг к другу, и не случайно при Аполлоне стоят *два* треножника.

Другая попытка проникнуть в мир божественной тайны представлена мастером Клеофона на его копенгагенском колоколовидном кратере с хором Диониса вокруг майского древа[171] (**ил. 118**). Сцена почти прямоугольная, как стенная роспись, и в то же время очень статуарная: целый ряд однородных мужских фигур, участников хора Диониса, – их семь – выстроен настолько единообразно, что рисунок спасает от монотонности только центральный момент. Это майское древо, выходящее из невысокой конической насыпи, обвитой плющом, – вероятно, как и у современных народов, оно было знаком возрождения солнца и ставилось в один из «солнечных» дней – в день солнцестояния или равноденствия. Возможно, изображен древний ритуал Диониса. По одну сторону древка стоит Дионис, по другую – флейтист, фланкируемые с обеих сторон бородатыми мужами в плащах и белых повязках. Флейтист, инструмент которого обвязан ремнем вокруг головы, чинно, серьезно играет; в противоположность другим, профильным, фигурам бородатый Дионис показан анфас.

119. Мастер Клеофона. Стамнос из Вульчи. Прощание воина. Ок. 430 г. до н. э.

Наклон головы, закутанность, скорбная поза говорят, как и музыка флейты, об *умирании бога*; в его немолодом лице есть что-то страдальческое, трогательное. А на высоко поднятой вершине, уходящей в орнамент, видна перекладина, делающая это «майское древо» похожим на *стюлис* — мачту корабля, которая играла роль в обряде возрождения богов: она была знаком богини-корабля или вообще водной Владычицы[172]. Кроме того, на перекладине мачты-стюлис висит *диадема*, составленная из камней или из костей-астрагалов, — это намек на будущую *реституцию бога*. Флейтист «выдувает» жизнь из Диониса — диадема же, *развеваясь на ветру*, говорит, напротив, о *новом дыхании*, новой жизни. Так что трагический хор в его почти уникальной для этого времени сцене говорит тоже о смерти — возрождении бога, пусть и в театрализованной форме.

Мастера Клеофона глубоко волновали и новые формы человеческих отношений. Так, на знаменитом мюнхенском стамносе из Вульчи со сценой прощания воина (**ил. 119–121**) он представляет «строгую» тему в столь возвышенно-героическом виде, какой ее нельзя встретить ни раньше, ни позже. Причем возвышенная героика сочетается у вазописца с глубокой проникновенностью. Представлены две пары героев, стоящие друг против друга: с одной стороны, *родители* — женщина, готовая совершить возлияние, и старик с посохом, с другой *дети* — воин и его молодая жена в скорбной позе. Распадение композиции на две группы, введенное в тему с момента ее зарождения, теперь принимает кодифицированный вид. Увеличивается цезура между парами, и черное пространство, зона пустоты, впервые становится символическим, значащим. Огромна роль ритуальных вещей — это не атрибуты, а *вещи-герои*: поднятая вверх *фиала сына* отвечает «брачному жесту» *матери*. Он, в полной амуниции, с говорящим «глазастым» щитом, развернут почти анфас; она, в пышном безрукавном хитоне, со склоненной головой, дана в чистый профиль. Непередаваем их скорбный испытующий взгляд — напряженный, последний, с печальным изломом бровей. Разлука таит в себе предощущение смерти, а смерть теперь кажется не закономерным явлением мира, а не-

120, 121. Мастер Клеофона. Стамнос из Вульчи. Прощание воина. Детали

предсказуемым велением Рока. Сцена безмолвна и говорит о многом самим своим молчанием.

У мастера Клеофона, подобно мастеру Ахилла, широко входит в росписи *культ памятника*, и тоже надгробного — стелы. При всем величии жизни, которое ощущалось в Афинах эпохи Перикла, в ней остро слышалось дыхание смерти. На двух фрагментах лутрофора этого художника видим родственников у стелы, повязанной лентой[173]. На одном стоит седовласый старик отец, скорбно опираясь на палку; этот образ пройдет через всю греческую классику, найдя блестящее завершение в фигуре стелы с Илисса[174].

Один из крупнейших мастеров 450—440 гг. до н. э. — мастер Пенелопы, названный так по сцене на одном из его скифосов с изображением печальной Пенелопы у ткацкого станка (Кьюзи, Археологический музей). Энергичной, но несколько небрежной кисточкой он расписывал в основном малые чаши, и в ранних вазах 450-х гг. еще слышны отзвуки строгого стиля, исчезающие впоследствии. Активную роль в сюжетах (мастер любил сцены из «Одиссеи» и всевозможные деяния сатиров) играют выразительные пальметки под ручками чаш: снабженные усиками, бутонами и стеблями, они часто вторгаются в живописное поле, но ведут себя по-разному, в зависимости от настроения сцен: в одних принимают живое участие, в других сдержанно обрамляют фигурную сцену. Важно отметить, что росписи на двух сторонах его ваз всегда связаны между собой внутренним смыслом: если одна представляет «разделение», то другая — «союз». Так,

119. Мастер Клеофона. Стамнос из Вульчи. Прощание воина. Ок. 430 г. до н. э.

Наклон головы, закутанность, скорбная поза говорят, как и музыка флейты, об *умирании бога*; в его немолодом лице есть что-то страдальческое, трогательное. А на высоко поднятой вершине, уходящей в орнамент, видна перекладина, делающая это «майское древо» похожим на *стюлис* — мачту корабля, которая играла роль в обряде возрождения богов: она была знаком богини-корабля или вообще водной Владычицы[172]. Кроме того, на перекладине мачты-стюлис висит *диадема*, составленная из камней или из костей-астрагалов, — это намек на будущую *реституцию бога*. Флейтист «выдувает» жизнь из Диониса — диадема же, *развеваясь на ветру*, говорит, напротив, о *новом дыхании*, новой жизни. Так что трагический хор в его почти уникальной для этого времени сцене говорит тоже о смерти — возрождении бога, пусть и в театрализованной форме.

Мастера Клеофона глубоко волновали и новые формы человеческих отношений. Так, на знаменитом мюнхенском стамносе из Вульчи со сценой прощания воина (**ил. 119—121**) он представляет «строгую» тему в столь возвышенно-героическом виде, какой ее нельзя встретить ни раньше, ни позже. Причем возвышенная героика сочетается у вазописца с глубокой проникновенностью. Представлены две пары героев, стоящие друг против друга: с одной стороны, *родители* — женщина, готовая совершить возлияние, и старик с посохом, с другой *дети* — воин и его молодая жена в скорбной позе. Распадение композиции на две группы, введенное в тему с момента ее зарождения, теперь принимает кодифицированный вид. Увеличивается цезура между парами, и черное пространство, зона пустоты, впервые становится символическим, значащим. Огромна роль ритуальных вещей — это не атрибуты, а *вещи-герои*: поднятая вверх *фиала сына* отвечает «брачному жесту» *матери*. Он, в полной амуниции, с говорящим «глазастым» щитом, развернут почти анфас; она, в пышном безрукавном хитоне, со склоненной головой, дана в чистый профиль. Непередаваем их скорбный испытующий взгляд — напряженный, последний, с печальным изломом бровей. Разлука таит в себе предощущение смерти, а смерть теперь кажется не закономерным явлением мира, а не-

120, 121. Мастер Клеофона. Стамнос из Вульчи. Прощание воина. Детали

предсказуемым велением Рока. Сцена безмолвна и говорит о многом самим своим молчанием.

У мастера Клеофона, подобно мастеру Ахилла, широко входит в росписи *культ памятника*, и тоже надгробного – стелы. При всем величии жизни, которое ощущалось в Афинах эпохи Перикла, в ней остро слышалось дыхание смерти. На двух фрагментах лутрофора этого художника видим родственников у стелы, повязанной лентой[173]. На одном стоит седовласый старик отец, скорбно опираясь на палку; этот образ пройдет через всю греческую классику, найдя блестящее завершение в фигуре стелы с Илисса[174].

Один из крупнейших мастеров 450–440 гг. до н. э. – мастер Пенелопы, названный так по сцене на одном из его скифосов с изображением печальной Пенелопы у ткацкого станка (Кьюзи, Археологический музей). Энергичной, но несколько небрежной кисточкой он расписывал в основном малые чаши, и в ранних вазах 450-х гг. еще слышны отзвуки строгого стиля, исчезающие впоследствии. Активную роль в сюжетах (мастер любил сцены из «Одиссеи» и всевозможные деяния сатиров) играют выразительные пальметки под ручками чаш: снабженные усиками, бутонами и стеблями, они часто вторгаются в живописное поле, но ведут себя по-разному, в зависимости от настроения сцен: в одних принимают живое участие, в других сдержанно обрамляют фигурную сцену. Важно отметить, что росписи на двух сторонах его ваз всегда связаны между собой внутренним смыслом: если одна представляет «разделение», то другая – «союз». Так,

122. Мастер Пенелопы. Скифос из Кьюзи. Сторона А: Силен Хорилл и басилинна

сцене с Пенелопой на именном скифосе соответствует сцена с Одиссеем на обратной стороне, где представлено омовение его ног нянькой – и, стало быть, узнавание по шраму долго отсутствовавшего хозяина, восстановление его в качестве царя.

Один из лучших скифосов художника, берлинский скифос из Кьюзи (**ил. 122, 123**), представляет такую же двухчастную сцену, но взятую из живых обрядов, вероятно входивших в праздник Антестерии. На одной стороне он представил обнаженного силена Хорилла (имя подписано) в высокой тростниковой короне[175], несущего над величавой, благородного вида женщиной треугольный зонтик. Зонтик – всегда знак «перехода», а низко склоненная голова женщины, нота скорби в ее облике намекают на то, что Хорилл ведет ее в Лимны совершать обряд в честь Диониса. Его несколько выспренняя, «царственная» поза позволяет думать, что Хорилл выступает прототипом Диониса и что женщине-жрице, «басилинне», придется там вместе с Дионисом во время священного брака пережить свою смерть. На другой стороне скифоса – жизнерадостная, светлая сценка: сатир раскачивает девушку на качелях, и она легко взмывает вверх – ее волосы развевает ветер, а ноги входят в пространство некоего волшебного сада,

123. Мастер Пенелопы. Скифос из Кьюзи. Сторона Б: Сатир качает менаду на качелях

представленного здесь энергичными живыми пальметками. Вероятно, изображен весенний обряд Айора, во время которого участники качались на качелях в знак оживания природы (у славян «качели» справляются на Пасху)[176]. Таким образом, спуску через болото в нижний мир отвечает полет в верхний.

124. Мастер Диноса. Колоколовидный кратер из Капуи. Эротическая сцена в присутствии зрителей. Ок. 420 г. до н. э.
125. Мастер Шуваловской амфоры. Ойнохоя из Локр. Эротическая сцена. Ок. 420 г. до н. э.

Очевидно, тот же эпизод Антестерий, брак Диониса и басилинны в Лимнах, но уже в актуальной фазе и «в перевернутом виде», показан на другой интереснейшей вазе – колоколовидном кратере из Капуи мастера Диноса, хранящийся в Лондоне (**ил. 124**). Мастер Диноса – ученик мастера Клеофона, один из наиболее одаренных художников последних десятилетий V в. до н. э. Ядро сюжета на данной вазе составляет загадочная эротическая сцена. Виден портик дома с дверью, за стеной которого совершается сексуальный союз. На клисмосе сидит полуобнаженный юноша в плаще, на воздетый фалл которого вот-вот сядет вскарабкивающаяся к нему обнаженная дева с посохом; головы обоих увенчаны дионисийскими повязками с высокими перьями. Эту сцену с любопытством созерцают две женщины, выглядывающие, как из окна, из вынутой верхней филенки двери, и стоящий в портике мужчина, увенчанный

126. Мастер Диноса. Стамнос из Ночера ди Пагани. Сторона А: Ритуал воскрешения Диониса. Ок. 420 г. до н. э.
127. То же, сторона Б: Пляшущие менады

праздничной повязкой с дионисийскими «петлями». При всей своей классической строгости изображение производит впечатление *профанизации ритуала*. За ним нельзя подглядывать, его нельзя обсуждать, его нельзя видеть «сквозь щель». Когда что-то тайное слишком приближается ко взору смертных, оно перестает быть священным. Вот почему зрители парадоксально оказываются в *лоне* дома, а любовники вне его.

Однако «эротические» пары начинают путешествовать по афинским вазам и вне связей с ритуалом; так, например, аналогичная группа любовников становится единственным украшением вазы, причем изображение, с его точным и строгим рисунком, получает какую-то особую освященность за счет самой красоты исполнения: оно сияет, как солнце, на плечах элегантной, блистающей лаком берлинской ойнохои из Локр работы мастера Шуваловской амфоры (**ил. 125**). Этот вазописец, с его легким, изящным почерком (он не стремился выписывать детали), получил имя по небольшой амфоре с изображением Аполлона и музы, хранящейся в Эрмитаже (поступила из собрания графини Шуваловой).

Возвращаясь к мастеру Диноса, обратим внимание на две его дионисийские росписи. Одна связана с обрядом воскрешения Диониса – безжизненного столпа, облаченного в одеяние и маску. Эта тема, начатая в ранней классике «ленейскими вазами»[177], сохраняет популярность в высокой, доживая у таких поздних вазописцев, как мастер Диноса, уже в качестве реликта. Она представлена на стамносе из Ночера ди Пагани, хранящемся в Неаполе (**ил. 126, 127**). Дионис – сухое древо, которое женщины-

128. Мастер Диноса. Каликс-кратер. Деталь: Дионис с пантерой в окружении почитателей. Ок. 420 г. до н. э.

жрицы заставляют оживать и давать молодые побеги. Композиция геральдическая, с подчеркнутым центральным элементом — «чучелом» Диониса: столб одет в расшитый хитон, на нем закреплена голова-маска, и на столике-трапедзе перед ним стоят два стамноса с молодым вином, которым поят бога: он пьет свою же собственную «возрождающую» кровь, которым считалось молодое вино. Две женщины по сторонам наливают его в сосуды — одна, левая, уже напоила бога, другая еще черпает киафом вино. Соседние с ними участницы действия пляшут — безжизненно, по сравнению с менадами «строгих» мастеров; на реверсе вазы действие продолжается танцами. Из ствола прорастают снизу и сверху ветви (лавр и плющ): Дионис возвращается к жизни. В этот период *одеяния* уже настолько обособились от человеческой фигуры, что начинают жить *своей собственной жизнью* — взвиваются, вихрятся, прорезаются множеством складок, клубятся. Они выступают формальным носителем настроения сцены.

Тот же вазописец пишет совсем иной образ бога на венском каликс-кратере с Дионисом в кругу почитателей (**ил. 128**). Здесь сатиры и менады ведут себя сдержанно и с достоинством, а Дионис превращается в изнеженного юношу. Композиция с большими фигурами удачно размещена в многоплановом пространстве и читается на пересечении двух диагоналей, идущих снизу вверх от двух симметричных фигур. Сцена легка и наполнена воздухом, хотя многофигурные ярусные построения высокая классика не любила. Мягко отмечая значимость бога его центральным местом в сцене, мастер Диноса изображает его в традиционной «жертвенной» позе. Фланкируют бога снизу и

сверху две почти идентичные девы, в одинаковых одеяниях с широкими стрельчатыми каймами. Они приносят Дионису еду – *возрождают* его. Легкость и светоносность многолюдной сцены замечательны, а мастерство рисунка и композиции превращает ее в тонко организованное, очень уравновешенное – хотя и не статическое – действо. Обратим внимание на широту возможностей мастера – две последние композиции абсолютно разные и по смыслу, и по темам, и по настроению. Причем вторая стилистически кажется совсем иной: бурная жизнь одеяний сменяется статикой, степенностью, широтой почерка.

Целый ряд мастеров этого времени уже переставал стремиться к безупречности исполнения, и, несмотря на явный дар, они расписывали вазы эскизно, бегло и небрежно, только на сосудах малых форм относительно заботясь о качестве продукции. К ним принадлежал мастер Марлея, автор любопытной росписи со сценой свадьбы на лондонской пиксиде из Греции (**ил. 129**). Сцена примечательна новой трактовкой древней темы свадебной процессии. Свадьбы широко входят в репертуар художников и начинают изображаться не только на погребальных лутрофорах, но и на пиксидах, на крышках лекан, причем человеческие союзы проникаются божественным смыслом, а свадьбы богов трактуются, хоть и в контексте мифа, в очеловеченной форме.

На пиксиде мастера Марлея шествие предстает шумным, растянутым и динамичным – настоящим свадебным поездом, который теперь возглавляет *мужчина*. Едет повозка, идет сваха, молодых сопровождают женщины с дарами – ларцами и прочими атрибутами; дух сцены необычно активен для этого времени, но главное, что в свадьбе теперь акцентируется новый момент. Если раньше, как правило, целью было *прибытие* в дом жениха, то здесь процессия *отбывает* из дома невесты. Этот дом – отправная точка шествия, что заставляет вспомнить о древних сценах экфоры. Там выезд из дома означал возрождение, тогда как в VI–V вв. до н. э. он знаменовал для мужчины смерть (вспомним сцены прощания воинов). Правда, теперь дом покидают оба – они метафорически выходят в зону смерти.

Один из крупнейших мастеров вазописи второй половины V в. до н. э. – Эретрийский мастер, получивший имя по месту находки его лучшей вазы в Эретрии на острове Эвбея. Его искусство выглядит еще более специализированным на фоне ранних поисков вазописцев века Перикла. Он почти целиком сосредоточивается на описании одной темы, вплетенной под разными углами в разные сюжеты: это *мир женщин*[178]. Одно из главных направлений темы, развивавшееся на протяжении веков – *разоблачение женщины* – теряет популярность. Купальские сцены не исчезают; однако заметно, что женщины чаще начинают «закрываться» и уходить в свой личный мир, отделенный от окру-

129. Мастер Марлея. Пиксида из Греции. Подготовка к свадьбе. Ок. 420 г. до н. э.

жающего прочными стенами. Высокая классика открывает тему *гинекея* – женской половины дома, где женщины-гречанки пребывали всю свою жизнь, покидая ее только по особым поводам (праздники, государственные и общественные события). Они обитали в этом замкнутом мире как *ритуальное его воплощение.* В гинекее гречанки жили с *дочерьми* до их совершеннолетия и с *сыновьями* до семилетнего возраста – времени выпадения первых зубов; это был, по Солону, первый признак взросления[179]. Эретрийский мастер – лишь один из наиболее одаренных певцов гинекея, тема которого продолжит свое существование вплоть до конца греческого искусства.

Женский мир – это прежде всего мир ритуально-жреческий, обрядовый: ведь все домашние и семейные обряды в Греции совершали женщины. Выше уже был показан ряд ваз, на которых представали праздники в их мифическом обличии, проходящие при участии женщин (Антестерии, Айора и др.). Эретрийский мастер тоже пишет такие обряды, но окружая их более интимной атмосферой. Так, на ойнохое из Анависсоса с обрядом воскрешения Диониса (Афины, коллекция Власто) он изображает двух женщин, стоящих по сторонам ликнона – корзинки для веяния зерна. Эта корзинка наделялась глубоким мистериальным смыслом – как благодаря ей «плевелы отделялись от зерен», так и смерть отделялась от жизни. Ликнон играл важнейшую роль в ряде мистерий, в том числе и Элевсинских[180]. На ойнохое в такой корзинке на пышных ветвях плюща покоится маска бородатого бога Диониса. Символическая «голова», отчлененная от смертного «тела», оживает в этом «материнском лоне», согласно обряду, насчитывающему тысячи лет. Судя по тому, что на расписных блюдах Элама (Сузы А, IV тыс. до н. э.), раскопанных французами в XIX в., покоились черепа умерших, такой обряд практиковался на Востоке давно, и, может быть, знаменитый библейский танец Саломеи, держащей блюдо с отрубленной головой Крестителя, восходит тоже к нему. Как бы то ни было, геральдическая сцена с «провалившимся центром», написанная тонко и детально, овеяна ореолом тайны воскресения.

Другой женский религиозный обряд, свадьбу, Эретрийский мастер представил на именной вазе, знаменитом эпинетроне

130. Эретрийский мастер. Элинетрон с о. Эвбея. Сторона А: Подготовка к свадьбе Алкестиды. Ок. 425 г. до н. э.

131. То же, сторона Б: Богини и эроты

(или оносе) из Эретрии, ок. 425 г. до н. э., хранящейся в Афинах (**ил. 130, 131**). Форма сосуда совершенно особая. Он не предназначен для питья – это своего рода «набедренник», который женщины надевали на ногу, чтобы при прядении обматывать вокруг него нити. Вещь имеет полуцилиндрическую форму, закрытую со стороны колена и украшенную там терракотовой головой богини. Спереди и вдоль обеих длинных сторон идут расписные сцены, среди которых особенно замечательна сцена с Алкестидой. Обычная гречанка-пряха, подобно Мойре, прядет нить (судьбы), и ее метафорический акт отражен в теме свадьбы, на которой «прядется» нить новой жизни. Невеста не сидит и не стоит, как у прочих мастеров, а полуприслонилась к ложу, покрытому богатыми покрывалами с подушками. И, как во многих сценах свадеб этого периода, здесь отсутствует жених. Все сосредоточено только на невесте, окружают ее исключительно женщины. Имена подписаны, поэтому без труда можно видеть, что невесту собирают к браку ее родственницы и ближайшие подруги. Они находятся в соседнем с ней покое: плавно, бесшум-

но двигаясь, ставят свежесрезанные ветви в высокие брачные сосуды – лебеты и лутрофоры, стоят, прислонясь друг к другу, о чем-то тихо беседуют. Замедленные позы, склоненные головы, красивые одеяния, мелодичные ритмы – все это создает особую атмосферу, далекую от жизни большого мира с его клокочущими страстями. Здесь царит гармония и порядок, но не жесткий и суровый, а тихий, лирический – фигуры могут сливаться в группы, а могут и разъединяться, то вычленяясь из целого, то взаимоперетекая друг в друга. Свобода поведения женщины внутри отведенного ей локуса сродни текучести «материи», отсутствия в ней жестко фиксированных границ.

Вместе с тем этот мир внутри *лона* в силу своей скрытости от окружающего и изоляции от него выглядит как *мир души*, скрытой в человеческом теле, – тоже тихой и самопогруженной, сосредоточенной на внутреннем – на устройстве красоты, космеиса, на сотворении гармонической судьбы. Постоянное присутствие в таких сценах *птичек*, с которыми играют женщины, намекает на их отношение к *психее*, а на эпинетроне Эретрийского мастера над птичкой, с которой играют сестра Алкестиды и сестра ее жениха Адмета, висит зеркало – еще один атрибут *души*.

В этом райском мирке нет никаких потрясений, до него не доносятся военные клики и стоны гибнущих воинов шедшей в то время Пелопоннесской войны – первой мировой войны в человеческой истории, в которую были втянуты почти все греческие государства и несколько варварских царств[181]. Он столь же далек от бурной и сочной, полной женских страстей жизни Афин, описанной в Аристофановой «Лисистрате» (411 г. до н. э.): там женщины, лишая своих мужей удовольствия брака, требуют прекращения войны. И наконец, ничто не напоминает нам о трагедии героини, которая, согласно мифу, спасла от смерти своего мужа Адмета ценой собственной жизни. Это была тема известнейшей трагедии Еврипида «Алкестида», о которой ниже скажем особо. Человек, у которого почва уходит из-под ног, создает для себя Демокритову *эвтюмию*.

Святилища и храмы

Греческая архитектура второй половины V в. до н. э. проходит в целом тот же путь развития, что и вазопись: от монументально-героических, общественно значимых образов до более камерных и частных. Здесь ощущается тот же рубеж, что и в вазописи: архитектура века Перикла (до конца 430-х гг. до н. э.) отличается от последующей целым рядом аспектов, и очень существенно, как будто открывается другая эпоха. Но в целом традиция сохраняется до конца V в. до н. э., так что нет смысла менять устоявшуюся периодизацию высокой классики (450–400 гг. до н. э.). Этот культурный период в изобразительном искусстве, как и в развитии философии и драмы, рассредоточивается, переоформляясь в новый, позднеклассический, целой серией рывков, из которых начало Пелопоннесской войны (431 г.), смерть Перикла (429 г.) и обстоятельства афинской жизни того времени являются лишь первым значительным синдромом.

Ансамбль Афинского Акрополя

Наиболее ярким памятником архитектуры этого времени является ансамбль Афинского Акрополя, отстраивавшийся в силу ряда причин не только при своем инициаторе Перикле, но и далее, вплоть до конца V в. до н. э. (так, поздно были закончены храм Афины Ники и Эрехтейон). Показательно для греческого искусства, что это по-прежнему ансамбль *религиозного святилища* – греческое искусство, несмотря на все попытки его десакрализации, продолжало сохранять глубокие ритуальные основы. Но не менее показательно, что в высокой классике святилище становится *городским*. Если архаический теменос в Дельфах находился высоко в горах, вдали от населенных пунктов, а раннеклассический комплекс в Олимпии, спустившись на землю, выступал обособленно внутри поселений, то ансамбль Ак-

рополя, поднятый на вершину горы, находится прямо в центре Афин и составляет главнейшее градообразующее начало.

Акрополь застраивался архитектурными памятниками и ранее. Уже в микенское время на его склонах, особенно северном, было устроено множество разных (полупещерных) святилищ. На самой вершине горы стояла микенская цитадель с сохранившимся ступенчатым тайным ходом. Цитадель не сохранилась после Темных веков, как и дворцы и храмы правителей. В эпоху архаики там стали отстраиваться только храмы и священные участки богов. Уже при Писистратидах блестяще оформленный и ставший местом исполнения всеэллинского (а не только всеафинского) праздника Великих Панафиней, Акрополь претерпел страшные разрушения. Гекатомпедон, «Стофутовый» храм, находившийся прямо против входа на цитадель, восстанавливать было невозможно. Храм Афины Полиады, стоявший, скорее всего, на месте нынешнего Эрехтейона (если только он и не был «Стофутовым»), был слишком мал и недостаточно красив для новой духовной столицы Эллады.

Афины располагали теперь большими средствами. После победы в греко-персидских войнах они возглавили Делосский морской союз — союз городов, входивших в число персидских сопротивленцев; дань, которую они платили в союзную казну, теперь, к середине V в. до н. э., когда Афины возглавил Перикл, стала тратиться не только на нужды союзников, но и на нужды Афин. Правда, афиняне отдавали должную честь соратникам: перед каждой постановкой трагедии на сцену вызывались сыновья павших союзников, провозглашалась слава их отцам, а их самих награждали отличной воинской амуницией, которой они могли распоряжаться до тех пор, пока оставались в союзе[182]. И тем не менее Акрополь при Перикле стал отстраиваться главным образом на средства из этой казны — одно из многих проявлений стремительно развивавшегося *афинского империализма*.

При Перикле Акрополь созидался как «небесный» комплекс зданий, в котором пребывает чета правящих миром богов; нижние храмы, обязательные в системе таких «горных святилищ», потеряли свое значение[183].

Но прежде чем перейти к рассмотрению ансамбля Афинского Акрополя, обратимся к истории располагавшихся на этом месте святилищ — ведь именно они диктовали архитекторам план ансамбля.

Древнейшей богиней города была отнюдь не Афина, как показывает анализ ритуалов и мифов, связанных с афинской святыней[184]. На Акрополе от минойских времен сохранялось священное древо — *олива*. Поскольку оно всегда вырастает «из хаоса», в обряде оно остается связанным с *могилой* (так дельфийский лавр рос над могилой Пифона — Диониса — Аполлона,

132. Аттический краснофигурный каликс-кратер из Кьюзи. Гея передает Эрихтония Афине. Ок. 400 г. до н. э.

а олимпийская олива – над могилой Пелопса – Зевса). Олива Акрополя росла над могилой *Кекропса*[185], считавшегося одним из царей-автохтонов аттической земли, исконно живших на этом месте, и одним из учредителей главнейших культурных ценностей: он открыл счет и письмо, сделал много других благодеяний и, главное, учредил «правильный брак», при котором каждый мужчина мог жить с одной только женщиной[186]. «Культуртрегерский» характер Кекропса заставляет задуматься о его отношении к «космическим творцам», а его «двуприродный» образ, образ человека со змеиным хвостом вместо ног, наводит на мысль о его «хаотичности». Черты *водного бога*, скрытого под оболочкой подземного (хтонического) существа, Кекропсу достались, лишь когда греческая культура стала патриархальной – ранее он был, как и другие боги-мужчины, «солнцем», умирающим и воскресающим богом. Вот откуда его *могила* на Акрополе и «священное древо» над ней.

Космогонической парой Кекропса выступала *Аглавра* – смертоносная богиня, способная обращать в камень своим взглядом. Эта древняя *мать, сыном* которой поначалу считался Кекропс, с установлением «власти отца» превратилась в его *дочь*, с тем же именем, тогда как он сам стал *отцом*, родоначальником царской династии. К его дочери Аглавре прибавились две другие мифические девы, Пандроса и Герса, имена которых связаны с «росой»

(одно в аттической, другое в ионийской форме). *Роса* имела отношение к священной оливе, находившейся на попечении всех трех «росных сестер», из которых одна древнейшая противостояла двум позднейшим своей *свирепостью*. Аглавра-дочь унаследовала дикий нрав Аглавры-матери. Она отличалась от двух других кротких дев своей жестокостью и силой, «отбив», в частности, у Герсы ее жениха Гермеса и, по некоторым сведениям, обратив ее в камень взглядом[187]. Младшая Аглавра стала инициатором в другом богопротивном деле. Когда Гея, родив младенца Эрихтония, передала его на воспитание Афине (**ил. 132**), Афина перепоручила новорожденного трем дочерям Кекропса с указанием не открывать ларец, в котором пребывал младенец[188]. Однако дев снедало любопытство, и однажды, по наущению Аглавры, они ларец открыли (по другим версиям, Пандроса воздержалась от участия). Из него явился страшный змей, при виде которого девы обезумели и разбились, в страхе прыгнув вниз с высокой скалы.

С этими девами сопоставляют других, тоже акропольских, девушек, участниц необычного действа. Павсаний сообщает, что в месяце Скирофорионе (июнь — июль) на Акрополе справлялся особый обряд, в котором две девочки из знатных семей, избранные жрецом-правителем города, архонтом-басилевсом, по наставлению жриц брали нечто закрытое в корзинке и несли его вниз, в «сады Афродиты», а там, взяв нечто другое, но тоже неведомое им, поднимали на вершину Акрополя[189]. Ритуал назывался Аррефории или Арретофории, что означает «Несение того, о чем нельзя говорить», «запретного для упоминания». Что несли туда и обратно девочки, остается неясным, однако смысл ритуала понятен: это ритуал смерти — воскрешения *солнечного бога*, о чем говорит путь вниз — вверх, обстановка тайны, участие женщин-жриц, а также время отправления в середине лета, в дни *солнцестояния*. Закрытый ларец с воскрешаемым богом идентичен в ритуале и в мифе о «дочерях Кекропса»; вероятно это распавшиеся звенья некогда единого комплекса.

Смерть «нерадивых дев» — типичная тема патриархальной культуры; история передачи Эрихтония косвенно отражает суть Афины как *матери*: тот, кто ребенка получает последним, и есть исконный родитель. Такой родительницей юного бога предстает Аглавра, которую в акропольском культе на каком-то этапе сменила Афина: олимпийская богиня унаследовала и оливу, и младенца Эрихтония, и суровый нрав древней владычицы, и даже способность обращать в камень своим взглядом (благодаря эгиде с головой Медузы Горгоны). Более новые мифы, стирая память о матриархальном прошлом Афины и тем более о ее материнстве, создали новую версию. Якобы бог Гефест, пылая страстью к Афине, однажды преследовал ее и случайно пролил

семя на ее ногу. Афина вытерла его клубком шерсти, из которого по истечении десяти лунных месяцев и родился Эрихтоний[190]. В новой культуре железного века Афину лишили материнства и сделали *девой* – правда, *девой мужеподобной*; собственно, ее образ воплощает «хаотический» союз мужского – женского и в этом смысле идентичен образу Медузы Горгоны, который Афина носит в искусстве греков на своей груди.

Самая древняя богиня Акрополя, еще до Афины–Аглавры, почиталась на участке справа от входа, за нынешним храмом Ники, перед Парфеноном. Это была Артемида, но, возможно, это олимпийское имя заменило собой исчезнувшее первичное. Есть основания предполагать, что на этом участке Акрополя Артемиду почитали так же, как в одном из аттических демов, Бравроне: как *богиню-медведицу*. В честь нее справляли «медвежий праздник» – ритуально убивали зверя, съедали, причащаясь его плотью и кровью, а затем «восстанавливали» его: собирали все кости, череп и шкуру и устанавливали в священном месте. «Реституция» требовала непременного наличия *шкуры* – оболочки, в которой заключались «бессмертные кости», способные дать новую жизнь. Этот обряд, восходящий к палеолиту, продолжал жить на Акрополе до позднейших времен: с периодической регулярностью богине подносили на празднике «новую шкуру» – теперь уже в виде культурной одежды. В честь Артемиды приносили одежды женщин, умерших при родах, – ей дарили хитоны[191]. Знаменитый Пракситель, ваятель IV в. до н. э., для этой акропольской Артемиды *Хитонии* изготовил прекрасную статую, в которой богиня представала примеряющей *новую одежду*. Древний обряд «приношения шкуры» был позаимствован у Артемиды-медведицы более новой богиней Афиной: его ядро тоже составлял акт дарения новой одежды, но на сей раз не хитона, а *пеплоса*.

Афина, став наследницей акропольских культов, сохранила свой тайный статус *супруги-матери*. Он прорывается как в мифе об Эрихтонии, так и в мифе о *споре Афины с Посейдоном* за обладание Аттикой[192]. Любой спор как акт «разделения» несет в себе воспоминание о временах сотворения мира. Посейдон высек трезубцем из скалы *источник соленой воды*, Афина посадила *оливу*. Афиняне, естественно, предпочли оливу – зачем им соленая вода в безводной и без того стране?

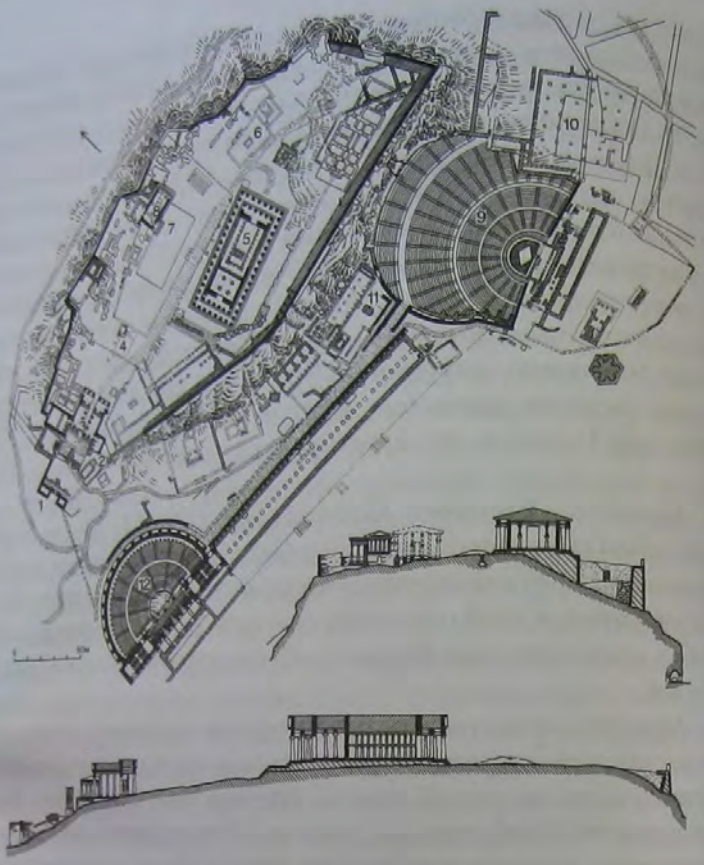
Предложенные богами дары относятся соответственно к хаосу и космосу и в искусстве, как было видно, часто фигурируют рядом. Конечно, миф о споре преподан в «отцовской» редакции: Посейдон теперь *водный бог*, сменивший ушедшего в тень Кекропса и почитающийся рядом с его «могилой» как Эрехтей (на месте нынешнего Эрехтейона). Там же находится его источник, названный «Эрехтеевым морем». Рядом с этим символическим морем почиталась Афина *Полиада*, имя которой обычно пере-

водят как «Градодержица», но оно может означать и «Многая летами», то есть «Старуха»[193]. Об отношении Афины к хаотическим водам говорят ее ритуальные титулы: *Глаукопис* – С глазами цвета морской волны, *Тритония* – ритуальная пара морского бога Тритона, *Тритогенея* – Рожденная Тритоном. Священный участок, занятый в V в. до н. э. Эрехтейоном, соседствовал с маленькими теменосами Кекропса и Пандросы – Кекропейоном и Пандросейоном. Кстати, имена Эрехтей и Эрихтоний по смыслу тождественны, и мифы об этих героях аналогичны. Так что младенец Эрихтоний, «рожденный» Афиной, не кто иной, как обновленная ипостась старого Эрехтея. В VI в. до н. э. в противовес северному храму был выстроен южный храм «Девы». Теперь, при Перикле, его предстояло отстроить заново.

Ансамбль Афинского Акрополя (**ил. 133–135**) замечателен единством своего исполнения: он был задуман и отстроен в сравнительно короткий промежуток времени[194]. Руководителем и вдохновителем этой огромной, блестяще осуществленной работы по праву считают Перикла. Скульптурным декором ведал Фидий.

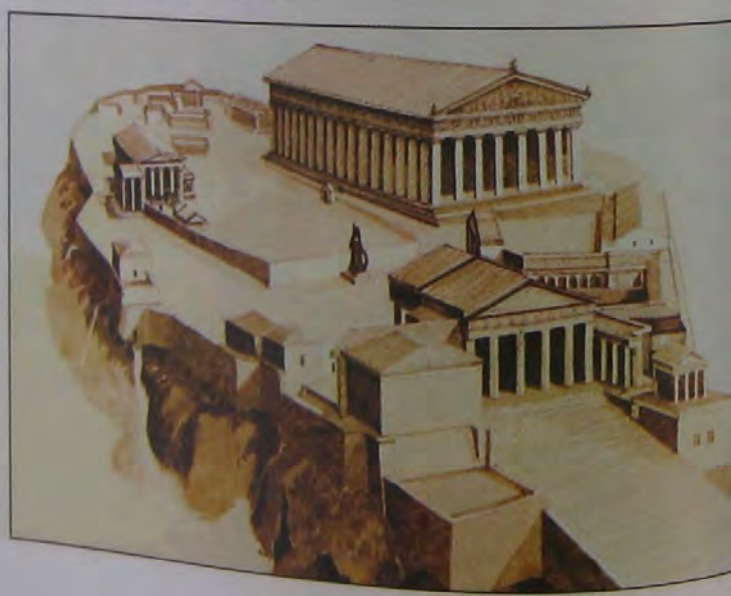
Акрополь представляет собой суровую отвесную, почти безжизненную скалу: редкие кустики ромашек и жидкая зелень пробиваются сквозь серый камень. Издавна вход на вершину был устроен с *западной* стороны, как и во многих других святилищах: бог-солнце, входя на священный участок с запада, приходит сюда

133. Афинский Акрополь. Общий вид



134. Афинский Акрополь. План и разрезы. *1* – ворота; *2* – Пиргос и храм Ники Аптерос; *3* – Пропилеи; *4* – статуя Афины Промахос; *5* – Парфенон; *6* – святилище Зевса; *7* – храм Афины Полиады (Гекатомпедон); *8* – Эрехтейон; *9* – театр Диониса; *10* – одейон Перикла; *11* – святилище Асклепия; *12* – одейон Ирода Аттика

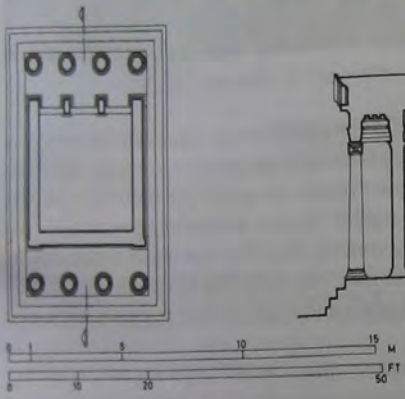
135. Афинский Акрополь. Реконструкция

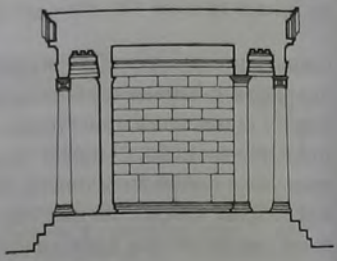


136. Мнесикл. Пропилеи. 437—432 гг. до н. э. Общий вид

умирать и одновременно возрождаться. Движение по вершине Акрополя с запада на восток и означало этот путь, хотя сам подъем снизу на неприступную цитадель уже мыслился как восхождение на небо. О новых храмах цитадели Афин легенды ходили уже в самой античности. Так, Плутарх писал о них: «По совершенству каждое из них уже тогда казалось древним. Но по своей свежести они кажутся исполненными только в настоящее время».

Вход на скалу, Пропилеи (**ил. 136, 137**), при Перикле приобрел монументальный и торжественный облик. Архитектор Мнесикл изменил облик старых Пропилей, которые стояли под углом ко входу[195]. Он учел рельеф скалистой поверхности и выстроил дорийское здание из пентелийского мрамора, стоящее на четырехступенном постаменте и представлявшее собой сложную систему из четырех ячеек. Внутри для оформления подъема высотой в 1,43 м было устроено пять высоких ступеней. При входе, в котором было пять проемов (средний, более широкий проезд представлял собой пандус), находились два портика с ионийскими колоннами внутри, которые стояли на красивых строгих базах, оформленных двойным валиком. Внутри были особые потолки — одни из первых каменных в Греции, обработанные нарядно и изысканно (золотые звезды на синем фоне). Интересно, что в Пропилеях Мнесикл активно использовал курватуры — искривления прямых линий для создания благоприятного впечатления от постройки, которую посетители Акрополя видели снизу в сильном ракурсе. Антаблемент и колонны Пропилей сделаны





137. Мнесикл. Пропилеи. 437—432 гг. до н. э. Портик

138. Калликрат. Храм Афины Ники Аптерос. 449—421 гг. до н. э.

139. То же, план и разрез

с учетом ракурса (он отодвинут вглубь, колонны наклонены), стилобат же сохраняет прямые очертания. Рисунок капителей, как наружных дорийских колонн, так и внутренних ионийских, отличается простотой и элегантной сочностью (в Парфеноне капители станут уже значительно суше). В целом Пропилеи были задуманы даже не как вход, а как целый монументальный западный фасад святилища: к боковым портикам примыкали два крыла, Пинакотека и храм Афины Ники, которые должны были венчаться фронтонами, и потому в целом западная стена могла смотреться грандиозной «геральдической формулой». Но южное крыло с храмом Афины Ники так и не было окончено, и «фасад» не состоялся.

Слева к Пропилеям примыкало здание «картинной галереи», Пинакотеки, известной тем, что в ней были устроены два окна – одни из самых ранних в греческой архитектуре[196]. В Пинакотеке, по сообщению Павсания, находились *пинаки* – небольшие живописные изображения на дереве. Таким образом, Акрополь продолжал традицию дельфийского святилища с его «картинной» Лесхой книдян. В Дельфах Лесха занимала самую высокую террасу святилища, знаменуя пик восхождения солнечного бога и его поворот (тропайон) к *выходу*. В Акрополе «картины» были сосредоточены при *входе*. *Пограничное* местонахождение зданий с *образами* говорит о них как о хранилищах исторического прошлого народа. Образы героев, живущих в памяти людей – именно в *живописи*, – воссоздаются на границах смерти – жизни как ирреальные, но воспринимаемые *души*, сонм которых постоянно возрождается в действующем обряде вместе с богами. Эти *бесплотные образы* составляли противовес вполне конкретным и *объемным статуям* – как в Дельфах, так и на площади Акрополя. *Собирание образов* в пинакотеке сродни *собиранию костей* в ритуале реституции бога. Но такое действо, наметившееся с развитием живописи в V в. до н. э., противостоит более древнему обряду собирания реалий – оно относится к *душе* и *духу*, к бессмертному и божественному, тогда как все трехмерное, весомое и реально-пластическое связано с телом, смертным и человеческим. «Душа» теперь *собирается* из отдельных ее фрагментов так же, как прежде собиралось «тело». Не случайно «картины» заключались в *интерьере* здания (в символическом *лоне*), тогда как статуи и прочие дары стояли вне его, на открытом воздухе.

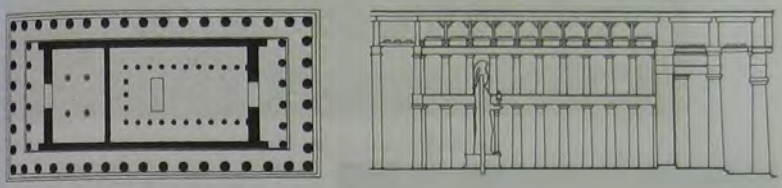
По другую сторону Пропилей располагался небольшой храмик Ники Аптерос[197] – Афины Ники Бескрылой, выстроенный архитектором Калликратом (449–421 гг. до н. э.) (**ил. 138, 139**). Афиняне шутили, что «бескрылой» они сделали свою богиню затем, чтобы она не улетела из города[198]; внутри храма стоял древний ксоан богини. Судя по положению храма на пиргосе – высоком уступе на юго-западном крае скалы, он был связан с идеей «ныряния» в пропасть, в водный прамир, и говорили, что Эгей, увидев черные паруса прибывшего с Крита Тесея, решил, что сын погиб в Лабиринте, и бросился в пропасть с этой скалы. Может, и «дочери Кекропса» ринулись в пропасть оттуда же. Бескрылая Афина Победа – это *богиня-птица*, нырнувшая в море в день летнего солнцестояния и ставшая *рыбой*: так в греческих мифах падали в море сирены, так бросались с Левкадской скалы безнадежно влюбленные. Храм Ники был создан на месте, связанном с переходом *жизни в смерть*, что сопряжено с его ритуальным положением в юго-*западной* части святилища, и в этом смысле юго-*восточная* Пинакотека с ее собранием образов выступала как воплощение *жизни*.

140. Иктин и Калликрат. Парфенон. 447—432 гг. до н. э.

Поздний акропольский ритуал, в структуру которого входили «униженные богини», коснулся и Афины. Она тоже в ритуальных глубинах считалась смертной, о чем говорит и ее связь с луной, периодически переживающей смерть–воскресение, и ее ритуальный эпитет Ника – *Победа*. Победа для греков – это всегда *победа над смертью*; закономерно, что и древнейшая хозяйка Акрополя Артемида в одном из своих святилищ на северном склоне имела титул *Ника*. Тот же напряженный, драматический смысл, связанный с идеей храма как места рождения–смерти богини, присутствует в знаменитых рельефах окружающей его балюстрады, созданных в конце V в. до н. э.[199]: в них господствуют сцены жертвоприношений, постановки трофеев, других ритуальных моментов из жизни богини. Ника приносит в жертву быка – это одно из главнейших проявлений «победы» (знак будущей возрожденности *сына*), однако в V в. до н. э. этим по преимуществу занимается не сама богиня-мать, а отделившийся от нее *призрачный образ*, превратившийся в *персонификацию* (Ника).

Храм Ники – изящный и маленький «храм в антах» (5 х 8 м), стоящий на отвесном пиргосе, стены которого сложены из известняковых плит; на них в особые дни вывешивались торжественные трофеи. У целлы храма нет ни пронаоса, ни опистодома, а колонны его, высотой 4 м, монолитны. У этого храмика не замечено курватур, хотя он тоже виделся посетителям снизу в сильном ракурсе: вероятно, греческие курватуры были связаны

не только с необходимостью внесения оптических поправок, но и с другими, неясными пока причинами. Храмик примечателен еще одним обстоятельством: в нем впервые в Греции появились *угловые* ионийские капители[200]. Несмотря на внешнее изящество, свойственное ионийскому ордеру, некоторые детали в храме утяжелены и приближаются по пропорциям к дорийским. Здесь тоже, как и в Пропилеях, заметна общая акропольская тенденция к взаимодействию ордеров, к стиранию их резкой антитезы. К сожалению, мало что можно сказать о зофорном фризе восточной стороны храма, изображавшем, очевидно, битву греков с персами под наблюдением богов. Храм Афины Ники Аптерос не представляет собой оригинала: разобранный турками еще в

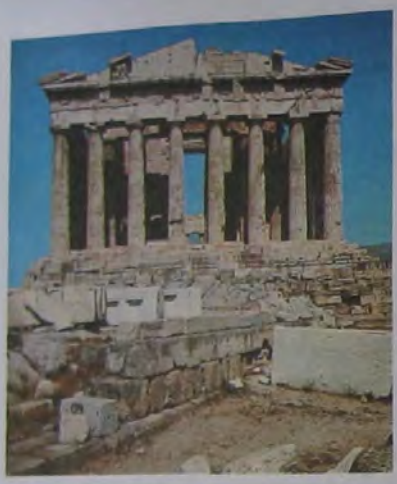


141. Иктин и Калликрат. Парфенон. План и разрез

XVII в., он дважды восстанавливался: в 1835—1836 гг. и ровно через сто лет в 1935—1936 гг.

От западного «фасада» скалы, с его *смысловой геральдикой*, зритель двигался далее, проходя сквозь Пропилеи на площадь Акрополя. Уже в VI в. до н. э. на нем было два главных храма – «Стофутовый», Гекатомпедон, связанный с почитанием Афины-*Старухи*, и большой Парфенон, храм Афины-*Девы*. Оба были повреждены в греко-персидских войнах и требовали коренной переделки. Парфенон отстроили на том же месте, а храм Афины-матери решили поставить у северной границы скалы, на месте отправления древнейших акропольских культов. Он вошел в историю под именем Эрехтейона, поскольку Афина почиталась там вместе с Посейдоном Эрехтеем.

Но сначала о храме Девы. Парфенон (**ил. 141—145**), начавший отстраиваться еще в конце VI в. до н. э., не был закончен в связи с персидским нашествием; тогда дошли только до возведения барабанов колонн. Новый храм с размахом и блеском был выстроен практически заново в 447—438 гг. до н. э. (438 г. – год его освящения), хотя скульптурные работы продолжались вплоть до 432 г. до н. э. Парфенон выстроен из местного пентелийского мрамора, способного приобретать на открытом воздухе кремовато-золотистую патину. Теплый цвет этого храма, как и других построек Акрополя, придает им на фоне серой скалы особую жизнь. Архитекторы Иктин и Калликрат задумали



142, 143. Иктин и Калликрат. Парфенон. 447–432 гг. до н. э. Фасады: восточный (вверху), западный (внизу)

здание более протяженным, чем храм Зевса в Олимпии (8 х 17 колонн, 31 х 70 м), и сделали его дорийским периптером с массой ионийских деталей. Поскольку храм был отодвинут к юго-восточному краю скалы и посетители видели его отдаленным, большой Парфенон не подавлял своими размерами и «вырастал» по мере приближения к нему человека. Он стоял на трехступенном цоколе; со стороны западного фасада, который первым встречал посетителя, были прорублены частые ступени – крупные предназначались для тяжелого шага богов, мелкие – для человеческой поступи. Человек и бог входили в храм бок о бок, и эта соразмерность божественного и человеческого отзывалась во всех частях Парфенона, во всех его деталях.

Величавый дорийский ордер, в котором выстроен Парфенон, имел смягченные конструктивные формы; дорийское «мужское» начало в нем гармонически сочеталось с ионическим «женским». Все формы и конструктивные части были облегчены, устройнены и приобретали возвышенный смысл парения – ведь храм был виден афинским жителям снизу, на большой высоте,

144. Иктин и Калликрат. Парфенон. 447–432 гг. до н. э. Интерьер

и казался им взмывающим в небо. При высоте колонн, сходной с олимпийскими (10,43 м), ордер Парфенона кажется более легким. И чтобы храм не казался присевшим, прогнувшимся, раздавленным собственной тяжестью, архитекторы применили целую систему поправок: все горизонтальные членения внизу были прогнуты вверх, вверху – прогибались книзу; оси крайних колонн наклонялись к центру, их энтазис выявлялся с особой экспрессией; угловые интерколумнии были, как всегда, уменьшены, вершинные части кровли – акротерии, антефиксы, гейсоны – наклонялись вперед. Таким образом, Парфенон сжимался в себе, как пружина, распрямляясь, «выравниваясь» и освобождаясь от скованности для тех, кто видел его уже вблизи. Храм был очень большой – монументальный, но в глазах зрителя его образ был теплым и человечным.

Структура Парфенона отличалась от обычного греческого храма; у него перед входами стояло по шесть колонн и кроме традиционных пронаоса, наоса и опистодома был еще один зал с четырьмя ионийскими колоннами внутри (2 х 2), в который входили с запада. Храм, таким образом, был *двусторонним*: «работали» оба его фасада, западный и восточный, оба имели двери, которые вели в самостоятельные помещения. По древней традиции, посетитель должен был подходить к храму *сзади* и только в процессе его обхода приближаться к восточной двери. Идея *кругового обхода* архитектурного сооружения утверждается в храмах Акрополя с удивительной силой: храм мыслится как образ *совершенного космоса*, трехмерного пластического тела, все части которого равноценны – в философских воззрениях вре-

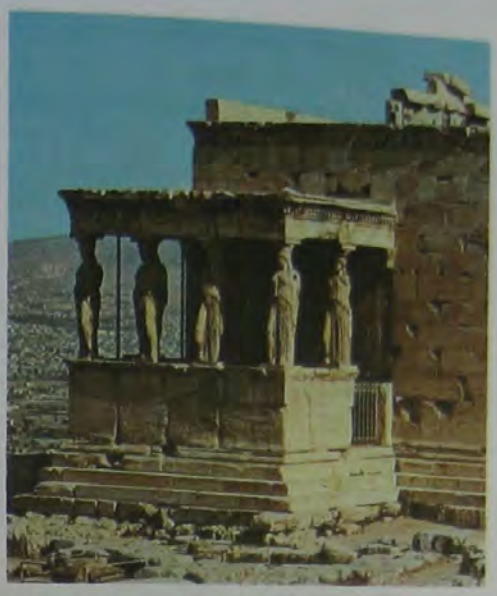
145. Эрехтейон. 421–407/406 гг. до н. э. Вид с запада

мени, как мы видели, космос обычно уподоблялся *шару* или *яйцу*. Аналогичная мысль о круговом обходе в это же время реализовалась и в пластике – в той *круглой скульптуре*, которую создавали Фидий и Поликлет.

Есть основания считать, что в Парфеноне, подобно храму Афины Афайи на о. Эгина и храму Зевса в Олимпии, имелись *лестницы*, ведшие наверх (или, что вероятнее, левая вела наверх, а правая вниз)[201], – посетитель мог рассматривать статую богини сверху. В наосе, где стояла Парфенос, был также дорийский двухъярусный ордер: на колоннах большого ордера стояли колонны малого. В отличие от прежних двух храмов с лестницами, в Парфеноне двойной ордер обходил статую с трех сторон; задняя стена за спиной богини также получала свои архитектурные членения, и на этом фоне Парфенос действительно выступала в «оправе»: сзади и по бокам ее замыкала двойная колоннада. Богиня, нисходя на землю, отправляла вместо себя на небо человека; оба приобщались к *двойным путям* – для каждого путь к жизни оборачивался путем к смерти.

Четырехколонный зал, в который входили с запада, назывался *парфенон* («для девушек»), отчего и весь храм получил свое имя. Предполагают, что именно в нем две девочки-аррефоры в течение четырех лет ткали под руководством взрослых опытных женщин эргастин (работниц) праздничный пеплос для богини Афины[202]. В самом наосе, куда входили через восточную дверь, стояла статуя Афины Девы работы Фидия. Это «раздвоение» внутреннего пространства храма на западную и восточную части, с особыми входами, присутствующее и в Эрехтейоне, наводит на мысль, что таким образом архитекторы хотели предста-

вить принадлежность его *двум богам* или, иначе, божественной чете: в западной обитал бог, в восточной – богиня. Тенденция к такому пониманию храма проявлялась еще в архаике: в частности, в храме Аполлона в Коринфе, очень похожем внутренне на Парфенон. Однако теперь она оформилась строго, с кристаллической ясностью.

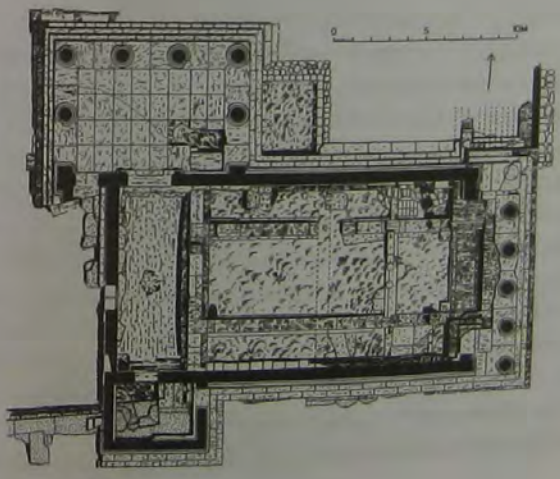


146. Эрехтейон. Портик Кариатид

О том, что такая концепция не была случайностью или следствием творческого произвола строителей, говорит Эрехтейон (**ил. 145–147**), мраморный храм в честь Афины и Посейдона Эрехтея, начатый в 421 и законченный в 407–406 гг. до н. э. К сожалению, Эрехтейон не сохранился в первоначальном виде. Он был сильно перестроен внутри уже в I в. до н. э. и затем, после ряда переделок в византийское время, при крестоносцах в XII в., при турках, он был окончательно разрушен в начале XIX в. и восстановлен в 1902–1907 гг.

Исключительно сложную и, если можно так выразиться, *центробежную* его структуру, не свойственную другим классическим зданиям (за исключением разве что Пропилей), ученые объясняют стремлением охватить в нем многовековую систему культов, развившихся на этом участке. Вместе с тем архитектурный язык Эрехтейона, явно более поздний, чем Парфенона, говорит, что в нем воплотилась идея, созданная на исходе V в. до н. э., когда

147. Эрехтейон. План



Афины уже пережили свою акме. Мастера, принимая в расчет сложившуюся к тому времени архитектурную ситуацию, поставили не новый периптер, как то было с храмом Зевса в Олимпии, а совсем иную, причудливой формы постройку, раскрывавшуюся во все стороны своими сакральными формами.

Асимметричное здание имело три разных портика, поставленных на разных уровнях. На востоке стояло шесть ионийских колонн, на севере – глубокий портик, возможно служивший самостоятельной сакральной частью; его колонны тяжелее и шире расставлены, и к тому же он необычно выступал за пределы храма на запад. На западном фасаде некогда стояли четыре колонны в антах, но со временем промежутки между ними были заложены и колонны превратились в полуколонны, а стена перестала дышать. Эти колонны стоят на высоком цоколе перед Пандросейоном с его знаменитой священной оливой[203]. Западный фасад храма выглядит очень сложным: его глухая ныне стена фланкируется двумя разномасштабными портиками, из которых северный выдвигается вперед, к священному участку с оливой, а южный, оформленный статуями кариатид, напротив, имеет уменьшенный размер и совсем иную конфигурацию. Этот портик из шести статуй-колонн приставлен к глухой южной стене здания, сложенной из крупных квадров мрамора: ее оживляет только легкий растительный фризик-анфемий, проходящий по верху стены и венчающий фриз; последний необычен: к черному фону элевсинского мрамора прикреплены беломраморные фигуры. Портик Кариатид, не доходящий до венчающей части стены, сдвинутый к западу, стоит над «могилой Кекропса», найденной археологами у юго-западного угла здания[204]. Величавые девы с пышными волосами, несущие ойнохои и фиалы, застыли в вечном круге ритуальных либаций, которые они совершают в честь «солнечного» бога-отца[205].

Все детали Эрехтейона, будь то базы ионийских колонн, дверные проемы с наличниками, стоящими на консолях, потолки, фризы, капители, – отличаются необычайным изяществом; они многократно копировались в новом европейском искусстве.

Внутри храм (11,6 х 23,5 м) делился поперечной стеной на восточную и западную половины, с самостоятельными входами. Восточная принадлежала Афине – в ней находился светильник с вечным огнем, оформленный Каллимахом в виде золоченой бронзовой пальмы[206]; западная часть храма, на 3 м ниже восточной, – Посейдону Эрехтею; в этой части находилось «Эрехтеево море». Посейдонова часть внутри также делилась надвое: одна половина принадлежала собственно Посейдону, другая, по словам Павсания, – Гефесту и Буту, местному герою, от которого вел свою историю род Бутадов[207], здесь стоял алтарь, на котором приносились им жертвы, а в Бутовой части были «картины». В ней, как в

Пинакотеке, «собирались образы» героев прошлого, возрождались мужские души; впрочем, теперь живописные памятники становятся едва ли не обязательной принадлежностью греческих храмов.

Афинина часть была более короткой, компактной — в ней воплощался минойский принцип *эпифании*. В мужской царила традиционная идея *пути*.

Не известно, сообщались ли в древности наосы Афины и Посейдона; может быть, в разделявшей их стенке находился проем типа окна, через который пространства могли сочетаться. На эту мысль наводит сообщение автора III в. до н. э. Филохора о том, что при Эрехтейоне обитала *священная собака* (сука), которая, проходя через храм с востока на запад (т. е. от жизни к смерти), возлегала затем на алтарь Зевса Геркейского[208], стоявший, очевидно, близ священной оливы. Зевс Геркейский был солнечным богом — покровителем домашнего очага, собственно «очага», отапливавшего все Афины. Шествие животного на алтарь бога огня и света говорит о жертвенном характере акта, но, конечно, жертвой в этом случае должен быть сам *солнечный бог*. Как гласят древние источники, собакам был *запрещен вход* в ряд великих святилищ древности — на Афинский Акрополь, в храм Аполлона на Делосе и в храм Юпитера Капитолийского в Риме. Такое табу означает только одно: богиня-мать почиталась там в древнем зооморфном облике *псицы*[209]. Заметим, что, кроме того, собака мыслилась воплощением Сириуса — ярчайшей звезды южного полушария, которую греки считали «маленьким солнцем»; Великие Панафинеи в Афинах включали и этот древний аспект: богиня была не только воплощением луны, но и звезды Сириус[210]. Такой «египетский» поворот ритуала объясняется, очевидно, догреческим возникновением праздника, который тоже пышно, но в несколько ином ключе праздновался еще в одном центре Греции — на острове Кеос, расположенном недалеко от берегов Аттики. Возвращаясь к вопросу о «сообщении» двух наосов в Эрехтейоне, можно думать, что если проем в стене действительно был, то Эрехтейон являлся уникальным в классической Греции храмом, где бог и богиня «сливались пространственно», а не только в ритуалах и мифах.

Чрезвычайная насыщенность смыслами всех частей Эрехтейона не сделала его собранием разнородных построек: они соединились в уникально-сложную систему, поражающую своим неординарным изяществом. Здание, несмотря ни на что, остается пока еще *цельным*, но отмеченное в нем *расхождение* внутреннего содержания и внешнего облика предвещает конец эпохи гармонии.

Трудно сказать, как воспринимался ансамбль Акрополя в древности. Проходя через Пропилеи на площадь, посетитель видел справа и слева два разных храма: большой строгий Парфенон

и живописный асимметричный Эрехтейон. Различие их обликов – маленького пластичного Эрехтейона и монументального геометрического Парфенона – скрадывалось не только за счет того, что Эрехтейон выходил на площадь глухой стеной (с портиком Кариатид), но и благодаря доминанте, поставленной между ними Фидием, огромной бронзовой статуе Афины Промахос (высота 12 м). Эта Воительница имела строгие обобщенные формы и темным блеском своей фигуры «разъединяла» оба храма, «соединяя» их вновь своей монументальной пластикой[211]. Промахос как мужеподобная дева, предстающая во всем ее грозном величии, воплощала нерасчлененный хаос, который при дальнейшем лицезрении площади распадался на «мужское» и «женское». Внешне «мужским» выступал Парфенон со строгой графикой его контуров, «женским» – изящный Эрехтейон; хотя в сакральной топографии все было иначе, а в системе интерьерной структуры, как мы видели выше, в каждом храме предполагалось почитание двух богов – *супружеской четы*. Промахос связывала центр Акрополя *с морем*, отстоящим от Афин на шесть километров; золоченый кончик ее копья был виден морякам, прибывающим в гавань Пирея.

Сейчас на Акрополе исчезли ограждения всех священных участков, все алтари, все посвятительные дары, которыми была усеяна площадь. В древности и Парфенон, и Эрехтейон виделись посетителями внутри сложно разгороженной чаши, – к каждому храму добирались, пройдя через целый лес памятников и множество оград. Конечно, Акрополь, подобно любому святилищу Греции, не был архитектурным ансамблем в том «чисто эстетическом» смысле, в котором нам хотелось бы его видеть теперь. Но тем не менее все его части были строго продуманы и связаны с целым[212].

Скульптурный ансамбль Парфенона

Вернемся к Парфенону – единственному храму Акрополя, от которого дошел (в относительной сохранности) скульптурный декор, осуществленный под руководством Фидия[213], и посмотрим, как пластический образ сочетался с архитектурным и раскрывал замысел целого.

Украшение Парфенона очень богато. Не считая культовой статуи, оно включает два фриза, наружный дорийский и обходящий целлу снаружи ионийский (зофорный), и два фронтона.

Дорийский фриз[214] состоит из чередующихся с триглифами метоп, обходящих снаружи здание. Его общей темой была «война», связанная с космогоническим «разделением» хаоса на две части. На каждой стене фриз имел свою тему: южный был посвящен кентавромахии, западный – амазономахии, северный –

Троянской войне, восточный — гигантомахии. Сопоставление с тематикой сокровищницы сифносцев в Дельфах, единственного архаического здания с четырьмя уцелевшими фризами, показывает, что в Парфеноне особо акцентирован *восточный* конец, на котором появляется самая торжественная «махия» — битва богов и гигантов, тогда как в Дельфах это был *северный*. Кентавромахия уходит на дальнюю периферию храма, к подсыпанному участку стены, обход которой был наименее удобным из всех: все чудовищное, зооморфное отправляется теперь в маргинальные зоны. Противники греков на трех других сторонах выступают в очеловеченном облике.

148. Парфенон. Южный фриз. Кентавромахия. 447—432 гг. до н. э. Общая схема

Из всех фризов, сильно пострадавших, лучше других сохранилась *кентавромахия* (**ил. 148**): большинство плит в 1801 г. выломал по разрешению паши лорд Элджин, бывший британский посол в Греции, находившейся под протекторатом Турции. Этот варварский акт в исторической перспективе оказался благодетельным, он спас метопы от разрушения. Ныне только скульптуры, переданные Элджином в Британский музей, дают представление об этих рельефах — другие, остававшиеся на храме, безвозвратно разрушились, в том числе от действия солярки, которой до сих пор топят в Греции: выделяемый ею газ «съедает» поверхность мрамора.

Над рельефами работали самые разные мастера, и поэтому стилистический их диапазон очень широк. В целом они обладают меньшим единством стиля, чем олимпийские, и менее гармоничны формально — по отношению массы к пространству и вписывания пластической формы в раму квадратной плиты. Не все композиции удачны: в некоторых порой две фигуры слишком расходятся в стороны, оставляя зияние в центре (№ 15), или, напротив, тесно сбиваются в углу (№ 6, 10, 12, 22, 23); трехфигурных удачных групп почти нет, а двухфигурные — обычно статические, со стоящими или идущими героями. Метопы олимпийского мастера в целом скомпонованы лучше и отличаются редкой тектоникой. В Парфеноне, кроме того, «архаисты» бок о бок

149. Парфенон. Южный фриз. Кентавромахия. Метопа № 27

уживались с новаторами, и в облике южного фриза оказалось много консервативной жесткости, признаков замшелого к тому времени строгого стиля: маскообразные физиономии многих кентавров напоминают обличия олимпийских, но лишены их свежести и творческого порыва.

Зато парфенонская кентавромахия чрезвычайно разнообразна в иконографии и «этической» трактовке. Изображены всевозможные приемы и способы рукопашного боя, причем важно, что впервые в метопах широко представлена причина конфликта – *женщина*. Похищаемые девы-невесты (№ 10, 12, 25, 29) фигурируют без освобождающих их женихов: один кентавр, встав на дыбы, пытается крепко зажать деву ногами; другой уже уносит добычу, пускаясь вскачь; еще одна жертва вырывается, стремясь ускользнуть от насильника; и еще одна остается в плену, прижатая конской ногой (олимпийская схема). Иконография сцены меняется: от изображений *поединков* кентавров с лапифами (типа фриза на Вазе Франсуа) искусство переходит к *тройным сценам* с женщиной, впервые введенной в западный олимпийский фронтон (ее похищают – она обороняется – лапиф вступает в бой за нее), которые трансформируются в *две пары поединков*: лапиф и лапифянка каждый по отдельности вступают в свои связи с кентаврами.

Пластическая трактовка метоп – разная. В целом они выглядят высоким рельефом, круглящимся на плоском, неровно проработанном фоне. Связь фона с фигурами становится органич-

нее – фигуры теряют ту великолепную «скульптурную автономию», которая была завоевана мастером олимпийских метоп. Телесные контакты героев в метопах Парфенона столь же интенсивны, как в Олимпии, – всевозможные хватания, касания, вырывания волос, заламывание рук, ощупывание, топтание и пр. Но изображение их становится более *живописным*. Женские одежды, пышные и просвечивающие, иногда обнажающие ноги, смотрятся красиво и ярко по сравнению с обнаженными частями фигур. Мужчины тоже получают одежды – широкие плащи, часто используемые как фон для фигуры или даже для всей рельефной композиции. Наброшенные на спину героев и широко растянутые за их спиной, они своими тяжелыми складками оттеняют мускульную силу фигур. Плащи развеваются за спинами как лапифов, так и кентавров, но у первых они спокойнее и торжественнее, у вторых отражают бурную, дикую силу. Случается, что плащ, как и шкура, перебрасывается через кентаврову руку, развеваясь на лету, а в одной, особо удачно построенной метопе (№ 27) (**ил. 149**) широко распростертый плащ составляет фон для всей сцены: стоящий фронтально лапиф хватает кентавра за голову.

Поражает несколько *новшеств*. Первое: кентавры все чаще встают *на дыбы*, как бы стремятся расправиться, перейти от животной горизонтали к человеческой вертикали, и, превышая лапифов могучестью, они очень активны телесно – действуют и передают пафос борьбы не только их головы и конечности. При этом последние две метопы (№ 31, 32) сделаны по одинаковой схеме, композиционно неловкой и жесткой – такие «накладки», может быть, были умышленными, коль скоро и на других сторонах имеются подобные «дублеты». Спокойная горизонталь лошадиного тела сохраняется лишь в нескольких случаях, давая отдохнуть глазу в этом царстве могучих разворотов, пространственных ракурсов, выразительных жестов и поз. Фантазия руководителя цикла – Фидия – неисчерпаема.

Второе новшество: побеждают и проигрывают обе стороны с *равным успехом*. Кентавры нередко повергают лапифов ниц (№ 1, 4, 8, 9, 30), и есть даже мертвый лапиф (№ 28), над которым проносится, торжествуя, кентавр. Мертвых кентавров, напротив, не видно – они, и пораженные, продолжают сражаться. Кентавромахия, таким образом, получает новый драматический тонус, и в ней даже слышится нота отчаяния. Но слышится издали, приглушенная общим героическим характером сцены. Причем лапифы действительно выглядят *героями*, как прежде Геракл или Тесей: они смелы, находчивы и действуют рационально. Маскообразные физиономии чудищ сменяются благообразными и величавыми ликами, как в метопе № 4 (**ил. 150**), где кентавр готов размозжить голову юноши огромным сосудом.

Грубое действие «природного» существа как бы отторгается от его «культурного», даже кроткого облика. Есть и голова совсем нового типа, с энергичным орлиным профилем, словно пронизанная огнем, – голова кентавра с метопы № 1, до сих пор находящейся на Парфеноне. Бернард Швейцер считал, что она была сделана скучным ремесленником, но сам Фидий исправил ее, наделив неподвижную маску «Прометеевым ликом».

Третье новшество касается *вставного рассказа*. Лирическое начало, проникшее уже в олимпийские метопы с Гераклом, в метопах Парфенона развивается не внутри сцен борьбы, а внутри фриза как целого. В центр кентавромахии неожиданно вторгается абсолютно другая тема (**ил. 148**). Фигурируют возница, какой-то поединок с одним повергнутым противником, многочисленные сцены с женщинами. Выстраивается «рассказ в рассказе», как то будет много веков спустя у Апулея в «Золотом осле», где в историю превращенного Луция вплетается совсем другая по духу сказка об Амуре и Психее, вложенная в уста старухи-разбойницы. Предполагают, что на девяти метопах (№ 13–21) изображен местный аттический миф, но точно идентифицировать его не удалось. Вставной рассказ сообщает новое, более богатое измерение «патриархальному» мифу и включает избитый сюжет в новый контекст. Он делит фриз на «лирическую сердцевину» и «героическую оболочку», напоминая образ заключенной в теле души. Целое делится теперь на *внешнее* и *внутреннее* – по типу «картины в картине», давно начавшему оформляться у греков и достигшему в олимпийских фронтонах высокой сценичности.

150. Парфенон. Южный фриз. Кентавромахия. Метопа № 4

Аналогичные новшества присутствуют в других циклах. Так, фриз с *Троянской войной* открывался едущей на муле Селеной или, как полагают сейчас, восходящим из Океана Гелиосом. Селена ближе к «ночной» Троянской истории, но лошадь ее на сильно поврежденном рельефе вздыблена, что более соответствует иконографии *восходящего солнца*. В любом случае, это была своего рода *пейзажная заставка*, описание времени действия: или ночь с ее лунным светом и таинственными превращениями, или рассвет с его победоносным шествием по миру. И опять метопы

с непосредственным изображением боя сменяются другими, «лирическими». Так, последняя метопа цикла (№ 32), сохранившаяся лучше других, представляет сидящую на скале женщину с зеркалом, перед которой стоит другая, в торжественной и радостной позе. То ли это богини Олимпа торжествуют победу над царством Приама, то ли опять героини иного мифа, вплетающегося в сложные отношения с основным. Заметим попутно, что у этих фигур особые одеяния; чрезвычайно пышные, они почти полностью скрывают тела, заявляя о новой, *самостоятельной* жизни *оболочки-материи*.

Восточный фриз с изображением *гигантомахии* тоже очень сильно поврежден. Предполагают, что в нем плиты могли «читаться» блоками – колесницы Геры, Зевса, Геракла выступали одним отрядом против гигантов[215]. В западном фризе *амазономахии*, от которого сохранились жалкие обломки, против греков сражались конные и пешие амазонки, и конные чаще побеждали греков, которые, в свою очередь, чаще одолевали пеших. Во всех случаях (кроме гигантомахии и кентавромахии) побежденные, *мертвые*, находились с обеих сторон. В амазономахии повторялись некоторые находки мастеров кентавромахии, как, например, павший под конем противник, еще подающий признаки протеста, или уже совершенно мертвый, над телом которого скачет всадница.

Борьба, *«разделение»*, составляет внешний рельефный пояс храма – внутри же у него был еще один, представлявший *«союз»* этих двух разделенных частей. Обходивший целлу со всех четырех сторон ионийский фриз (зофор) представлял *единую тему* и *единое действо*, происходившее в *одно время*: торжественное шествие афинян на празднике Великих Панафиней (**ил. 151–168**). Этот фриз был создан в 442–438 гг. до н. э. *Изображение ритуала* в храме, где такой ритуал отправлялся, – не новость для древнего мира: вспомним Кносский дворец с его Коридором процессий, фрески Санторина, рельефы ассирийских дворцов. Но в Парфеноне фриз с шествием приобретает черты явления *человеческой жизни*, оправленного в *космическую раму*. Чтобы понять, как отразился на фризе важнейший аттический праздник, обратимся сначала к нему самому.

Праздник Великие Панафинеи[216] справлялся в Афинах каждый пятый год. Он приходился на летний месяц Гекатомбеон (июль – август), название которого дано по ритуалу приношения «сотенных жертв» (гекатомб) и считался *новогодним*. Очень возможно, что он приходился когда-то на день *летнего солнцестояния*, когда солнечный свет, достигнув апогея свечения, начинал умирать. И в то же время праздник справляли в дни *новолуния*, когда мир на три дня погружался во мглу. В эти дни гасили

и вечный огонь на Акрополе — лампу, стоявшую в Эрехтейоне, т. е. это был ритуал *смерти обоих* супругов-богов — его, солнца, и ее, луны. В Великих Панафинеях *оба они* возрождались. Праздник был многодневный, торжественный и пышный; он требовал присутствия на нем *всех афинян* (а со времен Писистрата формально и *всех эллинов*). Главный его обряд заключался в принесении на Акрополь из нижнего города *нового огня*. Брали его в роще Академа, насаженной при Клисфене в конце VI в. до н. э., — на алтаре Эрота или Прометея зажигали факелы, и юноши, выделенные каждой из десяти афинских фил (территориальных единиц), в эстафете несли его на Акрополь. Победитель получал странный приз: *гидрию с водой*. Однако в ритуале космогонии он вполне закономерен: ведь эта «вода» является родительницей «огня». Действо принесения огня было ночным — в соответствии с ночным ритуалом страстей бога-солнца в подводном мире.

Рано утром, с восходом солнца, близ афинского кладбища Керамик составлялась процессия. В нее входили все полноправные граждане, кроме рабов, — коренные жители и переселенцы-метеки, старики, юноши и девушки. Во главе шла девушка-жрица с ритуальной корзинкой-кануном, в которой среди ячменя, предназначенного для корма животному-жертве, скрывался нож. Далее, в начале процессии, шли *таллофоры* — знатные старцы в *белых одеждах*, с цветущими ветвями в руках. Коренные афинянки несли для богов *два дифроса* — торжественных трона без спинок. За ними шествовали жертвенные животные, коровы и овцы, в сопровождении юношей и музыкантов, далее шли метеки в *пурпурных одеждах* — мужчины несли на плечах тяжелые ладьевидные скафосы с медовыми сотами и прочими дарами богам и гидрии с водой, женщины — зонтики. Третью часть, хвост процессии, составляли конные юноши-эфебы в *черных плащах*.

Уже состав шествия и его цветовая символика говорят о многом. Процессию возглавляет *жрица-женщина*, значит, ритуал отправляется древний и объектом его должен был быть *бог-мужчина*. Его представляют три категории участников шествия — старцы в белых одеждах, метеки в пурпурных и эфебы в черных. Но поскольку ритуал преподносится в «отцовской» редакции, место жрицы-*матери* занимает теперь дева-*дочь*, а вместо *сына* выступает *отец*. Поэтому юная канефора так близко находится к старцам, а старцы несут цветущие ветви — как молящие о защите, которые в Греции, спасаясь от смерти, бежали к божественным алтарям. *Ветвь*, да еще *цветущая*, означала *мать* — так в более архаическом нартском эпосе преследуемый герой стремится припасть к груди женщины из враждебного рода; если он успевал это сделать, считался *сыном* и избегал преследования. Так что главные жертвы, *отцы*, возглавляют процессию, но они

в белых одеждах жизни – как уже «спасенные»; так диктовал афинянам «отцовский» обряд. Зато, от них – через «переходных» метеков – перебрасывался мостик к юным «сыновьям». Эфебы олицетворяли вышедшего из хаотических вод *бога-солнце*: восседая на конях, они находились в особой, возвышенной позиции. Но их черные одежды были знаком траура, смерти. Они могли означать конец процессии, ее «хвост», как дальний периферический элемент процесса спасения, еще причастный «водам». «Черный хвост» соответствовал «белой голове», а возраста шли в обратной схеме: старость словно омолаживалась и становилась юностью, а юность имела перед собой перспективу смерти. Конечно, процессия Великих Панафиней изначально была круговой, как все «хороводы»: «голова» ее смыкалась с «хвостом», и силы жизни и смерти взаимно перетекали из начала шествия в конец, а из конца в начало. Такие взаимные импульсы, центробежные и центростремительные, изображались и на фронтонах классических храмов – эгинского и олимпийского.

Процессия, подходя к Акрополю, брала модель *корабля* в Пританее, здании, где заседали городские магистраты, где хранилась государственная печать и прочие символы Афинского полиса. На мачте корабля укрепляли новосотканный шафранный пеплос, развевавшийся и сиявший, как солнце. При входе на Акрополь корабль оставляли внизу и несли пеплос на снятой с него мачте-стюлис, конные эфебы спешивались. Остальная процессия поднималась по крутому склону наверх. Дойдя до Парфенона, шествие распадалось на два рукава – один обходил храм с севера, другой с юга[217], а встречались они у дальнего торца храма, где находился Большой алтарь и где приносились жертвы. После приношения жертв, центрального события праздника, богине дарили новый пеплос. С восходом солнца двери храма растворялись и в наосе взорам участников открывалось необычайное зрелище: их встречала во всем великолепии, освещаемая первыми лучами солнца, колоссальная (ок. 12 м высотой) статуя Афины Парфенос работы Фидия, сделанная из золота и слоновой кости. Прежде, в храме Полиады, пеплос возлагали на колени сидящей богини. В Парфеноне, где статуя была стоящей, после церемонии он поступал в храмовую сокровищницу. Затем начинались многодневные агоны.

На фризе, длиной 160 м и высотой 1 м, единое действо праздника Великие Панафинеи[218] членится на ряд эпизодов: западный фриз, первым встречавший посетителей, представлял начальный момент праздника: подготовку всадников к шествию. Длинные южный и северный фризы – собственно процессию, включая скачущих всадников и юношей, ведших жертвенных животных, восточный – встречу богов и героев Аттики с головной частью шествия и важнейший акт ритуала – дарение пеплоса и тронов.

151. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Мрамор. Западная стена. Всадники

152. То же, общая схема

153. То же, деталь

При сопоставлении исторических фактов с изображенными очевидно следующее: на фризе отмечено *все существенное*, без прямого иллюстрирования. Хотя в рельефный пояс включены в большом количестве конные эфебы (которые не могли взобраться наверх по отвесной скале), видно, что процессия предстает тоже тремя частями: «голова» (восточный фриз), «тулово» (северный и южный фризы) и «хвост» (западный фриз). Все стороны его, кроме восточной, представляют смертных людей, а на восточной изображены и герои, и боги. Поскольку восточная часть завершает историю, посмотрим, как развивается действо на фризе.

Западный фриз (**ил. 151—158**) представляет начальный момент шествия, соответствующий в космогоническом мифе «выезду» солнечного бога. Во-первых, этот пояс, единственный из всех, построен «в обратном порядке» — *справа налево*. Во-вторых, он дает намек на некую «хаотичность» действия. Юноши стоят в ожидании сигнала к отправлению; одна лошадь, явно скучая, сгоняет муху с ноги, других, вздыбившихся, укрощают. В центре начинаются скачки, юноши едут парами друг за другом, но движение прерывается пешими фигурами, которые предстают опять укротителями в бурно развевающихся плащах или надевающими поножи. Снова скачут — и снова стоят. Отправление — кульминация — приостановка. Такая группировка эпизодов говорит о непрямом, «лабиринтном» движении (сродни «странствию» бога в подводной среде), которое прекращается

151. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Мрамор. Западная стена. Всадники

152. То же, общая схема

153. То же, деталь

При сопоставлении исторических фактов с изображенными очевидно следующее: на фризе отмечено *все существенное*, без прямого иллюстрирования. Хотя в рельефный пояс включены в большом количестве конные эфебы (которые не могли взобраться наверх по отвесной скале), видно, что процессия предстает тоже тремя частями: «голова» (восточный фриз), «тулово» (северный и южный фризы) и «хвост» (западный фриз). Все стороны его, кроме восточной, представляют смертных людей, а на восточной изображены и герои, и боги. Поскольку восточная часть завершает историю, посмотрим, как развивается действо на фризе.

Западный фриз (**ил. 151—158**) представляет начальный момент шествия, соответствующий в космогоническом мифе «выезду» солнечного бога. Во-первых, этот пояс, единственный из всех, построен «в обратном порядке» — *справа налево*. Во-вторых, он дает намек на некую «хаотичность» действия. Юноши стоят в ожидании сигнала к отправлению; одна лошадь, явно скучая, сгоняет муху с ноги, других, вздыбившихся, укрощают. В центре начинаются скачки, юноши едут парами друг за другом, но движение прерывается пешими фигурами, которые предстают опять укротителями в бурно развевающихся плащах или надевающими поножи. Снова скачут — и снова стоят. Отправление — кульминация — приостановка. Такая группировка эпизодов говорит о непрямом, «лабиринтном» движении (сродни «странствию» бога в подводной среде), которое прекращается

154, 155. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Западная стена. Всадники. Детали

и становится «прямым» и целенаправленным только на длинных сторонах храма, южной и северной.

Рельефы исполнялись на здании, в сложных условиях, зато мастера могли рассчитать оптимальные поправки для улучшения вида фриза с земли. Рельеф низкий, плиты небольшие, изображение строится в несколько планов (обычно в четыре), с тонко

156–158. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Западная стена. Детали. Всадники готовятся к процессии

прочувствованным ритмом движения и удачно найденными цезурами. Фигуры «людей и лошадей», столь важные и равноценные для раннеклассических ваятелей, выступают в гармоничном союзе; элегантность рисунка сочетается с тонкой нюансировкой поверхности. С точки зрения темы это «мужской» фриз, как и два других пояса, северный и южный, тоже многоплановых,

159. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Северная стена. Прорисовка

160. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Северная стена. Деталь: Юноши, ведущие жертв

161. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Северная стена. Деталь: Юноши-гидрофоры

162—164. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Северная стена. Апобаты

уплощенных и умело построенных вокруг центральных фигур шествия – жертвенных коров и овец (**ил. 159—164**). Юноши идут и перед ними и за ними, так что животные облекаются условной «оболочкой». Рельефные пояса построены очень энергично, с продуманным переходом от бодрой динамики скачущих всадников (они занимают большую часть фризов у западного конца) к торжественной поступи тех, кто приближается к храму. Новостью для классического монументального рельефа является множественная группировка сходных фигур – ближе к восточному фасаду юноши в плащах сбиваются в толпу. На северном фризе, построенном аналогично южному, – сначала долгие скачки эфебов, потом ристания колесниц с *апобатами* (воинами, соскакивающими на ходу с колесницы, бегущими какое-то время рядом с ней, а затем вновь вскакивающими) (**ил. 162—164**), затем несение гидрий и скафосов и ведение жертв, потом скучившаяся масса юношей – пространство сильнее разрежено, дышится легче, и «животные жертвы» изображены индивидуальнее.

Все устремляется по направлению *к востоку*, месту рождения богов. На восточном фризе (**ил. 165—168**) представлен идеальный союз всех важнейших представителей космоса – людей, героев и богов. Девы с фиалами готовятся к ритуальной либации. Группа местных героев с посохами, обособленная на фризе, *разделяет, соединяя*, богов и людей. Они ведут беседы, стоят, смотрят, как бы ждут прибытия процессии. С одной стороны девы подходят вплотную к героям, с другой – их разделяет еще одна группка из трех старцев. Они выключены из действия поворотами спин. Этот фриз, несмотря на плоскостность, построен

165. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Восточная стена. Общий вид рельефов

концентрически: внутренним ядром мыслятся боги, окруженные «героической» оболочкой, облеченной, в свою очередь, наружной «человеческой». Удивительно, но центральное божествен-

166. То же, деталь: Жрица, жрец и их помощники с дарами

167. То же. Женщины и девушки

ное ядро на фризе разорвано «человеческой» вставкой. Она представляет группу из пяти человек, в которой доминирует *пара*: мужчина-жрец и женщина-жрица получают священные вещи: жрец с юным мальчиком сворачивают *пеплос*, жрица с двумя девами («арреформами»?) занята *дифросами* (**ил. 166**). Тонко намечены контакты между полами: девы соседствуют с Зевсом, жрец – с Афиной, и это тоже многозначительно для акропольских мифов, как многозначительны и ритуальные вещи. Дифросы – троны для *божественной четы*, а не для одной только

168. То же. Женщины и девушки

«новорожденной» Афины[219]. Они воплощают бессмертное ядро космоса, постоянно рождаемое – возрождаемое; пеплос – оболочку вокруг этого ядра.

Афина во фризе не выделена, и боги не реагируют ни на героев, ни на подходящих с дарами людей: они незримо присутствуют и ведут себя по-человечески. Арес сидит, закинув ногу на ногу и обнимая колено, Зевс восседает рядом с Герой и Иридой, Аполлон сидит близ Посейдона и своей сестры Артемиды; они ведут тихие беседы в непосредственном ожидании наступления священной минуты. Боги делятся жреческой группой на две части. В левой от зрителя пребывают Гермес, Дионис, Деметра, Арес; Ирида, Зевс, Гера – на троне. В правой – Афина, Гефест; Аполлон, Посейдон, Артемида; Афродита, Эрот. Завершает фриз вольно сидящая Афродита с Эротом, который держит большой *зонтик*. Это единственный *ребенок* на фризе – божественный *сын*; именно на его алтаре брали новый огонь для праздника, и не случайно он вместе с *матерью* представляет *древнейшую пару* святилища (в духе философии Парменида, у которого Афродита составляет постоянно бьющееся сердце мироздания, а Эрот высылается ею к границам его).

Впрочем, тема священного брака, в матриархальном и патриархальном ее вариантах, развивается в восточном фризе многосторонне и тонко. Боги удивляют своей простотой, непосредственностью и особым характером – однако не категоричным, как в ранней классике, а тоже живым и свободным. Их *созерцательное состояние* (работа чувств и ума) как высшая форма существования противостоит их бурной *физической деятельности* на наружном фризе в сцене битвы с гигантами. Появление в центре божественной группы смертных жрецов с тронами и пеплосом говорит, что бог в человеческом образе постепенно уходит в тень, сворачивается в вещь, и потому *вещи* составляют центр панафинейского фриза.

Панафинейское шествие запоминается целым рядом новых образов: изумительная лошадь западного фриза с округло изогнутой шеей – та, что сгоняет муху с ноги; юноша-укротитель – экспрессивная фигура, давшая жизнь многим скульптурным группам античности и нового времени; сидящий Арес. Они выделяются на фоне общего действа, которое характеризует мерная поступь людей, шествующих к своим богам-покровителям и обновляющихся вместе с ними. Размеренность церемониального ритма, естественность и красота поз говорят о новом идеале искусства – *величии мира* как огромной и дружной *семьи*. Боги, герои и люди живут в ней рядом друг с другом, обогащаясь за счет постоянных контактов, диалогов и встреч. Стилистически более цельные, чем метопы дорийского фриза, плиты зофорного пояса наиболее полно отражают мировидение эпохи Перик-

169, 170. Парфенон. Западный фронтон. Спор Афины с Посейдоном. Рисунок Ж. Каррея, 1674 г.

ла с его гармонией, творческим вдохновением, верой в жизнь и ее неисчерпаемый смысл.

Последними в Парфеноне были исполнены скульптурные фронтоны (438–431 гг. до н. э.)[220]. Они сильно пострадали как от действий венецианского генерала Моросини в XVII в., разбившего великолепные квадриги западного фронтона, желая их снять для себя во время войны с турками, так и от акции лорда Элджина, выломавшего ряд фигур в начале XIX в. (ныне они находятся в Британском музее Лондона), и от действия времени. К счастью, за 13 лет до взрыва венецианского порохового склада, устроенного в Парфеноне, – храм был разрушен в 1687 г. – фронтоны и другие скульптуры были зарисованы путешественником Ж. Карреем. Этот единственный документ позволяет ныне представить хотя бы в общем виде композиции обоих тимпанов.

Западный фронтон изображал *местный аттический миф* о споре Афины с Посейдоном за обладание Аттикой (**ил. 169–171**). В центре находились две экспрессивные «центробежные» фигуры

171. Парфенон. Западный фронтон. Спор Афины с Посейдоном. Реконструкция

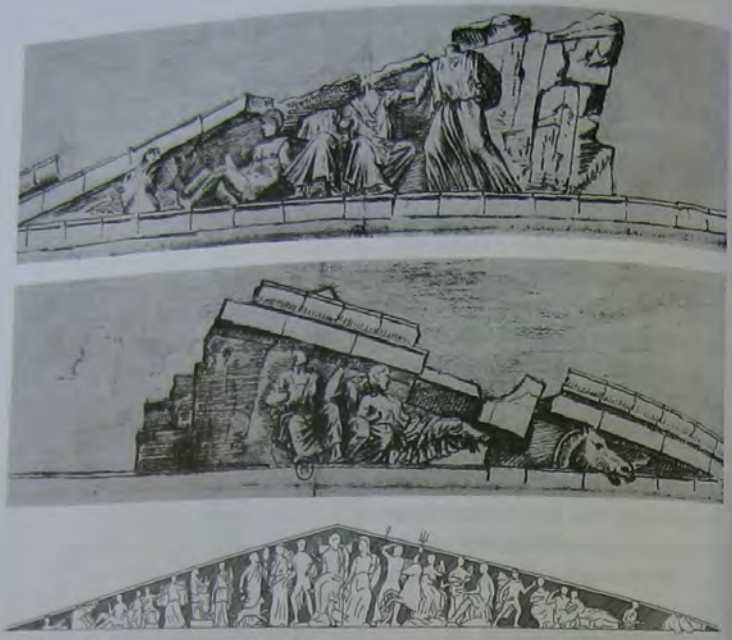
богов с их колесницами, запряженными вздыбившимися конями – Афина слева от зрителя, Посейдон справа (как то и полагалось по ритуалу). На фоне тимпана были изображены их дары, а далее – фигуры местных богов и героев Аттики, присутствовавших при споре и судивших его, и, очевидно, бегущая вестница в развевающемся хитоне. К сожалению, фигуры сильно разрушены и представить сколько-нибудь полно общую сцену нельзя. Центральное «разделение» Афины и Посейдона с их колесницами отзывалось в общем возбужденном состоянии героев, которое ближе к углам постепенно теряло накал. Американская исследовательница Ивлин Хэррисон, изучавшая способы крепления фигур к основанию пола, показала, что фронтоны были рассчитаны на фигуры колоссального веса и не могли ограничиваться только теми скульптурами, от которых остались значительные фрагменты[221]. Она предположила, что наряду с фигурами богов фронтон был заполнен их зооморфными воплощениями, такими как орел Зевса, пантера Диониса, морской конь Амфитриты; зооморфно-тотемный мир теперь оживает и выстраивается в параллель к божественному и человеческому. Ранее было показано, что «животные» стали «дублировать» антропоморфных богов и на вазах, однако во время Перикла там еще нет таких насыщенных сцен, как на парфенонском фронтоне.

Помещение в центре фронтона эпизода «разделения», а в углах – «союза» говорит об отходе Фидия от старых схем. Пульсирующий центр – спокойные эпические углы: новая концепция мировидения утверждается в этой сцене «спора», «центр» перестает быть координатором всех внутренних сил космоса; в нем, как у Эмпедокла, захватывает позиции Вражда, а Любовь уходит на периферию. По сторонам Афины и Посейдона группируются местные герои Аттики, связанные дружественными и родственными узами, и эти узы особо подчеркнуты. Если на восточном фронтоне храма Зевса в Олимпии происходил «раскол» внутри одной семьи, то здесь все стремится к интеграции. Герои, даже и отдельно пребывающие, не казались отчужденными внутри общего пространства, сохраняя жестами, позой, эмоциональным настроем активную включенность в него.

В качестве угловых фигур выступали статуи полулежащих обнаженных юношей, подобные «рекам» Олимпии. Они более развернуты к зрителю мощными формами и поражают, по сравнению с Алфеем и Кладеем, виртуозной свободой развития тела в пространстве. Каковы были их имена и какую роль они исполняли в сюжете, остается неясным. Может быть, это тоже были некие метафоры *пространственных границ* действия. Например, реки Илисс и Кефис? Во всяком случае, кажется, что Фидий здесь возвысил статус события, придав ему «космические» рамки. Что касается технических моментов: изображения ракурсов, поворотов, трактовки тела, моделировки поверхности, — то западный фронтон (как и восточный) демонстрирует полную свободу пластики от элементов «строгости», которые довольно резко бросались в глаза на метопах. И хотя некоторая плоскостность в торсах остается (особенно в торсе Посейдона), ясно, что теперь трехмерное тело совсем независимо существует в своем идеальном пространстве.

172. Парфенон. Западный фронтон. Кекропс и Пандроса

Об одной двухфигурной группе западного фронтона скажем особо. Это Кекропс и Пандроса (**ил. 172**), «исторические предшественники» Посейдона с Афиной. Оба находятся на левом (от зрителя) крыле — рядом и почти в одинаковых позах, изобретенных мастерами Олимпии: человек стоит во весь рост *на коленях*. Казалось бы, эта поза «неполноценна» и, с точки зрения метафорики, представляет нечто «промежуточное» — и не стояние-жизнь, и не сидение-рождение; более всего она напоминает *анод*, каким он представлен на вазах V в. до н. э., только ноги не погружены в землю, а находятся, хоть и скрыто, на ней. Правда, с Кекропсом сложнее: он, как на постаменте, сидит на своем змеином хвосте, опираясь рукой на него. Оба, прикрытые одеяниями (совсем обнаженных фигур теперь нет), стоят совершенно прямо, фронтально, слегка склонившись друг к другу; позиция левой руки Кекропса — как опорный «мировой столп», «разделяющий» и «соединяющий» мужчину-атлета и хрупкую девушку — *отца* и *дочь*. Она приникает к нему в каком-то страстном и вместе с тем окрыленном порыве, — ее объятие зажигает обоих огнем любви, невыразимо чистой и трепетной. В этом объятии есть что-то моментально-вечное — случайный союз мужчины и женщины претворяется в символ. Мужчина, водный или «хтонический» бог,



173, 174. Парфенон. Восточный фронтон. Рождение Афины. Рисунок Ж. Каррея, 1674 г.
175. Парфенон. Восточный фронтон. Реконструкция И. Хэррисон

сидит, олицетворяя *устой бытия*, женщина, небесное существо, «слетает» к нему под воздействием инстинкта любви – любви не только к отцу и родителю, а и ко всему совершенному миру. Нигде в мировой скульптуре мы не найдем такой изумительной группы. Фидий первым показал совсем необычную вещь – союз *мужской материальности* с *духовностью женщины*. Дальним отголоском идеи, но уже не столь окрыляющим, кажется только «Девочка на шаре» Пикассо.

Как в теле Кекропса органически сочетается человеческий торс со змеиным хвостом, так во фронтоне повсюду стираются грани между отдельными, непохожими, независимыми явлениями мира и все приводится к общему основанию. Это всеобщее *сплочение сил*, без принуждения и насилия, на основе их общей причастности к *телу мира* и его *духу-душе*, наполняет все сущее радостью жизни. Даже в такой драматической сцене, как сотворение мира, нет смерти, нет жертв – а есть только два великих начала, Афина и Посейдон, связанных, несмотря на их «разделенность», узами великой любви.

Любопытно, что центральной «матриархальной» паре богов (Афина – Посейдон) Фидий противопоставляет периферийную «патриархальную» (Кекропс – Пандроса).

Тема восточного фронтона (**ил. 173–175**) – *общеэллинский миф* о рождении Зевсом Афины[222]. Оба были представлены в центре фронтона, «расходящимися» в разные стороны: Зевс на троне слева от зрителя, Афина, выскочившая из его головы взрослой девой в полном вооружении, – справа. Эта архаическая по сути схема наполнена новым смыслом: Афина уже не маленькая фигурка, а полновесная и материальная дева; Гефест же, раскалывавший молотом голову Зевса, присутствует в прежнем качестве (как показывает отражение композиции в копии, т. н. Мадридском путеале), хотя и отодвинут на второй план. Все в этой сцене *реально, телесно и зрело*. Исчезли раннеклассические подростки с их угловатыми фигурами и не вполне зрелыми умами, с их детской наивностью, переходящей в юношеский максимализм или негативизм. Боги восточного фронтона – а здесь показаны *только они*, и это уникальная для Греции черта – предстают в состоянии акме, высочайшего расцвета духовных и физических сил. У них полные гармоничные формы, плавные и уверенные жесты, полное доверие к миру и открытость навстречу ему.

176. Парфенон. Восточный фронтон. Две богини

Боги восточного фронтона представлены группами, семейными парами и родственными коллективами – тенденция к этому, впервые ярко проявившаяся в сифносском фризе (собрание богов), но затем «разрушенная» мастерами Олимпии, здесь возрождается и доводится до своей кульминации. Особенно замечательны две группы богинь, в одной из которых две, а в другой три фигуры – невиданные прежде в скульптуре и редкие в вазописи.

Две богини левого крыла (**ил. 176**) сидят рядом, под углом друг к другу; они «разделяются», как *мать* и *дочь*, что отражается в иконографии их «этосов»: *дочь* более свободная и «раскрытая», *мать* более сжатая и собранная. Раздвинув колени, между которыми провисают складки пышных одежд, они сидят в вольных позах, излучающих широту и царственность. Одна из них устремляет руку вперед, к Ириде, несущей весть о рождении Афины во все уголки Олимпа. Другая обнимает ее, положив руку на плечо: они дышат полной грудью – широко и плавно, тонус их жизни – светлый, радостный.

Три богини другого, правого крыла (**ил. 177**) составляют столь же великолепную, но еще более сложную группу. Здесь

177. Парфенон. Восточный фронтон. Три богини

одна богиня, ближайшая к центру, тоже сидит под углом к двум другим, они тоже «разделяются», будучи «соединенными»: может, здесь представлены три поколения: бабушка, мать и дочь. Обособленная напоминает богинь в группе левого крыла: она сидит, повернувшись к центру фронтона, с широко разведенными коленями и массами красивейших складок меж ног. Две другие – новое слово в скульптурной группе. Одна из них тоже сидит, другая возлежит на ее коленях, причем сидящая склоняется к деве, а возлежащая опирается рукой о ее ноги: чувствуются очень близкие, кровные отношения, как у матери с дочерью, отчего их назвали Дионой и Афродитой. Необычайная свобода поведения, необычайная естественность – естественность «людей природы» – проникает без страха в эту высшую олимпийскую сферу, и нет больше резкого противостояния мужчин и женщин, высших и низших богов, существ рациональных и живущих чувствами. Свобода проявления разных способов отношения к жизни воплощается благодаря изумительному мастерству ваятелей. У возлежащей богини формы начинают «вращаться»: почти анфас (но на деле в три четверти) показанный торс сочетается с ногами, изображенными в профиль, а опорная правая рука «смотрит» на зрителя – нет ничего застывшего, окоченевшего, тело живет в пространстве по законам своей органики. Все участники действа пребывают и в своем идеальном пространстве, и в своих «родственных» группах, где им тоже тепло и уютно. Божественный мир, в его простоте и естественности, приподнят над окружающим и свободен от его притяжения: боги словно не замечают «идеального зрителя».

Особую роль играют здесь *одеяния*. У богинь это тонкие гофрированные хитоны и более плотные, окутывающие только бед-

ра плащи – настолько материальные, что, кажется, можно пощупать ткань, из которой они изготовлены, но в то же время и настолько *духовные*, что максимально дают проявиться божественному мирочувствованию. Во всем ощущается полная гармония формы и смысла, оболочки и сердцевины, материального контейнера и заключенной в нем души. Кажется странным, что в женских статуях именно *тело* стремится проявить свою суть сквозь одежду, дать почувствовать свою красоту, свою неповторимую жизнь – страстность, негу и силу. «Тело», то глубинное и скрываемое, что несет в себе мир, выступает в роли «души». А материя, ткань, оболочка – богатейшие и сложнейшие покровы, сквозь которые «душа» проявляется, – в роли «тела». *Телесная душа*, таким образом, стремится прорваться сквозь *одушевленную материю* – «пеплос».

178. Парфенон. Восточный фронтон. «Дионис»

Скалистые уступы, на которых сидят и лежат боги, – горные выси Олимпа – словно порождают богов, в самый миг рождения Зевсом Афины. Драпировки стелются по отвесам холмов, прикрывая или обнажая их своеобразную плоть, а тела, напротив, кажутся оформленной каменной массой, доведенной до высшей формы. Полное и совершенное знание натуры, переданной идеально, без малейших признаков натурализма, позволяет адекватно воплотить идею фронтона. Причем профессиональное знание натуры распространяется абсолютно на все: на изображение тканей, коней, дышащих и чуть улыбающихся ртов, восторженных ликов, трепетных волос и даже плетеного короба, на котором сидит одна из богинь. Фигуры обработаны «кругло», как стоящие в свободном пространстве трехмерные статуи, но в них нет имитации свободно стоящих скульптур – объемы чуть сжаты, сзади чуть сплющены, рассчитаны с учетом оптических поправок; их видели снизу, на разном расстоянии от фасадов: восточный фронтон с более близкого, а западный с более дальнего – он встречал посетителей Акрополя прямо от Пропилей.

Одна из интереснейших фигур восточного фронтона – полулежащий «Дионис» (или «Тесей») левого крыла (**ил. 178**), обнаженный герой, отвернувшийся от общего действа, глядящий в угол. Каждый обнаженный герой имеет теперь «оболочку-покров», у «Диониса» это плащ, подостланный им на скалу (некоторые видели в нем родственность шкуре пантеры, откуда и идентификация бога). Торс юноши к зрителю не развернут,

в отличие от угловых фигур западного фронтона: он остается в своем замкнутом мире. «Дионис» трехмерен и совершенно свободен в своем идеальном пространстве: он живет по законам, находящимся в полном согласии с гармонией мира. Полулежа, он наклоняется, как бы силясь подняться, и, приподнявшись к востоку, словно защищается от блеска светила, видя над горизонтом его ослепительный лик. Молодой бог, с его совершенными формами, еще погружен в предрассветный сон, но уже начинает отряхиваться от него, восставать к новой жизни. Его компактная голова, одна из двух, дошедших от фронтонных фигур Парфенона (вторая – женская, луврская «голова Лаборд»)[223], уже не «круглая», как то было в ранней классике, а удлиненная, на стройной шее. Ее новая структура придает фигуре импозантное величие, а выражение лика остается *имперсональным*.

«Дионис» тянется навстречу восходящему солнцу и воскресает вместе с его появлением. Гелиос с квадригой был виден в самом углу – восходящим над горизонтом, он и его колесница были показаны сокращенно – из нижнего мира появлялись в основном только *головы*. В другом углу помещена Селена, заходящая на своем коне в Океан. Лошади исполнены изумительно: голова коня Селены (лучше сохранившаяся), с трепетно раздувшимися ноздрями, – горячая и как бы трагическая; богиня едет в потусторонний мир.

Фидий впервые в скульптуре вводит Гелиоса и Селену в свои композиции[224], и они появляются у него всюду – кроме восточного фронтона Парфенона и дорийских метоп «Разрушения Трои», в «Гигантомахии» щита Афины Парфенос, на постаменте этой статуи в сцене рождения Пандоры, может быть, в «Гибели Ниобид» на троне статуи Зевса Олимпийского. Нововведение тут же было подхвачено другими художниками, – греческое искусство стало особенно восприимчивым к проблемам космоса, его божественной сути, его человеческого дыхания. Космогоническая пара *мать* и *сын* впервые появляется в облике божеств-светил, управляющих миром, задающих ему ритм движения времени и широту охвата пространства. Они «расходятся», они «никогда не встречаются»; как говорил Гераклит о богах и людях, «смертью друг друга они живут, жизнью друг друга они умирают». *Бессмертны и смертны* теперь оба, но характерна древняя мысль: Селена стремится в свою *водную сферу*, Гелиос – в свою *небесную*. И подобно западному фронтону центральное «разделение» Афины и Зевса «при родах» отзывается в угловом «союзе» двух богов-сотворцов: они обращены ликами к центру мира и стремятся к *встрече*.

Периферийная пара – древнее центральной и задает ей модель отношений: здесь *мать – сын*, там – *отец – дочь*. Эта система «перевернута» и по отношению к западному фронтону, где

центральная пара «материнская», а угловая — «отцовская». Это подтверждает высказанную нами раньше мысль, что в смысловой центр композиций греки выдвигали наиболее актуальные для них в данный момент идеи и образы, убирая древнее на дальний план, так что иерархически высший уровень системы (восточный фронтон) был самым «молодым» по замыслу, западный — древнее, а фризы — еще архаичнее. На всех уровнях Фидий примиряет старое с новым, древнее наследие материнского рода с новыми государственными идеями рода отцовского. Величавый образ космоса, увиденный широко, философским взглядом, строится на примиренных противоречиях, сглаженных «спорах», свободе и равенстве прав всех категорий его населения.

Ранняя классика исследовала глубины противоречий внутри мира, рода, семьи и самого человека. Она «расчленила» своим фундаментальным анализом все уровни мироздания. Теперь, в высокой классике, мир собирается из этих расчлененных частей, из этих бессмертных, бесконечно движущихся в бесконечном пространстве Демокритовых атомов. Он растет и ширится на наших глазах, как бесконечно растет и ширится в мировом пространстве под действием Ума вселенная Анаксагора. И вот уже, благодаря Фидию, кажется, что ни жизни ни смерти как таковых не существует в природе — все взаимоперетекает друг в друга, все смешано со всем.

Характерны перемены в композиционном решении и в пластическом стиле. Оба парфенонских фронтона и центробежны, и центростремительны: мощный импульс «разъединения», исходящий из двух центральных фигур, на обоих фронтонах откатывается к углам (как то было и в Олимпии), а затем, преобразовавшись в силу «сплочения», возвращается к центру. Однако эти импульсы, как философские «движущие силы» — Гераклитовы Мир и Война, Эмпедокловы Любовь и Вражда, Парменидовы Афродита и Эрот, Гераклитов Логос и Анаксагоров Ум, — выступают не в столь прямой, жестко-категорической форме, как раньше. Они — естественные; направляясь к углам и назад, они заставляют фигуры ввинчиваться, уходить в фон и проявляться фасадом, делать всевозможные петли, «лабиринтные ходы». Телесная красота, выявляемая во всех ракурсах, без малейшей натуги и элегантно, в то же время есть и красота духовная. Фронтоны построены, несмотря на кажущуюся простоту, чрезвычайно сложно, с непередаваемым мастерством. Если они действительно были обогащены еще и массой «животных» фигур, что придавало им особую «барочность», то тем более трудно понять, почему они кажутся столь приподнято-праздничными. Любопытно опять же, что, как в Олимпии, один фронтон (западный) выглядит максимально «фронтальным», другой (восточный) — не апеллирует, как западный, прямо к зрителю.

179. Фидий. Афина Парфенос. Реконструкция Неды Лейпен

Совершенному раскрытию внутренних способностей духа, проявляемого в формах телесной жизни, способствует *стирание индивидуального*. Все то, над чем работала мысль раннеклассических мастеров, весь этот грандиозный *анализ* в Парфеноне уступает место *синтезу*. И если прежде ваятели противопоставляли в фигуре голову телу как вместилище духа вместилищу плоти, то теперь и эти силы слились. В мощных поворотах и раскрытости тел навстречу миру, похожих на раскрытость повернувшегося к солнцу цветка, со всеми его лепестками, тычинками, пестиком, ощущается стремление *показать сердцевину*, обнажить душу и дух. И что отличает все скульптуры ансамбля – это доминанта над *строгим углом* новых *круглящихся линий*. Округлой дугой изгибает спину кентавр южного фриза (метопа № 27), шею – лошадь, смахивающая муху с ноги; повсюду вместо жестких углов и резких стыковок появляются плавные формы, кривые и дуги, сложные вихрящиеся движения. Даже поза Эрота на восточной части зофорного фриза – между ног Афродиты, как бы являющегося из ее лона на наших глазах, – новая поза новой эпохи, в которой все начинает рождаться не из-за удара Гефестова молота, а по светлому слову любви.

Скульптурный ансамбль Парфенона завершает стоявшая в интерьере огромная статуя Афины Парфенос[225] (**ил. 179, 180**), сделанная из золота и слоновой кости; она была закончена к 438 г. до н. э., когда храм был освящен. *Хрисоэлефантинная техника* не была новой для Греции; и золото, и слоновая кость применялись и прежде, но теперь они объединились в создании, как правило, колоссальных и наиболее значимых для города-государства культовых статуй. Основой их служил деревянный каркас – несомненно, как у древних ксоанов, выполненный из дерева, посвященного божеству (у Афины это была олива); выступающие части, лицо с шеей, руки и ступни ног вырезались из слоновой кости, а одеяние и все прочее изготавливалось из золота. Согласно древним, Афина Парфенос хранила в себе весь золотой запас афинской казны. На этом основании ряд ученых не считал ее *культовой* статуей[226]. Но то же самое можно было сказать и о

других колоссах века Перикла – статуе Зевса Олимпийского работы Фидия, статуи Геры Аргосской работы Поликлета[227]. Переход к хрисоэлефантинной технике в высокой классике соответствовал ее жажде прославления жизненных сил мира, показанных в полном их блеске, расцвете и красоте. Мрачноватая бронза с ее темным сверканием, излюбленный материал прежней эпохи, сменилась теперь этими роскошными материалами.

180. Афина из Варвакиона. Мраморная римская реплика Афины Парфенос Фидия. II в. н. э.

Парфенос представала спокойно стоящей, в полном вооружении, в сандалиях, на стенках платформ которых была изображена кентавромахия. Облаченная в простой дорийский пеплос, покрытый эгидой, в правой руке она держала статую Ники (двухметрового роста), под которой стоял колонный постамент, а левой опиралась на огромный щит. Ника была обращена лицом к богине и, очевидно, протягивала ей *победный венок* – брачный дар, который богиня прежде дарила своим паредрам. Впрочем, он вполне соответствует сущности *девы* – теперь и она умирает, и ей приходится побеждать смерть.

Щит как образ космоса приобретает у Фидия новые черты. Огромный (диам. ок. 5 м), он украшен снаружи и внутри, снаружи – *рельефной* сценой амазономахии, изнутри – *живописной* гигантомахии[228]. Заметим, что «материальное» и «идеальное» сочетаются в щите Афины так же, как наружные статуи Акрополя сочетались с его внутренними росписями – «образами» Пинакотеки и Эрехтейона. А *защита* как функция *щита* прямо отражалась в композициях: на обеих изображен гористый мир (снаружи акрополь, изнутри Олимп), в котором обитатели *вершин* воюют против воинов, пришедших *снизу*. В обоих случаях показан *штурм горы*, описанной сочно, смело и *пейзажно*.

В сцене амазономахии щита, судя по позднеантичному повторению ее на т. н. щите Странгфорда (**ил. 181**), Фидий изобразил

бой греков с амазонками, основу которого по-прежнему составляли поединки, однако сцена приобретала, если верить реконструкции Ивлин Хэррисон[229] (**ил. 182**), новый живописно-цельный характер. Она представала в конкретной обстановке – на склонах увенчанной храмом скалы, похожей на Афинский Акрополь. Амазономахия становится битвой за взятие священной цитадели, с бастионами, крепостной стеной и башнями и даже *приставными лестницами*. Греки защищали священный центр от пришлых чужестранок – одетых, правда, в греческое одеяние.

Поединки как таковые уже не разделяют действие на ряд самостоятельных моментов – они растворяются в более общих ситуациях. На фоне храма стоит лысый грек с занесенным над головой камнем (раньше таким «оружием» сражались только кентавры). Он собирается швырнуть его в приближающуюся воительницу. Одна амазонка срывается со стены, другая летит вверх ногами в пропасть. Внизу другой яркий персонаж, при входе на скалу, на фоне зубчатой башни; он заносит копье для удара; у его ног лежит кверху лицом сраженная амазонка, другая, в аналогичной позе, лежит у другой башни, рядом с подобным воином. В этом гористом мире Афинского Акрополя, как кажется, гибнут только амазонки, а два грека-победителя, охраняющие *низ* и *верх*, подножие скалы и храм, – это *Перикл* и *Фидий*. *Портретные черты* обоих были признаны совершенно очевидными (несмотря на то, что рука Перикла с копьем пересекала его лицо), и это неуместное добавление к статуе богини было сочтено в Афинах святотатством и послужило основанием, наряду с клеветническим обвинением в утайке материалов при работе над статуей Парфенос, для приговора к смерти[230]. Но вероятно, Фидию удалось бежать в Элиду, где он успел выполнить свой последний шедевр – статую Зевса для храма в Олимпии.

181. Т. н. Щит Страангфорда. Амазономахия. Мрамор. III в. н. э.

Амазономахия щита Парфенос поражает не только новым пейзажным видением (которое отразилось и в вазописи), но и новым *чувством пространства*. В ней появляются кроме воюющих, взбирающихся на скалу, цепляющихся за нее еще и фигуры *летящих* и *падающих* – в основном побежденные амазонки, женщины. Полет вниз пытались изображать и раньше, особенно в сценах ритуального ныряния. Но теперь он иной. Погиба-

182. Фидий. Щит Афины Парфенос. Амазономахия. Реконструкция И. Хэррисон

ющие летят, как и раньше, *вниз головой*, но их ждут теперь не спасительные воды моря, а непроницаемый, жесткий камень у подножья скалы. Женщины разобьются насмерть. Такой их конец Фидием не показан – и никогда не будет изображаться в искусстве греков, но запомним эту умозрительную *выключенность* героинь из ритуального цикла спасений.

Кроме того, страшный *полет в пустоту*, чреватый переворачиваниями, кружениями, корчами тела, говорит, что пустота – новая сила космоса, которая поглощает жизнь. Материальная скала, со всеми ее многочисленными уступами, где течет обычная жизнь, с ее категориями тяжести, легкости, – и рядом это пустое пространство, где не действуют силы жизни, где они теряют свой смысл. Старый уютный мир скалы противостоит новому миру пустоты, чужому и чуждому. Образ пустоты как небытия встречается у философов V в. до н. э. – у Парменида, который отрицал небытие, поскольку считал бытие неизменным и сплошь заполненным, без пустоты, и у Левкиппа и Демокрита, где материальный мир как раз представляет собой бесконеч-

ное пространство, в котором движутся атомы; их сцепление, завихрение, образование различных конфигураций, составляющих предметы живого мира, и есть вечное движение жизни. Кажется, что революционный взгляд на мир философов из Абдер отразился в этом новом образе «свободного парения» в бездне.

Другой символ хаоса находился в амазономахии на внешней поверхности щита – это центральная его выпуклость, умбон *с головой Медузы Горгоны*. В реконструкции И. Хэррисон ее венчают четыре змеи, сплетенные друг с другом последовательно, так что головы скрыты, а четыре хвоста выступают над связкой. Такой образ тоже не встречался ранее: горгонейон рождает космос, основанный на «четверке», – как четыре элемента природы, четыре части света, две пары людей, коренящиеся в истоках «семьи» (ранее мать – сын и отец – дочь, ныне мать – отец и сын – дочь). Уже у Гесиода число «четыре» наделялось особой благодатью: четвертое число месяца, день рождения Гермеса и Афродиты, считалось счастливым для заключения браков[231], четырнадцатое считалось лучшим для рождения девочек[232]. В мифе Аполлон убил Пифона на четвертый день своего рождения[233], и этот факт позволяет понять, что число «четыре» связано с «разделением» хаоса на *две части* и одновременно уже «космический» их *союз*. Но *сокрытые головы* змей на умбоне при *открытых хвостах* говорят, что в центре несотворенного мира находится *голова*, голова Горгоны и головы горгоньих змей – «мужское», «отцовское», как мы видели, начало.

Сцена гигантомахии щита была изображена там, где он не закрывался змеиным телом. Судя по вазам, широко отразившим эту старинную тему (ср. **ил. 239, 240**), здесь было много нового. Фидий делил дугой (как радугой) композицию на верхнюю и нижнюю части: сверху олимпийцы поражали гигантов культурным оружием, снизу те, напрягаясь, крушили огромные скалы, чтобы швырять их куски в небожителей. Фидий представил их впервые замкнутыми группами: война двух лагерей, двух социумов. Сцена обрамлялась фигурами заходящей Селены и восходящего Гелиоса: гигантомахия знаменовала учреждение в космосе нового миропорядка.

На *цоколе статуи*, превышающем человеческий рост, была изображена сцена создания Пандоры, о которой можно что-то сказать только по современным аналогам в вазописи. Рождение Пандоры, отнесенное в нижний ярус статуи, намекало на *сотворенность* женщины и *зависимость* ее от мужчин, что подтверждалось и ее именем «всеми одаренная»: каждая богиня снабжала ее ценным даром для жизни[234]. «Ужасный» нрав Пандоры, безрассудно заполнившей мир несчастьями, намекал на былую активность ее в процессе «разделения» хаоса; впрочем, «неснос-

ный характер» женщин порицал уже Гесиод. В реконструкции рождение Пандоры выглядит «сложносочиненным» фризом из ряда стоящих фигур. Но конечно, этот сюжет перекликался с главным сюжетом Парфенона – рождением Афины, которому посвящался весь праздник.

Так, богатый убор Парфенос, как в магическом кристалле, собирал в себе все «наружные» темы: кентавромахия на платформах сандалий перекликалась с кентавромахией южных метоп, амазономахия наружной поверхности щита – с амазономахией западного фриза, гигантомахия интерьера щита – с гигантомахией восточного фриза, рождение Афины на восточном фронтоне – с рождением Пандоры на цоколе статуи, «Эрехтей» у ног Парфенос – со змееногим «Кекропсом» западного фронтона.

183. Подвеска из Куль-Обы. Голова Афины Парфенос. Золото. 425—400 гг. до н. э.

У Парфенос было красивое, совершенной формы лицо, с ясным и *безмятежным* выражением – наилучшее отражение его сохранилось на эрмитажной золотой подвеске из кургана Куль-Оба (**ил. 183**). Голова была увенчана шлемом с высоким султаном; в центре шлема сидела сфинга, по сторонам находились два скачущих пегаса. Из-под шлема пышно выбивались кудри на висках, и по одному тяжелому локону ниспадало на грудь. Лик Медузы, украшавший эгиду старой культовой статуи сидящей Полиады, исчез: он слишком явно напоминал о «хаотических» корнях богини. Ни малейшего признака «хаоса» не оставалось в чертах – никакой личной реакции на окружающий мир. Душевная сфера богини зеркально отражала тот совершенный космос, что представал у Парменида и его последователей несотворенным, вечным, неподвижным шаром.

Когда утром на Панафинеях отворялись двери храма, афиняне могли видеть свою покровительницу – *дочь отца* богов, невозмутимую и величавую, в сиянии золота и слоновой кости, во всем неподражаемом блеске Фидиева мастерства. Парфенос заключалась в интерьере храма, как граненый алмаз в золотой оправе.

Таким образом, Фидий создал новый образ космоса, в котором все сферы жизни тесно переплетены друг с другом и в котором оказались возвеличены все категории живых. Животных

Фидий очеловечил, людей героизировал, героев обожествил, а богов наделил столь возвышенным смыслом, что, как говорят древние, «прибавил этим нечто к существующей религии»[235].

* * *

Кроме ансамбля Афинского Акрополя, и в самих Афинах, и за их пределами возводилось немало интересных построек. Так, под Акрополем, на афинской Агоре, был выстроен храм Гефеста (ранее иногда именовавшийся Тесейоном) — тоже классический дорийский периптер, как и Парфенон (6 x 13), но гораздо лучше сохранившийся — сильно пострадали только его метопы[236]. В этом храме находилась редкостная культовая группа — статуи Афины и Гефеста, стоящие по сторонам огромного бронзового светильника[237]. Но храм Гефеста не привлекает столь огромного внимания ученых, как акропольские, — его считают ординарным, не выдающимся, заурядной копией блистательного Парфенона. Нелепость этой установки очевидна, но в ней есть свой смысл. С появлением великих, общепризнанных художников у менее одаренных творцов исчезает жажда открытий. Они начинают повторять освященные гениальностью других образцы. Это явление отнюдь не частное — оно отмечено в вазописи, где подражание естественно, и в монументальной скульптуре и, как видим, даже в архитектуре. И все же в эпоху после Перикла были созданы памятники, в которых очевиден отход от высококлассических схем и создается база для позднейшего искусства. Интересно, что античная традиция связывает оба феномена, храм в Бассах и Телестерион, с именем Иктина, одного из создателей Парфенона.

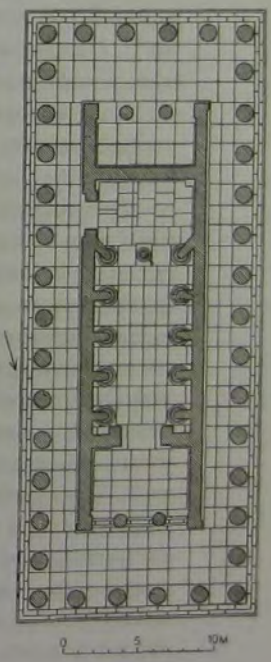
Храм Аполлона в Бассах

Этот храм был выстроен в конце 430-х гг. V в. до н. э. в заброшенном уголке Пелопоннеса среди покрытых редким лесом гор, в память освобождения людей от моровой болезни. Спасителя Аполлона звали *Эпикурием* (Попечителем). Храм в Бассах (**ил. 184–187**) уникален и явно создан великим мастером, но он и Парфенон столь непохожи, что кажется, их разделяют поколения.

Здание выстроено из голубоватого мраморовидного известняка в дорийском ордере (6 x 15 колонн) с применением внутри двух других ордерных систем. Ориентация его нетрадиционна: торцами он выходит на север и юг, длинными сторонами — на восток и запад. Неясно, что побудило архитектора к отступлению от сакрального канона. Полагали, что до Иктина здесь сто-

184. Эд. Додвелл (1767—1832). Храм Аполлона Эпикурия в Бассах. Гравюра. XIX в.

185. Иктин. Храм Аполлона Эпикурия в Бассах. Ок. 430 г. до н. э. План



ял небольшой старый храмик, который он стремился сохранить и включил в свое здание на правах особой ячейки. Эта ячейка, южная часть наоса, имела дверь, открывавшуюся на восток, – первый луч света мог попадать на культовую статую бога, стоявшего в интерьере. Однако «нормальный» вход в храм находился на севере. Интерьер тоже был необычен. Поскольку наос был *двойным* (что связывает этот храм с Парфеноном), южная узкая часть, освещавшаяся светом восходящего солнца, примыкала к большой северной, но между ними не было прочной стены: разделяла эти части колонна, исполненная в коринфском ордере, – одна из самых ранних коринфских в Греции (ее изобретателем считался Каллимах). Коринфский ордер был модификацией ионийского: с более стройными пропорциями и капителью в виде корзинки аканфовых листьев: изящный облик капители ассоциировался у Витрувия с *девушкой*[238]. Кроме того, северный наос имел выступающие из стен перегородки, членившие пространство на отдельные ячейки, – архаическая черта, отмечавшаяся прежде в храмах Геры в Олимпии и Аполлона в Коринфе. В Бассах отрезки стен оформлялись ионийскими полуколоннами, причем последняя пара выгородок

186. Иктин. Храм Аполлона Эпикурия в Бассах. Ок. 430 г. до н. э. Разрез
187. То же, интерьер

была скошена внутрь. Таким образом, в этом храме, как в Парфеноне, но еще в большей степени, *сочетались разные ордера.*

Любопытен вопрос о культовой статуе. По одной гипотезе, она стояла в южной части храма против восточной двери – ее-то и освещали первые лучи восходящего солнца. Статуя Аполлона, не сохранившаяся, якобы была увезена в IV в. до н. э. в новооснованный пелопоннесский город Мегалополь и получила там новое место. По другой версии, высказанной известным греческим археологом Николасом Ялурисом, в Бассах не было культовой статуи – ее роль как раз и исполняла *коринфская колонна*, разделявшая-соединявшая две части храма[239]. Предположение не лишено основания. Мы уже видели, что к концу эпохи Перикла традиционная *антропоморфная форма* богов стала погружаться в стагнацию и к ним возвращались иные их облики – зооморфный, вещный, аниконический.

При внешней цельности внутреннее наполнение храма противоречиво и сложно: здесь словно воочию борются силы Вражды и Любви. Эта борьба отразилась в драматическом фризе храма, который переселяется теперь с наружных стен *в наос.* Фриз обходит его со всех сторон. Он посвящен двум главным темам сакральной архитектуры и всей культуры греков: *амазономахии* и *кентавромахии.* Если учесть исторический контекст – недавнюю гибель многих людей от чумы, то выделение этих двух тем кажется особенно важным. Храм посвящен Аполлону, и его бой (руками смертных) с *матерью* и *отцом* означает нечто очень важное для мира. Интерпретация событий в рельефных фризах поражает – такой страсти и такого драматизма греческие «махии» еще не знали, и впервые *культурное начало* (принципиально – тот же Аполлон) в битве терпит поражение.

188, 189. Иктин. Храм Аполлона Эпикурия в Бассах. Фриз. Кентавромахия. Ок. 410 г. до н. э. Детали

Кентавромахия[240] (**ил. 188, 189**) превращается в страшное побоище. «Женихи»-лапифы уже не способны защитить своих возлюбленных, и те молят о защите божество. Кульминационный момент представляет женщина, прибежавшая за помощью – не к Аполлону, а к *идолу Афины*; она похожа на Кассандру, которую отрывал в троянских сценах от такого ксоана Аякс. Женщина уже нагая, с нее срывает плащ озверевший кентавр; она выворачивается вперед, и ее ноги волочатся по земле. А рядом с идолом находится другая женщина, с искаженными короткими пропорциями, обращенная прямо к зрителю; широко распростертая на плоскости, с жестом отчаяния в раскинутых руках, она выглядит *распятой*. На странно-мечущемся и вместе с тем застылом одеянии одна огромная складка рассекает тело – как рана, через которую исходит жизнь. Кентавр ударяет припавшую к идолу ногами, но сзади на него нападает лапиф. Все в этом фризе вывернуто и изломано: пропорции нарушены, жесты преувеличены, акценты смещены, ракурсы сплющены. Формы наслаиваются друг на друга, громоздятся, топчутся. Сложные эпизоды, включающие сразу до пяти фигур,

выстраиваются нарочито асимметрично, угловато. Их духовный смысл трагичен. На мир опускается ночь: лапифы еще сопротивляются, но женщины уже побеждены.

Почему рельефный фриз переселяется снаружи вглубь? Вероятно, он уходит от зрителя к богу, к его душе, и та страшная борьба, что заключена в его сюжетах, отражает борьбу, происходящую внутри божественной *души*. Это борьба с агрессивной и тупой материей, борьба с обманчивым миром чувств, – смертоубийственная борьба *сына* с *матерью*. *Мать* здесь находится на грани смерти – *сын*-душа уничтожает ее и вырывается из *лона*. Не случайно, как и на вазах, снова возникает *ксоан*, символ *нерасчлененного единства*: разрушенный мир распадается на части, превращаясь в хаос. Необходимость становится жестокой и крушит все на своем пути – *мать* погибает на других фризах храма (в амазономахии) аналогичным образом. Закономерно возвращение образа к *фронтальности*, к «выглядыванию» из идеального пространства, к отождествлению героев и зрителей. Фигуры все больше *влекутся* – волочатся по земле, как бы приподнимаясь над ней, – кажется, их тянет за ноги некая неведомая сила, не дающая оставаться им в вертикальной позиции; герои «примораживаются» к земле и кричат от отчаяния, взывают о помощи. По виду они мифические – лапифы с их женами в кентавромахии, греки в амазономахии, но на деле страдают и погибают прародители-боги – *мать* и *сын*. Душераздирающие деяния на фризе в Бассах – это все те же божественные страсти, но теперь явленные зрителю как доказательство порочности, смертности и преходящести чувственного мира.

Как соотнести творение классического архитектора с такой скульптурой? Так же как в случае с олимпийским Зевсом Фидия, считают, что фриз был выполнен намного позже (сейчас его относят к 390-м гг. до н. э.) [241], чем сам храм, но тогда опять возникает вопрос: как могло быть, что храм почти полвека стоял без рельефов, тем более что они предназначались для сердцевины его и обычно высекались уже на стене? Убедительного ответа на этот вопрос пока нет.

Телестерион в Элевсинском святилище

Античные свидетельства приписывают Иктину еще одну замечательную постройку, к сожалению не реализованную в авторском виде, но очень характерную для высокой классики и совершенно особую в греческом искусстве. Это здание для проведения мистерий в Элевсине.

В предыдущем обзоре искусства упоминались только древнейшие, восходящие ко временам первобытности, мистерии бога

Диониса. Но с дворцовой эпохи для греков имели большое значение и другие таинства, Элевсинские. Они возникли гораздо позднее и считаются чисто аграрными, поскольку в связанных с ними мифах циркулирует идея распространения по миру пшеничного колоса. На деле же Элевсинские мистерии модифицировали старый религиозный обряд, с *сыном*-солнцем в центре его (теперь глубоко скрытым и превращенным в младенца, мальчика, юношу), и выдвинули новую доктрину о возможности *прижизненного* приобщения к смерти.

Элевсинские таинства[242] отправлялись каждый год осенью в Элевсине – священном центре, находящемся в 30 километрах к юго-западу от Афин. Культ уходил корнями глубоко в неолитическую эпоху, когда с переходом людей от присваивающего к производящему хозяйству, названным историками «неолитической революцией», были потрясены устои матриархального мира. Именно тогда *мать-прародительница*, у которой отобрали права на ритуал воспроизведения жизни, дала призрачный отпрыск, *деву*, и они стали вместе почитаться как «две богини». У греков их представляли Деметра и Кора, имена которых и означают «Мать-земля» и «Дева». *Дева* заменила былого *сына*, мать осталась *спасительницей*.

Положенный в основу Элевсинских мистерий миф гласил, что как-то Кора, собирая с подругами цветы на берегу Океана, оказалась похищенной богом загробного мира Аидом[243]. Ее похитили с согласия Зевса-отца, но Деметра ничего об этом не знала и день за днем искала дочь, обходя все края и земли, пока наконец богиня Геката, ночной двойник Артемиды-*луны*, не навела ее на мысль вопросить бога *солнца* Гелиоса. И тот рассказал о похищении. Разгневанная Деметра повергла мир в голод и засуху, пока не нашла свою дочь и пока ей Зевс не гарантировал, что та будет проводить две трети года на земле и только одну треть – в Аиде. Этот чисто земледельческий миф был связан с осенним ритуалом озимого сева и отправлялся в равнинном Элевсине, вокруг которого простирались Рарийские поля. Кора – лунная богиня. В искусстве греков ее постоянный атрибут – *горящий факел*. Многодневные мистерии, вероятно, связывались с днем *осеннего равноденствия*, а нахождение Коры Деметрой – с рождением на небе *новой луны*, которая была видна сквозь гипетральную – открытую в небо – кровлю Элевсинского храма (такая кровля предполагается и в Парфеноне) [244]. Другое имя Коры было *Персефона* – Убивающая свет; вероятно, она «убивала» солнечный свет (*сына*), т. е. выступала в той же роли, что и *мать*.

Ритуал никогда ничего не забывает, и образ *сына* тоже присутствует в нем, но в служебной позиции. В прекрасном «Гомеровом гимне к Деметре» упоминается мальчик *Демофон*, сын

элевсинского царя Келея, няней к которому нанялась Деметра во время своих скорбных странствий. Ритуал бессмертия, которым богиня-мать хотела наделить младенца, был подсмотрен и нарушен его матерью. Другой мальчик, более взрослый и вошедший в иконографию, был *Триптолем* (его имя перетолковывалось как «Трижды вспахивающий»), которого тоже называли (вместо Демофона) сыном элевсинского царя. Триптолем прославился тем, что был послан «двумя богинями» на запряженной крылатыми драконами небесной колеснице разносить по земле их дар – пшеничный колос.

Это одна из распространенных тем в искусстве классики, наилучшее представление о которой дает большой посвятительный рельеф из Элевсина, ок. 440–430 гг. до н. э. (**ил. 190**). Он выстроен строго симметрично, почти геральдически: Триптолем стоит в центре, зажатый двумя монументальными фигурами богинь. Обе они «отделяют» его от себя высокими «жезлами»: у Деметры это скипетр с «лилейным» увенчанием, у Коры – мощный «каннелированный» факел. Триптолем обращается к Деметре, вручающей ему пшеничный злак, а Кора возлагает ему на голову венок. Предполагают, что оба атрибута были металлическими, но, как говорилось, греческое искусство вполне могло обходиться и без них, оставляя условные намеки. Рельеф очень плоский и для своего времени явно архаичный: позы обнаженного Триптолема и обеих богинь – при профильном аспекте их грудь и торсы даны в три четверти – близки изображениям умерших на поздних ионийских стелах, и не чувствуется новой трактовки человеческого тела, которую дал фриз Парфенона. Аттический мастер, тонкий и деликатный, работал в «старинном стиле».

Триптолем, которого отправляют богини в небесное странствие, – явный *солнечный бог*, один из многочисленных паредров *девы/матери*. Кроме него, это Посейдон, постоянный супруг Деметры в мифах; Зевс, отец Коры; Дионис, Иакх – одна из специально-элевсинских ипостасей Диониса; Геракл и, конечно, Ясион, загадочный бог-«Целитель» (по имени схожий с Медеиным Ясоном), с которым Деметра сочеталась браком на «трижды вспаханном поле».

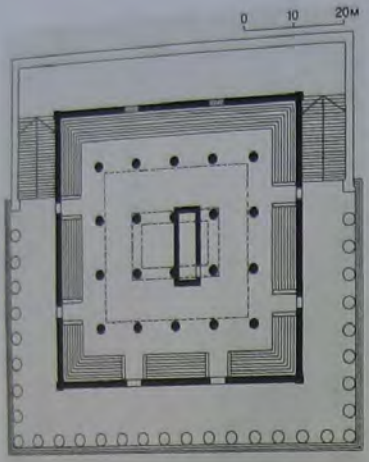
Элевсинские таинства справлялись в Элевсине с минойско-микенских времен, но с VI в. до н. э. Афины активно включились в организацию празднества, и оно устраивалось теперь «между двумя городами». Во-первых, в Афинах весной (в марте, когда появлялись цветы) справлялись Малые мистерии, о которых почти ничего не известно. Осенью собирались Великие Элевсинии, при огромном стечении народа, с рядом церемоний, отправлявшихся в Афинах. Принимать участие в них могли все, у кого были «чистые руки» (не запятнанные кровопролитием), кто знал гре-

ческий язык и предварительно прошел Малые мистерии. Каждый мист получал в Афинах наставника, под его руководством проходил архаичный ритуал возрождения «К морю, мисты»: *нырял в море* вместе с купленным *поросенком* – образом *новорожденного солнца*, который после совершения обряда приносился в жертву.

190. Рельеф из Элевсина. Деметра, Кора, Триптолем. Мрамор. 430—420 гг. до н. э.

Затем в Элевсин отправлялась огромная процессия под предводительством Иакха (статуи), проходившая ряд ритуальных пунктов. Одним из них был *мост через реку* Кефис: на нем проходивших осыпали проклятиями – это значило, что они идут в преисподнюю. По прибытии в Элевсин мисты собирались после очищений в специальном зале для мистерий, Телестерионе. Здесь воспроизводилась история пропажи, поисков и нахождения Коры Деметрой. Мистерии отправлялись в трех разных формах: «дромена» (деяния), «легомена» (словесный текст) и «дейкнюмена» (явления). Прихожане повергались в необыкновенный ужас и страх, отовсюду слышались странные шумы и голоса, свет неровно врывался и исчезал, люди терялись в лабиринтах здания. Когда Кору наконец находили, всех охватывало невероятное счастье. Мистам являли образ некоей святейшей святыни – возможно, то был *пшеничный колос*[245]. После дней новолуния на небе рождался лунный серп, и голос главного жреца, иерофанта (открывающего священное) торжественно возвещал: «Бримо родила Бримоса» (Могучая родила Могучего). Это означало возрождение солнечного *сына*. Таким образом, у *матери* рождались сразу и луна-*дочь*, и солнце-*сын*.

Завершались Элевсинские таинства переодеванием мистов в новые белые одежды, совершением ритуальных либаций на четыре стороны света и возвращением домой. На обратном пути *на мосту* через реку Кефис их осыпали *насмешками*, что означало выход из преисподней на свет. Через год мисты могли пройти более высокую и уже окончательную степень посвящения – *эпоптею*. Как говорит название, центральным моментом ритуала было *видение* некоего священнейшего предмета; возможно,



191. Иктин. Телестерион в Элевсине. 435—430 гг. до н. э. План

это был *цветок*, прародитель пшеничного злака – не исключено, что его представлял *крокус*[246], роль которого исключительно велика и в Элевсинском празднике, и в Панафинеях. Все происходившее на мистериях запрещалось разглашать под страхом смерти.

Остатки древнейшего Телестериона (от τέλος – мистерия) относятся еще к концу VII в. до н. э. Это был ориентированный на северо-восток прямоугольный зал, разделенный двумя рядами внутренних опор. С противоположной стороны у него имелся узкий адитон – «святая святых». К этому *анакторону* (дворцу владыки) относились с особым пиететом, не производя здесь серьезных перестроек. Второй Телестерион появился в конце VI в. до н. э. при Писистратидах, когда Элевсин превратился из самостоятельного города в один из демов Аттики. Это было древнейшее крытое здание для больших собраний в Греции. Глухой квадратный зал был с трех сторон окружен ступенчатыми рядами мест, к четвертой стене, прорезанной тремя дверями, примыкал портик из девяти колонн; кровлю поддерживали пять рядов колонн (возможно, ионических). Анакторон примыкал к западному углу здания, о богатом декоре которого говорят фрагменты мраморных черепиц, фронтонной симы с головой оленя и раскрашенных антефиксов. Сожженное персами, это здание стало отстраиваться при Кимоне ок. 465 г. до н. э. Зал был задуман более монументальным, с большим числом колонн, но замысел не воплотили в жизнь.

Телестерион Иктина (**ил. 191**) был в плане почти правильным квадратом; здание примыкало с запада *к скале*, в которой на уровне половины его высоты была высечена терраса[247]. Возможно, с трех других сторон его окружала колоннада. По обоим концам террасы в скале были высечены лестницы, ведшие к стилобату, – вокруг здания был задуман широкий обход. Внутри Телестериона по периметру стен было устроено восемь рядов узких ступеней, отчасти высеченных в скале еще при Кимоне. На них стояли зрители, созерцая действо, происходившее в центре зала. Вместо леса Кимоновых колонн (семь рядов по семь колонн) планировалось только 20 (4 ряда по 5 колонн); перекрытие явно было деревянным. Крышу и галереи, расположенные над мес-

тами для зрителей, поддерживали двухъярусные колоннады. Вероятно, на галереи попадали с описанной западной террасы. Предполагают, что кровля была пирамидальной, с отверстием в центре. Центральная часть Телестериона, где происходило действо, могла отгораживаться от зрителя занавесами.

Вероятно, здание не достроили по каким-то причинам, и строители частично вернулись к плану Кимона: наружной колоннады не возвели, крыша осталась двускатной (ее конек шел по оси запад – восток). Здание расширили в сторону скалы и снабдили его внутри 42 колоннами (6 рядов по 7 колонн). История Телестериона продолжалась и впоследствии. В середине IV в. до н. э. к нему с востока стали пристраивать двенадцатиколонный портик, который продолжал возводиться в конце того же века известным архитектором Филоном, но так и не был закончен: колонны остались без каннелюр.

Многострадальная история Телестериона показывает, что Иктин пытался придать зданию для посвящений особый духовный смысл: внутреннее пространство сделал более ясным и цельным, устроил, как в Парфеноне, «лестницу в небо», а световым фонарем открыл «путь» в реальные небеса. Кроме того, Иктин (может быть, вдохновленный идеей Кимона) связал свое *совершенное* (квадратное) здание со *скалой*. Интерьер, в котором отправлялся ритуал *умирания – воскрешения*, мысливший в космогонических воззрениях как первобытная толща вод (а в аграрных мифах как подземное царство), он связал с *внутренностью горы*. «Загробное» действо, таким образом, стремилось уйти из искусственной постройки в *реальную гору*, в самое лоно ее[248]. При всей отточенности мысли архитектора его здание мало было похоже на храм, и потому Иктин стал тяготеть к связи архитектурного образа с природной «горой». Это можно расценивать как знак потери греческим храмом своего былого «спасительного» значения.

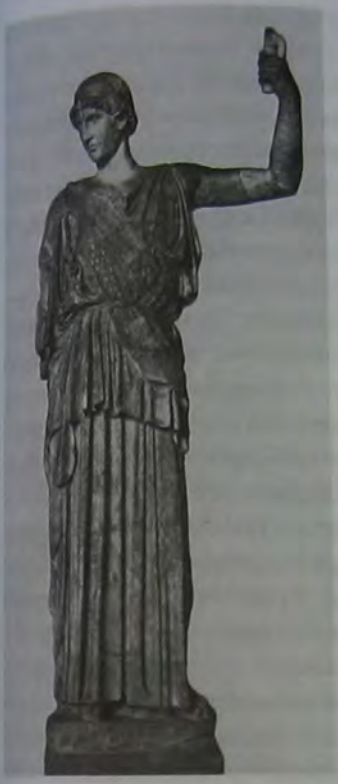
Статуарная пластика

К сожалению, имена всех мастеров, работавших над созданием скульптур Парфенона (и других акропольских зданий), остались нам неизвестны. Быть может, и Мирон с Каламидом еще принимали участие в работе над метопами дорийского фриза – в кентавромахии, как отмечалось, немало «строгих» черт. Неясно и то, что лично сделал сам Фидий в этом блестящем ансамбле, ведь он не был только организатором и планировщиком работ. Если храмовый декор, обычно включаемый в категорию монументально-декоративной скульптуры, нам сравнительно ясен, то концепцию *круглой скульптуры* (отдельно стоящей статуи) в это время проследить непросто. Известны сохраненные древними имена мастеров, работавших в это время, но трудно составить представление о творчестве кого-либо из них, кроме двух величайших, Фидия и Поликлета: нет надежных атрибуций, а у сохранившихся памятников отсутствуют авторы. Чтобы представить себе общий процесс развития пластики в этом аспекте, рассмотрим, хотя бы на копиях, творчество двух великих ваятелей, которое собирает в себе основную проблематику времени.

Фидий

Афинянин Фидий[249] считался учеником аргосца Агелада, хотя этому нет подтверждений. Расцвет его деятельности совпал с эпохой Перикла. В материале римских копий давно отождествлены две статуи, по которым можно получить некоторое представление о пластической концепции мастера. Одним из важнейших созданий Фидия была статуя Зевса Олимпийского, утраченная в позднеантичное время; ее облик можно условно воссоздать по детальному описанию Павсания, изображениям на монетах и отзывах античных авторов.

Наиболее достоверной из приписываемых Фидию мраморных копий представляется фигура Афины Лемнии, ок. 440 г. до н. э.[250], в оригинале бронзовая (**ил. 192, 193**). Эта статуя была заказана



192, 193. Фидий. Афина Лемния. Реконструкция по мраморным римским копиям греческого бронзового оригинала ок. 450 г. до н. э.

афинскими переселенцами-клерухами на о. Лемнос и посвящена богине на Афинский Акрополь. Вероятно, она была относительно ранней, о чем говорит и материал, и достаточно уплощенная фигура – очень красивая, с величавым течением складок пеплоса, с косо наброшенной эгидой, украшенной маленьким Горгонейоном. Афина Лемния – памятник хотя и заказной, но лишенный всякой официозности: он теплый, живой, человечный. Особенно впечатляет идеальная голова богини, с правильными имперсональными чертами и узкими инкрустированными глазами. Фидий одним из первых в V в. до н. э. снабдил своих героев пышными прическами, мягкую массу которых любил оттенять диадемами, лентами и повязками. Такая повязка с меандром есть и у Лемнии: короткие и пышные волосы подчеркивают своей живописностью общую строгость образа.

Другая относительно достоверная реконструкция воспроизводит облик Раненой амазонки (**ил. 194**). Эту фигуру Фидий выполнил для конкурса (440–430 гг. до н. э.), объявленного храмом Артемиды в Эфесе[251], по легенде считавшимся основанным амазонками. Этот факт, сообщаемый древними авторами, примечателен. Организация таких конкурсов среди ваятелей – дело чрезвычайно любопытное; оно свидетельствовало не только о высокой зрелости греческого ваяния, не только о духе состязатель-

ности, которым была пронизана вся греческая жизнь, но и о некоем «кризисе жанра»; как сказал один деятель русской культуры: «Где начинаются конкурсы — там кончается искусство».

Конкурс объявляет один из крупнейших ионийских храмов Малой Азии, и в нем участвуют четыре крупнейших ваятеля Греции: Фидий, Поликлет, Кресилай и Фрадмон. Судьями, что важно, остаются сами участники. Им велено было назвать лучшую статую, и, имея в виду, что лучшей каждый сочтет свою, учредители выбрали *вторую* из названных каждым ваятелем. Ею стала амазонка Поликлета. Любопытна и тема конкурса — образ *раненой амазонки*. Храм Артемиды в Эфесе — это храм могучей богини матриархального мира, и нет ничего удивительного, что эмблематическая *мать* выдвигается на роль основательницы. Объяснимо и то, почему эта *мать* должна быть показана *раненой*: она «унижена» в патриархальной системе. Но все же остается загадкой, почему такая *скорбная* тема оказалась в центре блестящего, *шумного конкурса*. Есть в этом деле некая червоточина, своего рода «этический синдром».

194. Фидий. Раненая амазонка. Мраморная римская копия греческого бронзового оригинала, т. н. тип амазонки Маттеи

Амазонка Фидия, отождествленная в копиях с типом *амазонки Маттеи*, была исполнена, как и все другие, в бронзе. Раненная в правое бедро, женщина была представлена анфас, в несколько сжатой позе, с копьем, которое образует вертикальную границу изваяния с левой стороны: создавалась, таким образом, формальная конструкция «рамы», образуемой согнутой рукой и копьем[252]. Столь остроумный прием придавал образу формальную и смысловую законченность: «хаотическая» рана преодолевалась «космизмом» жеста. Статуя, подобно большинству античных, ориентирована фасадно, но это скорее продиктовано замыслом. Фидий всегда тонко чувствовал среду, в которой существуют его герои, и прекрасно учитывал ракурсы, так что его отнюдь нельзя считать «планиметристом», мыслящим лишь плоскостными силуэтами. Амазонка показана в хитоне, спешившейся, в состоянии скорби, склонившей голову. И вместе с тем

она, несмотря на женственность, очень сильная. Жест ее руки с копьем – не только формальный, в нем чувствуется властная сила жизнеутверждения.

195. Монета из Элиды. Статуя Зевса Олимпийского Фидия. Рим, II в. н. э.

В этой связи особо интересна статуя Зевса Олимпийского[253] – одно из семи чудес древности. Уже говорилось, что Фидий мог создать ее самой последней, после афинского суда. Странно, конечно, что законченный в 456 г. до н. э. храм двадцать лет пребывал без статуи бога. Если же Фидий сделал изображение Зевса до начала своей деятельности на Афинском Акрополе, тогда непонятно, как ему удалось создать столь величавый божественный образ в эпоху позднего строгого стиля. Статуя не сохранилась, и об этом можно только гадать. Судя по описанию Павсания и ее отражениям на монетах Элиды[254] (**ил. 195**), Зевс представал сидящим на высоком троне с подлокотниками, с франионом (скамейкой для ног), величавый и торжественный. Статуя стояла на особом постаменте и была такой огромной, что едва вдвигалась в пространство наоса; древние говорили, что если бы Зевс поднялся с трона, он проломил бы крышу храма.

Ножки трона поддерживались снизу фигурами Ник, сверху венчались группами Гор и Харит. Перекладины трона тоже были украшены рельефами. По золотому фону Зевсова плаща были разбросаны изображения животных и лилий – минойского символа царства. В руке у бога был скипетр, увенчанный орлом, голова украшена венком из оливы. Статую ограждал специальный барьер, который Панен расписал разными сценами из мифов (Ахилл и Пентесилея, Аякс и Кассандра и другие)[255]; снаружи эта ограда была окрашена в лазоревый цвет. Вокруг статуи было сделано углубление, выложенное черным элевсинским мрамором с окантовкой из белого пентелийского, – в него наливали оливковое масло, чтобы слоновая кость не пересыхала (у Парфенос, стоявшей в храме на вершине горы, в такой бассейн наливали воду). Зевс покоился в своем храме, недосягаемо великий, и в то же время предельно человечный. Одна из посвященных ему античных эпиграмм гласит:

Зевс ли на землю сошел и явил тебе, Фидий, свой образ,
Или на небо ты сам бога узреть восходил?[256]

Есть и другой рассказ о «личных» взаимоотношениях Фидия с владыкой Олимпа. Говорят, когда мастер закончил статую, то вопросил Зевса: доволен ли он ею? И Зевс послал молнию, ударившую в пол перед статуей; на этом месте во времена Павсания стояла медная чаша[257].

Целый ряд черт этой фигуры кажется поздним – по крайней мере, принадлежащим концу эпохи Перикла, концу 30-х гг. V в. до н. э. Это и хрисоэлефантинная техника, одна из примет Перикловой роскоши, и несоответствие огромной статуи узкому невысокому наосу, и контраст белого и черного мраморов на полу вокруг Зевса (эта черта будет свойственна Эрехтейону, законченному в 407–406 гг. до н. э.), и возросшая роль живописных «образы» вплотную приближаются к статуе, для которой они служат внешней оболочкой, тогда как раньше, в ансамбле Акрополя, они выступали сердцевиной, «душой». Образ бога, с его живописно-иллюзионистической аурой, уходит от зрителя вглубь, как бы в архаический *адитон*, недоступный для непосвященных. Его ограждает от смертных не только барьер, но еще и роскошный занавес; источники упоминают финикийский занавес пурпурного цвета, подаренный Антиохом и подымавшийся кверху на шнурах. Эта мягкая, вещественная преграда с волнами складок, с вечно живой и подвижной, как у моря, поверхностью, обладала бо́льшими способностями к диалогу со зрителем, чем барьер-стена. Интенсивный пурпурный цвет – цвет «перехода», «жизни–смерти», напряженного ожидания трансформаций – контрастировал с ослепительной белизной мраморных колонн, сверкающим золотом трона и статуи и черным камнем бассейна. Цветовые акценты панафинейской «змеиной» процессии, с ее головой, туловом и хвостом, сосредоточились здесь в *интерьере*, создавая богатое, но в то же время и напряженное, насыщенное центробежными силами пространство. Оно здесь готово «взорваться», «развалиться», как то произойдет впоследствии в храме Аполлона в Бассах.

Но главный довод в пользу позднего создания Фидием статуи – необычайно возвышенный облик бога, ради лицезрения которого в Олимпию устремлялись тысячи паломников. И вероятно, новая трактовка всех прочих сюжетных сцен, которых здесь было так же много, как у Парфенос.

Некоторый свет на этот вопрос проливает дошедшая в копиях сцена гибели Ниобид (**ил. 196, 197**), в которой давно видели отражение почерка Фидия. Павсаний упоминает ее в качестве украшения одной из перекладин между ножками трона[258]. Любопытно сравнить эту сцену с представленной мастером Ниобид на знаменитом кратере; в них должно было быть много общего, если бы статуя Зевса была исполнена Фидием в начале его карьеры. Однако этот загадочный фриз, полный новых находок,

196. Рельеф. Гибель Ниобид. Мраморная римская копия греческого оригинала 430-х гг. до н. э.
197. То же, деталь.

очень далек от раннеклассического. Здесь тоже Аполлон с Артемидой пускают стрелы в детей Ниобы, и те падают, убитые и раненые, и чудовищная нелепость смерти детей выступает с той же очевидностью. Но при этом включаются иные индивидуальные иконографии — с теми же круглящимися дугами, параболами, вихревыми движениями, что были отмечены в Парфеноне. Никаких углов — никаких драматических ужасов. Дети спотыкаются, падают и умирают безболезненно, тихо, сворачиваясь клубочками, распростираясь ниц на земле, и уходят в могилу, как кажется, не замечая своей страшной *физической боли*. Зато огромна и непереносима их *душевная боль*, боль расставания друг с другом. Одна из групп особенно впечатляет — и красотой композиции, и новым аспектом *братской любви*. Раненый юноша приникает к своей взрослой сестре, прижимаясь спиной к ее животу и обнимая за шею руками. Может быть, эта поза неловкая, с точки зрения реального смысла, но она глубоко человечна и трогает зрителя

до глубины сердца. Дети Ниобы погибают не из-за грехов их матери и даже не от разящих стрел Аполлона и Артемиды. Они гибнут из-за царящей в мире *Необходимости*, которая заставляет богов делать их страшное дело, но сама эта Необходимость невидима, неосязаема, *непознаваема*, она скрыта во всем и повсюду – и в шелесте трав, и в пении птиц, и даже в солнечном свете. Человек рождается и живет, не ведая, когда его счастливая жизнь будет вдруг в один миг уничтожена. Юный мальчик со взрослой сестрой – это прежние *сын* и *мать*, и *мать* опять остается надеждой, но уже не на спасение, а на *умирание вместе*, вдвоем. Новая проблема – *одиночества* – преодолевается любовью близких.

Еще один новый аспект этой группы, широко подхваченный другими художниками и доживший до поздней античности, – параллелизм двух тел, обращенных в одну сторону; оба героя открыты *навстречу смерти*. Нежные и тихие, дети Ниобы не боятся ее, они защищают друг друга: мальчик, прикрывая своим телом сестру от стрелы, девушка – прижимая его к себе. И даже напротив, луковидная выгнутость тела мальчика – это тоже оружие, направленное в Необходимость. Необходимость убивает человека, а человек сражает ее своей привязанностью к миру. Ни одно живое существо нельзя стереть с лица земли – оно тысячами нитей связано с миром, оно содержит в себе все, что есть в ему подобных, и все, что существует в космосе. Так утверждал Анаксагор, развивая свою гипотезу «семян». Близко знакомый с ним Фидий создал в своем искусстве новую философию жизни.

Поликлет

Поликлет из Аргоса, другой великий мастер эпохи Перикла[259], очевидно, моложе Фидия (работал примерно в 450–420-е гг. до н. э.), тоже считался учеником Агелада, своего соотечественника, и, скорее всего, это реальный факт. Поликлет по преимуществу – мастер *мужской бронзовой статуи*. Осознавая, что в ее формировании он достиг неких абсолютных высот, художники назвали ее «Каноном»[260] (Руководство, Правило); аналогичные «Каноны» в это время были созданы в философии Демокритом[261].

«Каноном» Поликлета являлся его Дорифор (Несущий копье) – статуя юноши с копьем на плече, реконструированная по римским копиям в бронзированном слепке, ок. 450–440 гг. до н. э. (**ил. 198**). Поликлет продолжал развивать раннеклассическую тему *атлета*, вышедшую из моды в Афинах эпохи Перикла, но его интересовали главным образом не сюжеты и фабулы, а достижение идеального совершенства фигуры в самом ее пластическом

образе. Поэтому «атлеты» мастера имеют мало отношения к собственно атлетике или другой *конкретной* стороне реальной жизни. До Поликлета спокойно стоящая мужская фигура оставалась в раннеклассическом пароксизме: или глухо статичной, или резко динамичной. Уже с эпохи геометрики в фигурах начали исследоваться начала *тектоники*, соотношения верхней и нижней частей тела – сначала как больших блоков, потом с участием головы как некоего особого элемента тела, потом с дифференциацией рук и ног – как парных элементов и как элементов обособленных. К моменту вступления аргосца на арену искусств в этом направлении было сделано уже очень много – анатомия человеческого тела, его структура и его пластика были изучены в деталях.

198. Поликлет. Дорифор. Реконструкция в бронзированном слепке с мраморной римской копии греческого оригинала 450—440 гг. до н. э.

Идеальное пространство статуарного образа уже было почти завоеванным, и к приходу Поликлета в искусство статуя в целом уже обладала своей автономией. Тело представлялось очень близким к натуральному, но оставалось ощущение какой-то угловатости, резкости столкновения аспектов, и этот момент мелочного беспокойства, внутренней нестабильности фигуры нужно было погасить. Герои более ранних ваятелей, в том числе и выдающегося Мирона, продолжали выражать свои чувства экспрессивными жестами – говоря словами дельфийских мудрецов, «махать руками»[262].

Задумав статую обнаженного юноши с копьем (полагают, что это Ахилл), Поликлет устранил статки скованности, проистекавшие от привязанности образа к внутренней, «материнской» среде. Копьеносец Поликлета имеет сравершенно особую тектонику. Он фронтально стоит перед зрителем, слегка повернув голову в сторону; он великолепно сложен: его пропорции

тяжелые, устойчивые, мужественные. Ноги несут тело с такой убедительностью, какой не удавалось достичь раньше, – правая опорная нога подогнута внутрь, так что абрис ее округлен, а левая свободная не выдвинута вперед, как то было раньше, а, напротив, отставлена назад и опирается о землю кончиками пальцев. Этот прием создает впечатление, что юноша с атлетическим торсом *шагает*, что он постоянно движется в своем идеальном пространстве: только что он шагнул, еще не успев опустить ступню целиком на землю, а другая нога уже сейчас примет соответствующую позицию: она оторвется от земли и станет свободной, передав нагрузку второй ноге. Исчезает жесткое разделение сил между обеими ногами: они обе по сути и опорные, и свободные, и сильный изгиб линии бедер говорит о мощи нижней части фигуры. Но верхняя часть тела тоже строго дифференцирована в отношении несомых и несущих частей. Торс наклонен влево (с точки зрения юноши), грудь выровнена, а плечи наклонены в другую сторону: правое, соответствующее опорной ноге, опущено, а левое, со стороны свободной ноги, приподнято, и именно это плечо нагружено – герой несет на нем копье. Таким образом, в тектоническую игру вступают не только *верх* и *низ* фигуры, но и в каждой из этих частей левое–правое, так что образуются *две пары* взаимоперекрестных сил: две несущие (правая нога – левая рука) и две несомые (левая нога – правая рука). Такое зеркально-симметричное распределение сил в живом организме назвали *хиазмом* (от греческой буквы «*хи*» – χ).

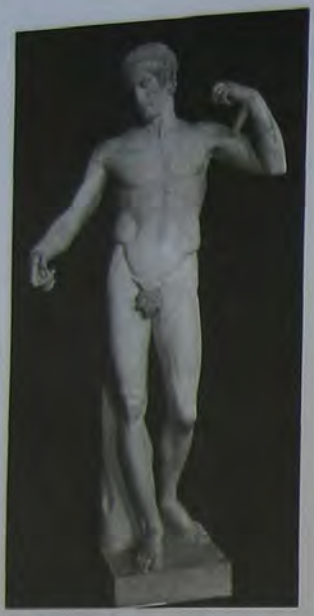
Дорифор, столь естественно движущийся, покоясь в своем внутреннем мире, непоколебим, границы его сферы нерушимы – он неуязвим ни с какой стороны, и он развивает свою идею в пространстве-времени *кругло*, т. е. как бы легко вращается: если смотреть на статую сбоку, со спины или в три четверти, она будет оставаться одинаково прекрасной, тектоничной и уравновешенной. Римские ценители донесли определение «Канона» как «homo quadratus» – он казался им слишком приземистым, с укороченными пропорциями (явно сказались вкусы более поздней эпохи), но в «квадратном» идеале аргосца прослеживается еще раз принцип идеальной парности: все четыре стороны квадрата равны – пары рук и ног идеально взаимосвязаны. Выходящая за пределы «квадрата» голова очень своеобразна; она тоже трехмерная, «круглая», с короткой прической в виде языков пламени. Лицо с его идеальными чертами бесстрастно, безмятежно и абсолютно непроницаемо.

Раненая амазонка Поликлета, отражение которой видят в типе *амазонки Скьяра* (**ил. 199**), – одна из редких женских статуй мастера. Фигура характерна и явной доминантой «мужского идеала», и некоей новой, невиданной раньше в дорийской сфере женственностью. Подобно амазонке Фидия, внешне она

обращена к зрителю, но внутренне — развивается в трехмерной среде. Амазонка Поликлета ранена в правую грудь, однако, как давно заметили ученые, она высоко поднимает над головой правую руку, обнажая тем самым рану и делая ее болезненной[263]. В этом видели проявление его пресловутого *формализма*, не замечая, что амазонка Фидия не менее «формальна». Вместе с тем Поликлет впервые вводит в статуи *опору*: раненая амазонка опирается на квадратный пилон. Тем самым она получает возможность длительное время *спокойно стоять*. Однако фигура не остается статической. Она исполнена, подобно Дорифору, внутреннего движения, с тем же приемом отодвинутой к «фону» свободной ноги. Амазонка не застывает, не коченеет от своей раны — она с этой раной, хотя и страдая, живет. И нет никаких признаков ее отчаяния, стремления выйти из состояния боли, силового ее преодоления. Космос Поликлетовой амазонки остается *неуязвим* — в отличие от всех других статуй конкурса, какими представляют их копии. Есть более женственные фигуры, с лучше переданными прическами, с более изящными ногами (у Поликлетовой амазонки ноги суховатые и жилистые), с более тонкой передачей чувства. Но нет более независимой в ее пространственной среде, более стойкой и «философской».

199. Поликлет. Раненая амазонка. Мраморная римская копия греческого бронзового оригинала, т. н. тип амазонки Скьяра

Введение *опоры-пилона* заслуживает особого разговора. С появлением опоры тектоника фигуры в корне меняется: и ноги как несущая часть организма, и торс как несомый теряют свою автономию. Нагрузку телесной массы в большой мере принимает пилон. Фигура начинает к нему прислоняться, на него опираться, так или иначе привязываться к нему. С пилоном в скульптуру возвращается геометрический аниконический «столп», к которому, как к «мировому древу», привязывали «укрощаемых» животных. Раненую амазонку поддерживает пилон — значит, образ утрачивает *внутреннюю самодисциплину* и нуждается теперь во *внешнем устое*. Здесь амазонка ранена и не может держаться на ногах; затем в опоре станут нуждаться уставший Геракл, изнеженный Гермес или Силен с младенцем Дионисом.



200. Поликлет. Диадумен. Реконструкция по мраморной римской копии греческого бронзового оригинала ок. 420 г. до н. э.

В более поздние годы Поликлет создал бронзовую статую Диадумена, ок. 420 г. до н. э., облик которого реконструирован по римским копиям (**ил. 200**). Обнаженный юноша, венчающий себя диадемой, – предположительно бог Аполлон – обладает еще бóльшим импульсом внутренней пластической жизни. Он тоже фронтально развернут к зрителю, но опорная нога еще сильнее подогнута к центру, свободная еще дальше отставлена, торс энергичнее поворачивается влево – в сторону, противоположную движению ног, и голова еще сильнее склоняется к опорной ноге. Но здесь вступают в игру и руки: они подняты кверху и в стороны, держа концы диадемы, и этот широкий жест придает целому завершенность. Статуя наполнена внутренней музыкой – юноша словно медленно вращается в своем идеальном пространстве, перемещая ноги, меняя позиции, положение плеч. Все здесь гармонично и совершенно до последнего штриха. Мотив венчания *себя самого* диадемой, встречавшийся ранее в ряде памятников типа рельефа с Суниона и повторенный Поликлетом в его Кениске (ок. 440 г. до н. э.), заставляет вспомнить другие параллели «самости» в V в. до н. э.: *автоэпитафию* Эсхила, *автопортреты* Смикра на вазе, Фидия на щите Афины, *самооценки* Сократа («Я знаю, что я ничего не знаю»); в нем нашел отражение новый проповедуемый Демокритом идеал жизни – *созерцательная самодостаточность*.

Однако по духу Поликлету гораздо ближе Элейская школа. Исполненные в темной бронзе его антинатуралистические фигуры с их суммарными плоскостями и строгими очертаниями, с их интеллектуальной «симметрией» и музыкальным «ритмом», – это образы чистой пластики, содержанием которой является сама пластика. Их смысл заключается в том метафизическом совершенстве, которым обладает неизменный, несотворенный, беспустотный, абсолютно вещественный – и вместе с тем нематериальный – космос Парменида, Зенона, Мелисса и их последователей. Поликлет останется в искусстве Греции уникальным мастером – таким же, как и философ Парменид, – певцом сущего, но постигаемого лишь умом Единого Бытия.

Космос Фидия, теплый, человеческий и очень реальный, несмотря на всю его вневременность, противостоит космосу Поликлета – холодному, божественному, несмотря на его осязаемую конкретность. Два великих мастера века Перикла апеллируют к двум разным субстанциям мира – один к материальной, другой к идеальной. Фидий ощущает и чувствует божественную музыку космоса – Поликлет постигает умом его красоту. Между этими двумя полюсами сосредоточивались другие духовные искания скульптуры высокой классики. Фидий и Поликлет олицетворяют ее высший смысл – ваятели менее значительные развивают отдельные стороны их концепций, подрывая этот цельный монументализм и растворяя его в мелких камерных образах, занимательных сюжетах, прикладном декоративизме.

Новые направления в скульптуре после Перикла

С течением времени, в последние десятилетия V в. до н. э., в развитии круглой скульптуры происходит перелом. Идеал, утвержденный в искусстве Фидия и Поликлета и отразивший надличностные установки века Перикла, приобретает значение нормы, воспроизводимой по всей Элладе, вплоть до далеких периферий, во множестве разнообразных вариантов; ориентация на *нормативный идеал* ведет к исчезновению живой души искусства. На этом фоне распространяющейся художественной унификации происходит частичная деструкция образа космоса как всеобщего, неизменного и вечно сущего; в его взаимоотношениях с «малыми космосами» отдельных людей исчезает гармония и намечается резкий раскол. Соответственно, помимо «классицизма», главной тенденции искусства после Фидия, развиваются и другие. Такая ситуация в художественной жизни, помимо внутренних причин, отражала и социально-политическую ситуацию в Афинах: *расхождение идеала с реальностью* (проповедуемой демократии с фактическим империализмом и тиранией, которую прозорливые умы видели в правлении Перикла), повлекшее за собой бесславную Пелопоннесскую войну, закончившуюся торжеством воинственной и грубой Спарты.

Практически все ранее созданные иконографические и статуарные типы продолжают сохраняться. Противоречия проявляются в них изнутри. Одним из признаков исчезновения гармонии внешнего и внутреннего, основной приметы искусства эпохи Перикла, стало новое соотношение *тела и одеяния*. Особенно оно очевидно в женских фигурах. Материальный покров, давно стремившийся обособиться от тела, – сначала, чтобы обозначить его иную природу, затем, чтобы показать его формы и проявить его в качестве *души*, – теперь забывает о содержимом

201. Рельеф балюстрады храма Афины Ники Аптерос. Ника, развязывающая сандалию. Мрамор. Ок. 410 г. до н. э.

202. Афродита с афинской Агоры. Мрамор. Ок. 420 г. до н. э.

и начинает вести свою собственную жизнь. Драпировка принимает подчас причудливые формы: клубится, вихрится, создает бесконечное количество разнообразнейших складок.

Один из самых привлекательных образцов скульптуры типа «барокко» представляют рельефы балюстрады храма Афины Ники Аптерос, ок. 410 г. до н. э. Рельефы чрезвычайно живописны – их пластические качества, впрочем, лишь слегка приглушены. Одеяния, как бы сильно намокшие или прилипшие, открывают красивое сильное тело во всей его красоте, но при этом не служат только этой задаче, а следуют принципу *экспрессионизма* – своим законам силы тяжести или парения, а иногда, игнорируя их, руководствуются принципом одной только формальной красоты. Знаменитая плита с Никой, развязывающей сандалию перед входом в храм (**ил. 201**), еще содержит «душу» с «телом» в равновесии, но живописная игра драпировок все же импозантнее и ярче, чем образ скрываемого тела. *Игра света-тени* – важнейший теперь элемент восприятия образа; тень западает в глубоких круглящихся складках между ногами Ники, подчеркивает широкие параболические формы плаща, дробится в частых складках хитона. Кстати, характерна и новая поза,

неустойчивая и торопливая: Ника, на ходу приостанавливаясь, ставит ногу на некое всхолмление; в вазописи этот прием возник намного раньше, и, кстати, он был уже давно использован Фидием в его статуе для Олимпии «Афродита на черепахе».

Но иногда игра драпировок «изъедает» материю тела насквозь, не давая ощущения его цельной пластики. Такова статуя Афродиты с афинской Агоры, ок. 420 г. до н. э. (**ил. 202**). Кажется, ее фронтальная ориентация обычна, но фигура начинает вращаться: ее торс повернут влево от зрителя, бедра вправо, опорная правая нога сильно подогнута внутрь, и внизу образуется глубокий проем, почти провал. «Оболочка», внешняя материальная форма — то, что прежде ассоциировалось с *материнским лоном*, явно переживает катастрофу; она корежится в почти предсмертной агонии, гранича с состоянием хаоса. Кажется, что *душа* — то, что скрывают одеяния, — пытается освободиться от материальных уз, возникающая битва ее с *телом* пока кончается ничем — усталостью и изможденностью обоих. [Примечательно, что полем боя выступает фигура *Афродиты*, богини-матери и воплощения любви.] Несомненно, такой бой трагичен — как трагична тема *матери, убийцы собственных детей*, в появляющихся теперь на вазах и в сюжетах трагедий (Медея, Прокна). Кстати, образ Прокны с Итисом всплывает и в скульптуре, как показывает группа с Афинского Акрополя, ок. 430—420 гг. до н. э. (Афины, Музей Акрополя)[264], напоминающая группу фидиевых Ниобид.

203. Пэоний из Менде. Ника из Олимпии. Мрамор. Ок. 420 г. до н. э.

К этой стадии развития скульптурного образа принадлежит Ника из Олимпии, работы, согласно сохранившейся надписи, Пэония из Менде, ок. 420 г. до н. э.[265] (**ил. 203**), посвященная жителями Мессении и Навпакта Зевсу Олимпийскому по окончании войны. Богиня была представлена слетающей с небес и для усиления эффекта преодоления пространства была водружена на высокий треугольный постамент. Павсаний приписывал Пэонию восточный фронтон храма Зевса; но это мастер другой эпохи, другого стиля. Правда, у Пэония тоже много ионийского — фигура не очень конструктивна и больше воздействует своей внешней, чувственной красотой. Она показана на фоне плотного, бурно

развевающегося плаща, облаченная в тонкий хитон, с незакрытой грудью и одной обнаженной ногой. У ног богини (лицо полностью сбито) сидел (также утраченный ныне) орел с распростертыми крыльями[266]. Фигура богини Победы привлекательна, но в ее стиле нельзя не заметить некоей *деструкции* целого: живот, выделенный двойной складкой, круглится особо; правая обнаженная нога резко противостоит левой закрытой, левая обнаженная грудь – правой закрытой; тело в хитоне выступает резкой антитезой плащу, который обособляется сзади. И одеяния распадаются на ряд автономных узоров.

Летящих и парящих богов пытались изображать и раньше: в архаике это был формульный «коленопреклоненный бег» Горгоны, фантастических существ и той же Ники, в ранней и высокой классике, в вазописи, – вполне «реальное» движение с небес. Но в монументальной скульптуре фигура летящей богини возникает впервые. Если раньше практиковался обычно путь *наверх* (возвращение Гефеста на Олимп, вознесение Геракла на Олимп, его свадьба с Гебой), то теперь открывается путь *вниз*. Боги теперь все чаще слетают с небес в земной человеческий мир. Когда зритель видел богиню на ее постаменте, ему казалось, что эта *божественная эпифания* реальна, что это телесное и чувственное существо действительно является в его мир с небес, что боги преодолевают толщу воздушной сферы, чтобы отметить подвиги и доблести людей. Ника умозрительно венчала тех мессенцев и навпактцев, что посвятили ее статую в Олимпию после одержанной победы, но объект ее посещения отсутствует – она слетает на землю *ко всем*. Раньше боги просто являлись людям – в храмах, в их мастерских, куда простосердечно приходили за данью, в войнах на поле боя, в собственно земной среде, в «горизонтальном мире». Теперь устанавливается новое измерение – та «лестница в небо», что воздвигалась в храмах высокой классики, предназначена не только для восхождения людей, но и для нисхождения богов. Это *нисхождение*, патетическое и прекрасное, и представлено впервые в скульптуре.

204. Афродита из Смирны. Мрамор. Ок. 410 г. до н. э.

Коль скоро в совершенном эллинском космосе появляются первые признаки смерти, возникает и стремление к восстановлению старого порядка. Мастера стремятся законсервировать то лучшее, что было достигнуто их предшественниками, не отступать от созданного ими идеала и максимально его воспроизводить. Это был уже помянутый выше классицизм. Как стилистическое течение он заявил о себе раньше, но проявлялся спорадически, теперь же начинается мощная волна, связанная со стремлением греков эпохи после Фидия к поддержанию классического идеала, который, вырождаясь поневоле у менее одаренных мастеров, превращался в безжизненный шаблон. Искусство Греции наводняется классицизирующими памятниками. Один из наиболее ранних, дошедших в мраморной копии, — статуя Афродиты из Смирны, ок. 410 г. до н. э., хранящаяся в Афинах (**ил. 204**), — представляет богиню в «парфенонских» одеяниях и с «парфенонским» духовным типом. Классицизму отдал дань и Кресилай — создатель единственного дошедшего до наших дней (хотя и в копии) портрета Перикла, ок. 425 г. до н. э. (**ил. 205**). Посмертное изображение правителя Афин представляет его с правильными чертами, в идеальном облике стратега. Перикл был хорош собой, но в копии он изображен совсем имперсональным, без малейших примет личности. Даже его физический недостаток, вытянутой формы череп (из-за которого его прозвали луковицей), скрашен: на голову стратега надет коринфский шлем.

205. Кресилай. Портрет Перикла. Мраморная римская копия-герма греческого оригинала из бронзы ок. 425 г. до. н. э.

Наряду с этим возникает тенденция возврата к более древним, архаическим образам и к самому архаическому стилю как знаку связи с подлинным, религиозным и сакральным. Это архаистика – намеренная имитация внешних примет архаики, применявшаяся для особого рода работ, связанных с темной, ночной стороной космоса. При входе на Акрополь, судя по данным древних авторов, стояли три скульптурных стража: герма Гермеса Пропилайоса (Привратного) работы Алкамена, одного из крупнейших ваятелей последних десятилетий V в. до н. э.[267], его же статуэтка трехтелой и трехликой богини ночи и призраков Гекаты[268] и рельеф с тремя харитами работы философа

206. Гермес Пропилайос. Мраморная римская копия II в. н. э. греческой гермы ок. 400 г. до н. э.

Сократа[269]. Все они были исполнены в архаистическом стиле. Понятие о нем дает хорошо сохранившаяся герма Гермеса из Стамбула (**ил. 206**) – предполагаемая копия акропольского. Ваятель передает бесстрастный лик с пустыми глазами, плоским лбом, окруженным тремя рядами буклей, горизонтально срезанную бороду. В моделировке плоти нет никаких нюансов и чувственных акцентов: так делали в архаике. Часто архаистические образы по особому заполированы, «зализаны», так что поверхность мрамора перестает дышать, как будто покрываясь некоей неуловимой оболочкой. Очевидно, она была призвана консервировать впечатление отвлеченной статики древних образов – их не должна была ранить современная окружающая жизнь.

И еще одно направление представляет неоаттика – повторение, имитация и стилизация аттических образов в новых условиях. Она распространялась, как и архаистика, в основном на образы сакральные, очень однотипные и обычно связанные с культовыми танцами. Примером такого рода памятников являются некоторые работы Каллимаха[270], знаменитого скульптора и торевта постфидиевой эпохи, создателя прославленного золоченого светильника для Эрехтейона в виде пальмы, в котором горел вечный огонь. Каллимаха считают автором оригинала, многократно копировавшегося в античности: пляшущие менады, ок. 400 г. до н. э. (**ил. 207**), погруженные в глубокий экстаз, в очень пышных одеяниях; за спиной у них – пустой фон, материя пылает и бурлит, и необычайно прихотливый рисунок оставляет ощущение особой изощренности позднего стиля.

207. Неоаттический рельеф. Пляшущая вакханка. Мраморная римская копия конца II в. н. э. греческого оригинала ок. 400 г. до н. э.

Появляется и новое стремление к цельности, не связанное с прямым подражанием близкому или далекому прошлому. Интересный пример такого рода работ представляет дошедшая в копии

статуя так называемой Афродиты Фрейус, ок. 410 г. до н. э. (**ил. 208**). Афродита, с *короткой прической*, предстает в длинном одеянии с обнаженной грудью. Приобнажать грудь или спускать хитон с одного плеча начали уже в Парфеноне, так что ничего удивительного в последовательном *обнажении* богини нет – тем более и Ника Пэония, современная статуе, дает яркий пример обнажения. Новшество заключается в характере одеяния и в манере его ношения. Одной рукой, обмотанной концом плаща, Афродита протягивает яблоко, другой придерживает за спиной второй его конец. Плащ создает фон для ее фигуры – задник, на котором вырисовывается *цельная* пластическая форма: хитон ниспадает сверху донизу без пояса, без напусков, без каких бы то ни было *горизонтальных членений*. Одеяние, в духе времени, обрисовывает формы, но не только не борется с ними, а, напротив, подчиняется им и выявляет в них совершенство. Широкое течение складок, обобщенность трактовки, мелодический ритм, – все это делает статую Афродиты провозвестницей новой эпохи, в которой «тело» стремится жить в гармонии с «душой». Приподнятый и отделенный от фигуры плащ показывает, что материальная оболочка «снимается», что она не вечна и что заключенное в ней священное ядро может без страха выйти за ее пределы. Но при этом и облик богини утрачивает прежнее величие, становится более доступным, «светским».

208. Т. н. Афродита Фрейус. Мрамор. Ок. 410 г. до н. э.

Мемориальное искусство

Деструктивные процессы, проявившиеся в греческой жизни со времени Пелопоннесской войны, не могли не отразиться в искусстве. Как только полис проявил первые признаки заката – сразу же общественно-значимые ценности начали теснить ся частными. *Храм* теряет свои позиции – *гробница* подхватывает их. *Жизнь* перестает казаться вечной – *смерть* выступает на первый план. *Материальное начало* космоса обнаруживает свою недолговечность – *духовное* набирает силу. В это очень сложное для Греции время, и почти совершенно кризисное для Афин, приобретает особую силу мемориальное искусство: возрождается жанр частных скульптурных надгробий и одновременно субстантивируется жанр погребальных белофонных лекифов.

Белофонные лекифы

С 430-х гг. до н. э. в Афинах и в Эретрии на острове Эвбея, населенной бывшими афинянами, белофонные лекифы начинают выступать как особый вид погребальной керамики[271]. Возвращение расписной вазы к погребальной функции симптоматично. Теперь могильным сосудом становится уже не большая «материнская» амфора, как то было в геометрике, а, напротив, сугубо *мужской*, с удлиненным цилиндрическим туловом и узким горлом сосуд для масла – лекиф. Выше говорилось о «космическом» смысле масла по отношению к «хаотической» воде: даже под землей теперь царит солнце, которое, как мир у Гераклита, то загорается, то гаснет. Этот погребальный сосуд, предназначенный для масла, но в действительности часто *нефункциональный*, был сугубой *абстракцией* – он не содержал праха покойного и возрождал его чисто условно, будучи положен в могилу и переживая тот же погребальный обряд, что и он. Если умершего хоронили в земле, то и лекиф хоронили с ним рядом, если кремировали, то и сосуд сжигали в огне. Многие лекифы хранят

следы таких ритуалов: они обожжены, на них растеклась краска, померк цвет. Нередко сосуд разбивали — по целому ряду причин: во-первых, в соответствии с «разбитой» человеческой жизнью; во-вторых, как знак последующего «разделения» хаоса на космические части; в некоторых обрядах сегодняшних дней разбивают сосуды на свадьбах — «чтобы рождались дети». Так что лекиф уже не реальное вместилище праха умершего, а *символический* его представитель как огненного, *солнечного божества* (ведь масло — «родитель огня»).

О соотнесении солнца с мужчиной, а луны с женщиной в погребальном обряде говорят факты. Греки хоронили умерших всегда *до восхода солнца*[272] — в то время, когда и солнечный бог проходил свои страсти, а на заре, возрожденный, уже включался в его новый периодический цикл. Поминали умерших на третий, девятый и тридцатый дни[273], связанные с *лунным* циклом: в день рождения молодой луны, в день первой четверти и в день новолуния. Поминали обычно женщины. Белофонные лекифы, сцены на которых поначалу не отличались от тематики краснофигурных ваз, начиная с середины V в. до н. э. сосредоточиваются вокруг *поминального обряда*. Жизнь этому жанру, как уже говорилось, дал мастер Ахилла.

Ранние белофонные лекифы самого мастера Ахилла (450—440-х гг. до н. э.), а также мастера Тимократа и мастера Сабурова, созданные в то время, когда над могилами еще не было стел, закладывают основы этого жанра. Они изображают женщин, готовящихся совершать обряд у могилы: те берут корзинки, укладывают в них необходимые вещи — растительные венки, поминальную еду, яйца и пироги, всевозможные сосуды для масла, в том числе и множество мелких лекифов. В некрополе они расставляют эти сосуды на ступенях надгробия, венчают его лентами и венками из вечнозеленых деревьев — т. е. символически оживляют покойника, вступая с ним *в брак*. Новое рождение человека мыслилось в древности только как результат совершения брака между мужчиной и женщиной — в данном случае как венчания мертвого с живой женщиной. Модель *матери – сына* здесь сохраняет силу, хотя есть некоторые образцы и «перевернутого ритуала» *отца – дочери*. «Возрождают» прежде всего *чужие по крови*, и, распространяя эту мысль далее, художники включают в росписи рабынь и даже специально рабынь-иноземок[274] — так у Гомера и Эсхила плачут по погибшим героям Патроклу и Агамемнону пленные троянские женщины[275].

Сцены протесиса встречаются редко. Одна такая сцена, у мастера Сабурова, сохраняет старую иконографию: хоронят юношу-*сына*; мужчина-отец стоит у его *головы*, женщины движутся к нему от *ног* покойника. Но теперь, несмотря на общую сдержанность, она наполняется скорбью. Красные пятна плащей

209. Мастер Ахилла. Белофонный лекиф из Пикродафни. Сцена в гинекее. Ок. 450 г. до н. э.

звучат тревожно, и мать впервые проявляет свои чувства открыто – раньше на это имел право только отец. Она выделена из других участников действа и плачет не в силу ритуальной предписанности, а переживая смерть сына как глубочайшее личное горе.

Мастер Ахилла, одним из первых введший тему *ребенка* (Эвфорб, несущий Эдипа), обыгрывает ее в погребальном контек-

210, 211. Мастер Ахилла. Белофонный лекиф из Эретрии. Прощание воина. Ок. 430 г. до н. э.

сте. На берлинском лекифе из Пикродафни (**ил. 209**) *маленького мальчика* дают на руки матери – конечно, на вазе она представлена живой. Сюжет, спорадически применявшийся на поздних аттических стелах, трактован по-новому: мать сидит на изящном клисмосе с гнутыми ножками, принимая младенца из рук рядом стоящей девушки. Действие происходит в гинекее – на стене висит зеркало, ойнохоя, широкое полотенце-тения с завязками – и кажется сугубо домашним. Однако оно лишь прикрывает покровом обыденности древний ритуальный момент: принимая на руки *сына*, сидящая обретает смысл *матери-роженицы* и тем самым по праву включается в возрожденческий круг.

Перед лицом дающей имеется трехстрочная надпись: «Прекрасен Дромипп, сын Дромоклейда». «Имена любимцев» казались некоторым авторам неуместными для памятников такого жанра. При этом забывалась греческая суть *красоты* как одного из субстанциальных проявлений жизни: процветание красоты Дромиппа в момент смерти изображенной женщины связывает «конец» с «началом» (ее «хаос» с его «космосом») и дает толчок к преодолению небытия. А начинаются такие белофонные сцены с *интерьера* (*материнского лона*) потому, что именно в нем по-прежнему мыслится спасительный процесс.

Новый смысл приобретает тема *прощания воина*. Известный афинский лекиф мастера Ахилла (**ил. 210–212**) представляет юношу-воина с женщиной – очевидно, матерью или женой (в ритуале *мать* и *супруга* сливаются – важно, что из сцены исчезает

212. Мастер Ахилла. Белофонный лекиф из Эретрии. Прощание воина

отец). Остаются только два этих древних образа — красивых и возвышенных. Действие происходит в гинекее, как свидетельствуют развешанные на стене вещи: зеркало, ойнохоя и тения. Женщина сидит на клисмосе, юноша со щитом — перед ней. Она дает ему коринфский шлем с гребнем — метафорическую «защиту головы». Он берет вещь и смотрит на *мать* долгим сосредоточенным взглядом. Не происходит больше ничего, кроме этого *долгого взаимного глядения*, полного невысказанных мыслей, грусти и тоски. Огромный глаз смотрит вместе с юношей с его щита — как глаз предопределения и рока, и в его взоре тоже сосредоточенная грусть. Глаза есть и у шлема — вернее, это глазницы; через их пустые дыры воин продевает свои пальцы. Его жест намекает на предстоящее «закрытие глаз» — на будущую смерть. Собственно, смерть уже совершилась — ведь это посмертный сосуд и посмертный рисунок, сделанный для погребения. Но на лекифе оба героя живы — в предчувствии вечной разлуки.

Кажется странным, что вещь, которую не мог видеть почти никто, кроме владельца-умершего, сделана с такой тщательностью, с такой духовностью. Каждый мастер переживал трагедию ушедшего человека как свою собственную смерть — иначе откуда эти безмолвные взгляды и всепроникающая грусть? Этот белофонный лекиф, как и другие лучшие представители жанра, отличается возвышенной человечностью. Образ *прошлого*, некоего воображаемого прощания перед разлукой воина с матерью, запечатлен как момент *настоящего*, с предчувствием посмертного *будущего*. Время, замедляя свой ход, приостанавливается, а пространство, теряя приметы конкретного, размывается и растет вширь, вдаль и вглубь. Все застывает в какой-то пространственно-временной неопределенности, совершенстве несовершенного, и впереди — то ли полусон-полуявь, то ли миф, облаченный в реальность.

Мотив «отправления в лоно», в водный прамир, изображается, как правило, в мифологическом виде. Так, на афинском лекифе мастера Сабурова (**ил. 213**) мы видим болотистый берег реки, на котором стоит в ожидании ладьи Харона умершая. Ее доставил сюда Гермес. *Харон* — в народных представлениях перевозчик мертвых через реку Стикс, но совершенно ясно, что «река» сменила прежние «праводы» — бездну, море, Океан, а Харон сменил былую женщину — Владычицу. Народное именование спасительницы *Харитой* (Милость, Любезность, Щедрость) заставляет видеть в ней бывшую ритуальную пару *Харона*: корень их имени *хар*[276] (а также *кар-* и *ар-*) очень древний и означает «свет», «радость», «жизнь». Теперь *отец*, всегда изображаемый *чужим* — неряшливым и жутким, иногда рабом, а иногда и просто дикарем, не знающим культурной жизни, — стоит в той мрачной барке, якобы способный «возрождать». Однако гре-

213. Мастер Сабурова. Белофонный лекиф. Гермес, Харон и женщина. Ок. 430 г. до н. э.

ческий обычай класть мертвым в рот обол как *плату* перевозчику Харону дает понять, что эта дань есть приношение ему как *мертвецу*, и в ряде сцен женщины, которых он готовится увезти в иной мир, парадоксально стоят *с дарами* – теми же, которыми они поминают умерших у надгробия. Харон, бывший солнечный бог, осевший в мрачной сфере преисподней, сам ищет возрождения, и души садятся в его ладью, как в барку египетского Ра, чтобы плыть вместе с ним по водам хаоса и чтобы с ним вместе возрождаться. Руководят этим важнейшим странствием *богини* – у египтян Хатор и Маат, у греков – практически выпавшая из иконографии Харита. Харита или две-три Хариты почитались у греков вместе с Демосом (Народом) – они спасали «весь народ».

На лекифе есть и второй «умерший бог». Это центральная фигура сцены, один из самых главных и самых странных греческих богов – *Гермес Психагог* (Водитель душ в преисподнюю), сохранивший загадочный ритуальный титул «друг богов» [277]. Он тоже имеет «харизматическое» имя, с корнем *-ер-*, выдающее в нем бывшего солнечного бога; Гермес в ритуалах и мифах греков *первый умерший* – он всех сопровождает в преисподнюю, потому что он *знает путь*[278]. Гермес стоит фронтально, с повернутой в профиль головой. Вокруг, на границе миров жизни – смерти, парят крылатые эйдолоны, скорбные души умерших, плачущие по своей незавидной судьбе.

Умершие стоят на рубеже в задумчивых, печальных позах, иногда всматриваясь вдаль, иногда застыв в беспомощном оцепенении. Они стоят у входа в *лоно*, которое в одном случае, у мастера Группы Тростника, представлено интерьером огромного,

214. Белофонный лекиф. Две женщины у стелы. Ок. 430 г. до н. э. Акварельная копия Е. А. Лапинской.

215, 216. Мастер Бозанке. Белофонный лекиф из Эретрии. Женщина и юноша-эйдолон у стелы. Ок. 440 г. до н. э.

вкопанного в землю пифоса[279]. Над ним тоже парят крошечные эйдолоны-«душки»[280].

Сцены белофонных лекифов оставляют впечатление чего-то неоконченного, недосказанного – некоего важного вопроса, повисшего в пространстве без ответа. Этой их духовной форме как нельзя лучше соответствует техника исполнения. Торопливая, беглая, но почти всегда очень точная роспись, порой всего несколькими чертами намечающая фигуру, с безупречной передачей жестов, взглядов, поз. Белый фон, создаваемый специально нанесенным на вазу грунтом, отсвечивает эфирным светом, придает и без того легким, призрачным телам вид эфемерных. Фигуры писались обнаженными, тончайшей кисточкой, разбавленным лаком. Затем они облачались мастером в легчайшие хитоны и тяжелые, материальные плащи – обычно пурпурные, фиолетовые, черные, всегда подчеркивающие особую воздушность плоти. И может, часто не случайно получалось так, что плащи, одежды, атрибуты – все второстепенное стиралось, исчезая, а на лекифах оставались только контуры тел – обнаженных «душечек», которые освободились от земной, материальной жизни (**ил. 214**).

Жизнь продолжается и в мире ином. На ряде лекифов, в том числе на известном сосуде из Эретрии мастера Бозанке (**ил. 215, 216**), с его объемными, весомыми фигурами и

217. Белофонный лекиф. Женщина и юноша-эйдолон у стелы. 430—420 гг. до н. э.

тяжеловатым стилем, тоже показаны двое, *мать* и *сын*. К могильному холму, тумулусу или тюмбосу (он обозначен вертикальным овалом), подносит поминальные вещи величавая женщина. Облаченная в дорийский хитон и плащ, торжественно драпирующий ее тело, она наклоняется, ставя на ступени цоколя стелы большую корзинку с дарами. Крепкая, широкая, с архитектурным фризом и треугольным навершием, в которое вписана пальметта, стела *увенчана* лентой с петлями по концам, похожими на петли ритуальных венков Диониса. Цоколь уже прежде, наверное в день погребения, был уставлен лекифами с маслом, часть которых в венках, снизу положена ветка вечнозеленого дерева. С появлением женщины мертвый юноша *воскресает*. Действие «брачного обряда» вызывает к жизни его душу. Он незримо материализуется по другую сторону стелы – прекрасный воин в пурпурной хламиде, с черными кудрями до плеч, с петасом за спиной, с двумя копьями. Подперши бок рукой, он пристально глядит на женщину. Она его не замечает – диалога между живыми и мертвыми поначалу нет.

Но затем, с течением времени, умершие теряют застылость. Они начинают окликать женщин, обращаются к ним со словами. Иногда это происходит так неожиданно, что те цепенеют от ужаса, не будучи в силах произнести ни слова[281] (**ил. 217**). Остановившимся взглядом они смотрят на призраков. Встреча у могилы совершается без наущения богов, без приношения кровавых жертв – видимо, рубеж, разделяющий эти два мира, стал слишком

218, 219. Мастер, близкий мастеру Танатоса. Белофонный лекиф из Афин. Мужчина читает надпись на надгробии. 430-е гг. до н. э.

тонким и прозрачным и силы жизни сами по себе просачиваются в потусторонний мир, а силы смерти – в человеческий.

На бостонском лекифе из Афин мастера, близкого мастеру Танатоса (**ил. 218, 219**), предвосхищающем тему Пуссена «ET IN ARCADIA EGO», пришедший к могиле бородатый мужчина, *отец*, присев у гробницы, читает ее эпитафию. Гробница монументальная, с акротериями в виде обнаженных юношей (один со стригилем, другой с копьем). Чтение надписи вслух, как то было принято в древности, – редкий момент диалога *отца* с мертвым *сыном*. Сын тоже материализуется рядом с надгробием, закутанный в плащ. Перед ним возникает лира – намек на возвращение в жизнь, на будущую музыку космоса.

С появлением над могилами стел с 430-х гг. до н. э. тонус лекифов меняется. Лекифы и стелы идут бок о бок до конца V в. до н. э. – одни в могилах, а другие над ними, как то было еще в геометрике, но теперь у них разные смыслы. На лекифах выражаются никому не видимые и не слышимые чувства умерших – уже не только безмолвная грусть, а и крики отчаяния, и безумная боль, и патетическое разрывание саванов (**ил. 220**). Чувство меры, к которому греки постоянно призывали себя, недействительно в мире могилы. В свое время Сапфо писала: «В этом доме, дитя, полном служения муз, / Скорби быть не должно: нам неприлично плакать»[282]. Но теперь это долго подавляемое, загнанное вглубь отчаяние стремительно прорывается в росписях. Правда, муки и скорби остаются с умершим в его могиле, под

220. Белофонный лекиф. Трехфигурная сцена у стелы. Ок. 410 г. до н. э.

землей, но все же впервые в искусстве греков эта сторона жизни души *находит свое выражение*. И если на надгробиях, как будет показано ниже, ни один скорбный звук не прорывается сквозь торжественность встречи с умершими, то там, под землей, где их никто не видит и не слышит, они рыдают, клянут свой краткий век и, омывшись слезами, погружаются в бесконечную грусть, скорбя о покинутом ими солнечном свете.

Таким предстает юный воин на известном лекифе из Эретрии мастера Группы Тростника (**ил. 221**). Он сидит у своей стелы, скорбно склонив к плечу кудрявую черноволосую голову. Большие глаза в пушистых ресницах печальны (лицо и фигура изображены в трехчетвертном повороте). Юный красавец погиб, «уловленный в сети Аидом» (одна из тем эпитафий). Другой юноша, тоже воин и того же мастера[283], отрешенно сидит между двумя живыми – женщиной и юношей (**ил. 222**). Глядя куда-то вдаль, скорбно сведя брови, он застыл в напряженной, мучительной позе. Кажется, он не верит, что жизненный круг непрерывен. Молодой родственник благословляет его, а женщина в багровом плаще молча держит в руках его шлем и щит – то ли как знак былой славы и заслуги перед отчизной, то ли как символ нового возвращения в жизнь. Композиционная схема таких лекифов, за небольшим исключением, везде одинакова: в центре стела, по сторонам двое живых или живой и мертвый, вступающие между собой в диалог; в редких случаях двое живых фланкируют призрак, сидящий на ступенях надгробия. Схема

221, 222. Группа Тростника. Белофонные лекифы из Эретрии. Юноша-эйдолон у стелы, с двумя посетителями. Ок. 410 г. до н. э.

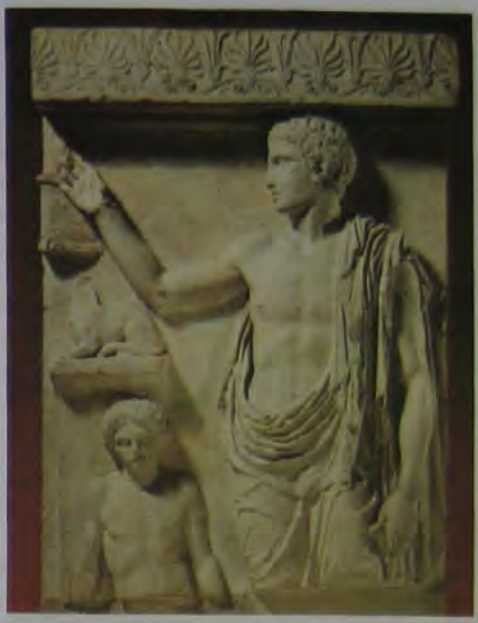
остается *геральдической*, но ее жесткость почти не ощущается из-за огромной эмоциональной насыщенности образов. Кроме того, дыхание живописи все более проникает в лекифы: нежные краски – зеленоватая, голубая, золотистая (разбавленный лак) – сообщают им особое поэтическое чувство.

К концу V в. до н. э. белофонные лекифы из могил исчезают. Причины этого явления не установлены. Почему они перестают сопровождать умершего в потусторонний мир? Может быть, эту загадку не стоит разгадывать – ведь невозможно все разгадать, особенно то, что касается тончайших струн человеческой души. Кратковечный жанр, мелькнув в закатном небе Греции, исчез, как метеор. Остался только слабый свет и ощущение *души*, освободившейся от тела, – чего-то непостижимо хрупкого, нежного и просветленного. Картины на лекифах остаются самым волнующим рассказом греков о посмертной судьбе души – не менее волнующим, чем будущие фантазии Платона.

Надгробные стелы

Как уже говорилось, в 430-е гг. до н. э., с завершением работ над скульптурным декором Парфенона возрождаются частные мемориальные стелы[284]. Поначалу их художественный уровень не однороден: рельефы, исполненные большими мастерами, уживаются с менее профессиональными. Но с течением време-

ни высокий профессионализм ведущих ваятелей все глубже воздействует на ремесленную среду, поднимая ее до высот большого искусства. До нас дошло свыше четырех тысяч классических надгробных рельефов, найденных в Афинах и Аттике, – и нет среди них такого, который бы не тронул сердце зрителя. Аттическое надгробие – уникальный феномен в мировом погребальном искусстве.



223. Стела юноши с кошкой. Мрамор. Ок. 430 г. до н. э.

Среди стел, возникших в кругу поздних скульптур Парфенона, выделяется качеством и неординарностью темы афинское надгробие юноши с кошкой, ок. 430 г. до н. э. (**ил. 223**). Стела, хотя и расширенная, сохраняет вертикализм; она не имеет бортов и увенчана не пальметтой, как мемориалы Ионии, а широким карнизом с тонко прорисованным фризом лотосов и пальметт. В композиции очевиден синтез старых традиций: изображение взрослого юноши с мальчиком напоминает дельфийскую стелу апоксиомена, а сама поза умершего – Аполлона западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Он стоит фронтально, резко повернув в сторону голову и подняв правую руку. Облаченный в плащ, обнажающий его грудь и тяжелыми складками переброшенный через плечо, он застывает, напоминая своей торжественностью юношей парфенонского фриза. Формы его тела и рядом стоящего мальчика проработаны до мельчайших деталей, без ощущения педантизма – напротив, здесь есть некоторый утонченный изыск по отношению к более суммарным и «массовым» фигурам Парфенона: прекрасна форма головы, великолепен профиль, красива трактовка волнистых прядей. Рядом с юношей стоит узкая стела, на которой сидит *кошка* (голова отбита). К стеле прислонился мальчик, с пропорциями атлетической взрослой фигуры. Из-за утраты нижней части памятника поза его не вполне ясна, особенно движение отодвинутых в стороны рук. Кроме того, в сюжете принимают участие *птицы*. Одну юноша держит в опущенной левой руке, другую, по всей видимости, выпускает из клетки.

Сложная метафорическая система стелы остается не понятой до сих пор. Вероятно, две птицы, как и на стеле девочки с Пароса,

224. Стела Гегесо из Афин. Мрамор. Ок. 410 г. до н. э.

соотносятся с двумя «составными» человека: птица в руке, опущенная *вниз* и почти невидимая — аналог *мертвого тела*; птица *верхняя*, к которой тянет руку умерший, — образ *живой души*, стремящейся вырваться из тела-тюрьмы. Пилон, на котором восседает животное, не есть некий второстепенный атрибут — это надгробие юноши, символически включенное в его большую, «реальную» стелу. Кошка, как архаическая сфинга, выступает в роли «жрицы-супруги», которая может схватить птицу-тело, но не властна над птицей-душой[285]. Что же касается мальчика, то, как и прежние дети при взрослых, он воплощает умершего в его новой, будущей жизни (с уже вселившейся в него птицей-душой). Вот почему мальчик стоит в ритуальной позе анфас, словно готовый выйти навстречу зрителю. Для аттических стел эта тема уникальна; она замечательна как введением *изображения стелы* в реальный памятник (что уже отмечалось ранее на вазах середины V в. до н. э., например мастера Ахилла) и включением чрезвычайно редкой у греков фигуры *кошки* в качестве «хозяйки ритуала» и *богини-матери*, так и недвусмысленным отображением идеи Платона о *теле как о гробнице души*[286].

Другой выдающийся памятник, несколько более поздний, изображает распространенную в это время тему: умершая вынимает из шкатулки драгоценности. Шкатулки встречались и ранее, но не было *второго лица*. Теперь оно появляется: женщина в ритуальном одеянии с длинными рукавами (прежде такие фигуры считались служанками). Двухфигурная сцена афинской стелы Гегесо (**ил. 224**), выполненная в невысоком рельефе, овеяна тонкой поэзией: руки женщин, соединяемые шкатулкой, сливаются в широкую плавную дугу, мысленное продолжение которой в верхней части плиты образует овал. Округлые формы голов и складок одеяния усилены гнутыми формами клисмоса, а ноги женщин, расположенные в левом углу (у Гегесо они стоят на франионе), как бы определяют развитие тел: одно тянется прямо и вверх, другое — ступенчато изгибаясь. Удивительна и

мелодия драпировок, то текущих свободно и плавно, как у Афродиты Фрейус, то дробящихся легкой зыбью, похожей на гребни волны. Прически компактны, как в ранней классике, – у девушки волосы забраны цельным чепцом, у Гегесо – подобраны снизу саккосом и ложатся спереди плавными волнами, слегка приглушенными прикрывающим их тончайшим головным покрывалом: о его наличии говорят только легкие длинные складки у правой груди Гегесо.

225. Стела Амфареты из Афин. Мрамор. Ок. 410 г. до н. э.

С появлением второго героя композиция обретает сюжет – у стелы Джустиниани его еще не было. Сюжет незамысловат: умершей приносят шкатулку, и она созерцает вынимаемые из нее драгоценности. Появляется новая связь живого и мертвого *через эту шкатулку*: один ее дает, другой принимает и, получая сакральную вещь, вместе с ней получает право на жизнь. Тот, кто дает, – это *жертва*, кто принимает – *жрец*. Таким образом, «жертвой» становится былой «прохожий» – зритель, который «втягивается» умершим-жрецом в надгробие, чтобы прояснить эту связь.

Уже в ранней классике сформировалась мысль о стеле как об образе *храма*. Сейчас она широко утверждается. У стелы Гегесо он обозначен тонкими архитектурными членениями пилястр и легким фронтоном, на эпистиле которого обозначено: «Гегесо (дочь или жена) Проксена». В храме, а не в обычном доме, происходит это бесконечное тихое созерцание, это углубление в себя, в свой грустный мир: драгоценность, не изображенная в рельефе, данная намеком (тоже, очевидно, ожерелье), представала невидимой вещью, доступной лишь духовному постижению: она как душа, вышедшая из тела и готовая к новой жизни; находящаяся в пути между двумя мирами женщина получает ее, как свет надежды, как раньше получали птиц. Драгоценность – специально *женская* метафора бессмертия.

Иконография умершей со шкатулкой дает десятки разнообразнейших стилистических решений – неповторимы нюансы поз, характеристики тел, одеяний и причесок и особенно – выражения лиц. Они почти всегда *неописуемы*. Аттические стелы нужно видеть. Несмотря на глубину печали, которая иногда кажется чуть ли не бездной, здесь никогда не преступают границ: живые и умершие встречаются «на рубежах» с достоинством,

сохраняя чувство меры. Лекифы, которые находились в могилах, отражали скорбь умерших, стелы, напротив, — возвышенные чувства живых.

Разумеется, продолжает бытовать классическая тема рельефов — женщина с младенцем на руках (заявленная еще в архаической стеле из Анависсоса). Один из лучших памятников такого рода в высокой классике — величавая стела Амфареты, ок. 410 г. до н. э. (**ил. 225**), поставленная в честь знатной афинянки и исполненная большим мастером. Амфарета предстает в довольно тесном пространстве надгробия, оформленного как наиск. Она сидит на стуле, в пышных одеяниях, с младенцем на руках, глядящим на нее и напоминающим живой комок, завернутый в покрывало; в ее правой руке птица. В стиле чувствуются отзвуки постфидиевского «барокко», но поданного строго и умеренно: образ сохраняет имперсональное величие. Стела Амфареты замечательна сохранившейся на ней эпитафией[287]. Она гласит: «Я держу на коленях любимое дитя моей дочери, как держала его, когда мы были живы и для нас светили лучи солнца. Теперь, мертвая, я держу его, также мертвого». Удивительный элегический дистих проливает новый свет на понимание стел этого времени. Конечно, тот факт, что изображена бабушка, а не мать (как можно было подумать, не зная надписи), не существенен — он ничего не меняет в ритуальном смысле памятника. Важно *восприятие смерти* людьми — живыми родственниками, заказавшими (или сочинившими) такую эпитафию, вложенную ими в уста покойной женщины. Бабушка и внук, умершие, может быть, необычной смертью, ничего не говорят о себе. Они не клянут судьбу, никого ни о чем не просят. Они переходят из одного мира в другой — из солнечного в подземный, — не бросив ни единого упрека живым, и их взаимная любовь и общее теперь состояние (смерть) остается единственной наградой за утрату жизни. Такой высоты духа, такой отрешенности от всего преходящего и *биографического*, от мелочных жизненных проблем более не найти в мемориальном искусстве Европы.

Новые веяния в афинской драматургии

Сложные процессы, протекавшие в афинской духовной жизни конца V в. до н. э., отразились во всех сферах творчества, но особенно глубокие параллели с изобразительным искусством и архитектурой нам видятся в театре этого времени. У двух последних великих трагиков Афин и комедиографа Аристофана находим целый ряд важных симптомов того, что греческая классика, зиждившаяся на духовном авторитете «отца», стала клониться к закату.

Глубоко симптоматично для высокой классики творчество великого трагика Софокла, и жаль, что с дифференциацией наук «литературоведение» и «искусствоведение», как и прочие науки о древности, как, например, та же философия или риторика, так сильно друг от друга отошли. Некоторые явления можно понять только в контексте всех искусств и всей духовной жизни Греции. К ним принадлежат и драмы V в. до н. э., но особенно это касается знаменитейшей трагедии Софокла «Эдип-царь» [288]. Сюжет ее связан с персонажами нашей духовной истории — *матерью* и *сыном*. Он заключается в том, что «выброшенный» при рождении ребенок, царский сын, осуществил страшное предсказание: он убил своего отца и женился на овдовевшей матери. Все это произошло *по неведению* — Эдип рос у приемных родителей в Коринфе и даже не подозревал, что у него в Фивах были родные отец и мать.

Осуществление в жизни *матриархальной идеи* брака натуралистически-кощунственно. То, что составляло базисный фон для развития греческих ритуальных идей и мифов, то, что было неуловимо и казалось полуреальным наследием прошлого давно уже «отцовской» Эллады, вернулось, потрясши всех своим ужасным смыслом. «Хаотическое» смешение крови, этот чудовищный инцест произошел *внутри патриархальной культуры*: у Иокасты с Эдипом четверо детей — *два сына* и *две дочери* (т. е. воспроизведен пол обоих родителей), и мать покинула мир, покончив с собой, как «униженная женщина».

Софокл столкнул лицом к лицу две важнейшие традиции человеческого рода – отцовскую и материнскую, старую природную и новую культурную, тесно переплетя их между собой, представив в виде своего рода *сфинги*. Счастье Эдиповой жизни внезапно рушится, и в этом никто, кроме него, не виноват. И сам он не виновен, поскольку ничего не знал о своем прошлом. Как выразился Андре Боннар, тонкий аналитик драмы[289], люди, сами не ведая того, раскачали некое чудовище – как танк, и эта машина, их собственная жизнь, двинулась против людей и раздавила их. Эдип понимает, что все это устроили боги, и именно бог *Аполлон*, ответственный за новый порядок продолжения рода – преступление Эдипа против отца не случайно произошло в Аполлоновой сфере, близ Дельф. Но Эдип, раздавленный и сломленный, как и вся его семья и его царство, не клянет богов – их промысел неведом людям, боги далеки и *непознаваемы*. Мир становится для человека чужим и страшным, он не говорит на человеческом языке. И Эдип находит ответ для этого удара. Он сам ослепляет себя, не дожидаясь извне новых страданий, а ослепление в ритуальной традиции – это лишение себя мужской силы, способности к продолжению рода. Конечно, у Эдипа уже есть дети (и Софоклу, когда он писал эту трагедию, было около 70 лет), но все же такой отчаянный акт, такое свирепое наказание себя лишило бога возможности действовать. Эдип поступил подобно Еврипидовой Алкестиде – совершил *самопожертвование*, добровольный уход в никуда.

Цепь трагических судеб переходит на потомков страдальца. Если сыновья Эдипа Этеокл и Полиник истребляют друг друга в борьбе за царский престол и самоустраняются из дальнейшей истории рода, то одна из двух дочерей, Антигона, похоронившая, вопреки закону Фив, своего погибшего брата Полиника, осознанно идет на конфликт с властью, осуществляя, против патриархальных *писаных законов*, матриархальный *неписаный закон*: каждый умерший человек должен быть предан родными земле. При этом Антигона говорит правителю Креонту: «Я рождена не для вражды взаимной, а *для любви*». Тем не менее ее казнят. Антигона тоже *жертвует собой*, сохраняя порядок вселенной. Она становится жертвой патриархальной системы, но жертвой добровольной и принципиальной.

Судьба детей Эдипа – впереди, она выходит за рамки трагедии Софокла и широко трактуется его младшим современником Еврипидом. Возвращаясь к Софокловой дилемме, видим, что пропасть, разверзающаяся между человеком и миром, преодолевается самим человеком. А. Боннар пишет, что, ослепив себя, «Эдип не только показывает ничтожность человеческого знания, но во мраке своем постигает иной свет, приобщается к

иному знанию – знанию наличия вокруг нас неведомого мира. Это знание неведомого уже не слепота, а прозрение». И тайная пружина мироздания – живущее в его сердцевине «обаяние святости»[290], – случайно или нет вознаграждает Эдипа за его страдания.

В другой трагедии, «Эдип в Колоне»[291], написанной в 405 г. до н. э. девяностолетним Софоклом, трагик анализирует проблему умирания слепца. Ведомый дочерьми, Эдип отправляется из Фив в соседнюю Аттику, в предместье Колон (на родину Софокла). Там, в священной роще Эвменид – тех самых богинь-мстительниц Эриний, что преследовали некогда Ореста, он находит место для своей могилы. Дочери его оставляют, и в присутствии одного только свидетеля Тесея, правителя Афин, Эдип исчезает. Услышав некий голос с небес, он растворяется в свете солнца. Его *восхищают* из земного мира некие божественные силы. Человек восстанавливает свое величие, но уже не на физическом уровне, как царь и всемогущий справедливый правитель, а как *духовное существо*.

Казалось бы, Софокл утверждает новое качество *патриархального мира* – торжество духа над плотью, к чему и стремилась вся эта «мужская» культура. Но, уводя со сцены Эдипа в неведомый мир, он из всей их семьи оставляет одну только *дочь* – робкую и несмелую Исмену. Ей суждено продолжить род фиванского царя, связать разорванную столь жестоким образом бытийственную цепь. Софокл восстанавливает женщину в качестве *прародительницы*, неощутимо и ненавязчиво снимая с повестки дня былое громкое утверждение Эсхила («Родит отец...»). Не случайно Эсхилов Аполлон терпит сокрушительный провал, а богини-мстительницы Эринии, превращенные после в благих богинь, дают последний приют Софоклову Эдипу. Победа духа, каким он проявился в погибшей Антигоне, влечет за собой и восстановление в своих правах *материального*. Кстати, самый образ смерти Антигоны, в подземном склепе, возвращает богиню в ее исходную среду: нижний мир восстанавливает свою способность к рождению-возрождению космоса.

Последний из трех великих афинских трагиков V в. до н. э., Еврипид, мрачный, болезненный и замкнутый человек, не стяжал таких успехов у своих современников, как Эсхил и особенно Софокл; он получил всего лишь пять наград[292]. Но его воздействие на последующую историю развития драматического искусства огромно; без Еврипида невозможно представить современной драмы. Еврипид окончательно переносит акцент в трагедии с *внешнего на внутреннее*. Его мало волновали борьба человека с роком, ответ его на удары судьбы, познание неуловимых законов космоса. Его интерес сосредоточивался на психическом,

душевном и духовном мире личности. На первом плане у него стоит героиня – *женщина*. Он исследовал множество ритуально-мифических коллизий, вращающихся вокруг женской судьбы (что очевидно даже в перечне названий его произведений): здесь и Федра, и Елена, и Гекуба, и Медея, и Деянира с Главкой, причем почти во всех случаях женщина выступает инициатором трагических конфликтов и в то же время сама исчерпывает их.

Из женских судеб у Еврипида есть одна совсем особая – это судьба *Алкестиды*, дочери могущественного царя фессалийского Иолка Пелия, некогда отправившего аргонавтов в Колхиду за золотым руном. С ней в греческих мифах связаны три важные истории. Согласно первой[293], Алкестида вместе с сестрами-Пелиадами (всего их было четверо) стала невольной причиной смерти отца. Колхидская колдунья, желая отомстить Пелию за этот поход и за свою тяжелую участь, подговорила Пелиад сварить отца в котле, под предлогом омоложения (эта тема нашла отражение в искусстве). Вероятно, Пелиады принадлежали к той же категории «матриархальных» жриц, что и сама Медея, и лишь в поздней редакции мифа стали «дочерьми».

Другой известный миф об Алкестиде – пролог к ее замужеству. Когда ферейский царь Адмет решил жениться на Алкестиде, ему пришлось осуществить невыполнимую задачу – запрячь в одну упряжку льва и вепря, как то повелел Пелий. Адмету удалось решить задачу только благодаря *Аполлону*, когда тот находился у него в услужении по воле богов, искупая убийство Зевсовых киклопов, – отец богов уничтожил сына Аполлона Асклепия, научившегося возвращать к жизни людей[294]. Адмет выступает в мифе затушеванной фигурой царя загробного мира, Алкестида – его супругой, царицей. Упряжка из *льва* и *вепря* – не что иное, как метафорический образ богов-супругов в тотемном облике, а присутствие Аполлона говорит, что Адмет – бывший *солнечный бог*, вытесненный олимпийцами в «героическую» сферу.

Третий миф, связанный с Алкестидой, – самый загадочный. Аполлон оградил Адмета от гнева Артемиды, которую тот забыл почтить на свадьбе (за что она наполнила его брачный чертог клубками *змей*), и, кроме того, уговорил Мойр дать возможность царю избежать смерти – в случае добровольного согласия близких умереть вместо него[295]. Отец и мать категорически отказались принести такую жертву; согласилась жена Адмета Алкестида – молодая женщина, мать двоих детей.

Именно этот миф и стал темой трагедии Еврипида «Алкестида», поставленной в 438 г. до н. э., в самый пик акропольского строительства, в год освящения Парфенона. В зените афинского «золотого века» Еврипид ставит трагедию, в которой нет ни

трагедийного развития сюжета, ни трагедийного конца. Это очень необычная пьеса, исполненная душевных терзаний молодой супруги и матери, взвалившей на себя непомерный груз добровольной смерти, а также и душевных терзаний ее мужа, которому было жалко жену, но который все же благословил ее досрочный уход в преисподнюю. В конце концов Алкестиду вызволяют из загробного мира – совершается традиционный для патриархальных греков *анод*: Геракл, остановившийся в дни траура в доме Адмета и случайно узнавший об этой трагедии, в благодарность за гостеприимство и деликатность хозяина (не давшего ни намека на только что совершенный погребальный ритуал) спускается в Аид, где побеждает бога преисподней и извлекает женщину на свет.

Казалось бы, Еврипид развивает чисто *патриархальную* линию, в которой трагический акцент смещается на судьбу женщины: она умирает, а муж остается жить, как и его старики-родители. Но чрезвычайные обстоятельства этой смерти-*самопожертвования* не позволяют видеть в ней один только «отцовский» контекст. Еврипид набрасывает канву старой традиции, согласно которой мужчина-супруг, Адмет, должен умереть раньше женщины, вплетая в нее новую нить – Алкестида согласна уйти в Аид вместо него. Тут вмешиваются всевозможные психические, эмоциональные и духовные факторы, которые так преобразуют старые и новые сюжетные связи, что все перемешивается и становится очень сложным. Сильнейшая внутренняя борьба, происходящая в душах мужчины и женщины, заканчивается *ее победой*. Она поднимается над силой инстинкта, посягая на высоты *духовности*, принадлежавшие прежде только мужчине (как, например, Софоклову Эдипу).

Близкая ситуация была у Софокловой Антигоны, тоже добровольно выбравшей смерть, но Антигона отстаивала свои *кровные корни*, защищая – в основном в ритуальном смысле – честь погибшего брата. Ничего этого у Еврипидовой Алкестиды нет. Она отдает свою жизнь *чужому по крови* человеку, и не в силу высшей необходимости, а потому что она его *любит* и он ее об этом *просил*. Возвращение Алкестиды из Аида – вынужденный компромисс, на который идет Еврипид: его драма и без того показалась афинской публике странной. Адмет, сколь ни глубока его скорбь по поводу смерти жены, относится к типу безнравственных, жестоких эгоистов. Он обрекает своей просьбой себя на духовную смерть, Алкестида ее выполнением – на бессмертие. В результате торжествующий отцовский мир выказывает *нравственную несостоятельность*. Духовная сила космоса воплощается в *женщине*. Еврипид снимает с женского образа былое табу и задолго до Праксителя обнажает ее тело и душу. Он мастерски

показывает глубину, силу и сложность женской натуры. И конечно, ее готовность *спасать*. Только женщина, *мать и жена*, бросается на спасение жизни (Адмета), когда все от нее отреклись.

Один из итогов классической культуры Эллады подводит Аристофан в своей замечательной комедии «Лягушки»[296]. Она была поставлена на афинской сцене в 405 г. до н. э. (одновременно с Софокловым «Эдипом в Колоне», хотя теперь считают, что «Эдип» был поставлен посмертно, в 401 г. до н. э.) – накануне окончания Пелопоннесской войны, когда страшные потери Афин были всем очевидны. Комедия как театральный жанр вошла в греческую жизнь примерно на полвека позднее трагедии, где-то ок. 487–486 гг. до н. э., однако породившие ее народные буффонады и бурлески уходят корнями в седую древность. Классическая комедия развивала их главный принцип – перебранку двух противных сторон, состоявшую в обмене шутками и скабрезностями двух комедийных полухорий. В отличие от трагедии, персонажи которой воскрешали образы героев прошлого, ходили в торжественных одеяниях и говорили велеречивым архаичным языком, комедия использовала современный разговорный язык, нарекала своих героев историческими именами видных современников (хотя этому пытались воспрепятствовать) и не стеснялась в выражениях по поводу современной жизни, политики, государства и народа. В комедиях даже существовали специальные вставки – *парабазы*, не связанные ни с сюжетом, ни с ходом представления. Хор, прервав выступление, от имени автора обращался к зрителям с заявлением, призывом, манифестом. В «Лягушках» Аристофана такая парабаза требовала от властей прекратить преследование инакомыслящих сограждан, не лишать их гражданских прав, восстановить в государстве мир. Говорят, именно из-за этой парабазы «Лягушки» были поставлены вторично – случай, исключительный в афинской практике.

Но и помимо парабазы эта комедия «сына деревни» весьма многозначительна. Написанная ярким, живым и сочным языком, полным искрометных стрел и остроумнейших характеристик, она посвящена, по сути, очень специфической –«литературоведческой» проблеме. В «Лягушках» комедиограф выступает *судьей загробного мира*, «взвешивающим» души двух великих трагиков Эллады, Эсхила и Еврипида. Конечно, он выступает не сам по себе, а под видом бога театра Диониса, а поскольку Дионис не мог самолично попасть в потусторонний мир, он тоже выступает в чужом обличии – Геракла. Правда, и Геракл не имеет на это полномочий – как помним, его туда водил Гермес. Но это в принципе не важно – в конце концов, и не Дионис властен наделять бессмертием и смертью, а та великая, «за кадром» стоящая богиня-мать, Владычица.

Впрочем, она вовсе не стоит «за кадром» — она в нем самом, она представляет хор. Это *лягушка*, давшая имя комедии, — *земноводная* обитательница «переходной», болотистой среды, которая не есть ни суша, ни твердь, ни космос, ни хаос[297], — та лягушка, которая в позднейших Антестериях Диониса получила имя «царицы» (Болот) — Басилинны[298]. Богиня-спасительница возвращает свой древний зооморфно-тотемный облик и выступает не по-олимпийски индивидуально, а как архаичное нерасчлененное множество: туча болотных лягушек (в комедии хор состоял из двадцати четырех человек).

Воплощаемое богиней-лягушкой созидательное начало и есть *устои весов* (они натурально представали на сцене) — центральная ось, «мировое древо»; две их чаши, предназначенные для душ Эсхила и Еврипида, олицетворяют двух *сыновей-близнецов*. Таким образом, перед зрителем воочию восставала древняя «геральдическая формула» в самом ее традиционном выражении: близнец-*жизнь* должен быть возрожден, близнец-*смерть* — остаться в потусторонности. Дионис отправляется в загробный мир царицы-лягушки с твердым намерением вернуть оттуда недавно умершего Еврипида, но сталкивается там с напористым Эсхилом, отстаивающим свое право на спасение. Бог театра кладет на весы их произведения, и оказывается, что могучий, тяжеловесный, творивший образы только добродетельных героев Эсхил перевешивает противоречивого, сложного, риторического и не всегда понятного Еврипида. В эпоху крушения былых идеалов общество жаждет ясно очерченных и статических форм — суровой цельности, четкого размежевания понятий добра и зла. У героев Еврипида, современника Аристофана и процесса начавшегося крушения полиса, в душе царит смута, они поддаются на лесть и на ложь, на приступы необъяснимого гнева и ревности, они занимаются постоянным самокопанием, не обращая внимания на проблемы государства; они пребывают в борьбе с самими собой и не надеются на справедливое вмешательство божественных сил — слишком далеких от человека, чуждых и непредсказуемых.

Еврипид проиграл. Дионис собирается выводить на свет добродетельного, гражданственного Эсхила. Еврипид в ужасе кричит: «Злодей, ужель меня оставишь мертвым?» Дионис загадочно речет: «Как знать, а может жизнь и смерть — одно?»[299] И когда Еврипид бросает ему упрек в клятвопреступлении — ведь Дионис перед спуском в болотный Аид поклялся вернуть на свет именно его, — тот разит поэта его собственным оружием (из трагедии «Ипполит»): «Поклялся лишь язык, а ум не связан клятвой»[300]. Эпоха всеобщего процветания софистики принесла свои достойные плоды.

Люди, измученные непрерывными войнами, казнями, гибелью близких, поражением инакомыслящих граждан в правах и ссылками, жаждали *реставрации прошлого*, одним из главных рупоров которого был Эсхил, в действительности же – восстановления *материнского права*. Аристофан весьма откровенно заявляет об этом в целом ряде других своих комедий, особенно в блистательной «Лисистрате». Его героини – остроумные, ловкие, изобретательные – осаждают Акрополь, лишая своих мужей брачных ласк, и добиваются заключения мира, по сути становясь *во главе* государственной жизни Афин.

ПОЗДНЯЯ КЛАССИКА

Эпоха поздней классики — это последняя, самая драматическая и вместе с тем самая просветленная глава эллинского творчества. Все границы в истории искусства условны, но рубеж высокой и поздней классики кажется условным вдвойне. Мы уже видели ранее, что какие-то неразрешимые диссонансы в греческом искусстве стали появляться прямо на вершине его расцвета; в жизнеутверждающих образах Парфенона слышится отдаленное предвестие трагедии — так в философии Гераклита «война» вела к рождению космоса, а «мир» — к его краху. К концу века драматические коллизии все сгущались, и уже интерьер храма Аполлона в Бассах, исполненный мастером Парфенона, представляет собой новое искусство. В давно утвердившейся периодизации греческого искусства поздняя классика — это третий, завершающий этап. На деле же она — особая эпоха, в которой все построенное ранее — великий космос и рожденный им великий человек — входит в фазу глубокой деструкции. В этом плане поздняя классика выступает антитезой геометрики: все, что там создавалось, здесь постепенно распадается. Начало поздней классики датируют по-разному: 425 г., 410 г., 400 г. до н. э. Не акцентируя специально этот момент, будем условно считать границей последнюю, нижнюю дату.

В IV в. до н. э. Эллада приобретает новый лик. Строятся новые города, продолжают создаваться статуи, расписываться вазы — художественная жизнь по интенсивности не уступает творческому духу предыдущего столетия. Но Афины, оставаясь центром искусств, теряют блистательность и силу[301]. После поражения в Пелопоннесской войне они пребывали в двусмысленной ситуации: на словах борьба за свободу — на деле скрытое предательство своих прав и в дальнейшем сдача демократии почти без боя македонскому царю Филиппу. Душевные муки афинян по этому поводу сочетались со странной неспособностью к действию: они были охвачены некоей душевной прострацией. Все

понимали, что надо что-то делать, спасать свободу, но не предпринимали ничего функционального — только говорили. В IV в. до н. э. в Афинах почти ничего не строили — архитектурная мысль двинулась в Пелопоннес, центр формирования новых идеалов, а также в Малую Азию, где началась эпопея роскошной реставрации древних храмов.

В целом искусство Греции перестает быть создателем, если можно так выразиться, нового вещественного мира. Оно уходит в область *мысли* — размышлений о пройденном пути, подведения итогов. Былое равновесие между телом и духом все более нарушается в пользу идеального. В жизни Афин — да и всей Эллады, для которой они оставались духовной столицей, — господствует теперь *философия*. Она рождает еще двух гениев, двух последних учителей человечества — Платона и Аристотеля: «идеализм» первого и «материализм» второго стали теми двумя форпостами духовной жизни, вокруг которых так или иначе сосредоточивалась и художественная мысль. Греческая драматургия уже исчезла как великое искусство: продолжала существовать только «средняя аттическая комедия», со средними же именами. Выдающихся лириков эта эпоха не дала. Интенсивно развивалась, кроме философии, риторика, в том числе политическая и юридическая — здесь высятся такие гиганты красноречия, как Демосфен, и характерно, что два последних правителя Афин, Ликург и Деметрий Фалерский, были *ораторами*. Поздняя греческая классика — это эллинская осень, перешедшая под конец в суровую и студеную зиму.

Расписные вазы

Расписная керамики Греции, еще прекрасная и полная высоких достижений, начинает подавать признаки усталости и истощения сил[302]. Вместе с ней заканчивается всемирная история одного из самых древних и самых замечательных видов творчества в ареале Древнего Востока — Средиземноморья. Аттические вазы довели этот вид искусства в Греции до логического конца, который был, как и все у древних эллинов, достойным и высокохудожественным.

Практически нет новых тем, революционных идей в технике, новых стилистических поисков: все застывает в старых параметрах, подвергаясь стагнации и медленному вырождению; аттические вазы все чаще создаются только по заказам богатых колонистов, особенно выходцев из Северного Причерноморья. Старческий этап греческого гончарного мастерства протекал наряду с необычайным оживлением мастерских греческого Запада. Яркий расцвет западногреческой расписной керамики, вызванный резким ростом «погребальной идеи», был тоже недолог; если аттическая вазопись угасала постепенно, италийская, расцветши пышным цветом только в IV в. до н. э., тоже зачахла – и ненамного позже, ок. 300 г. до н. э.

О начинающейся деградации афинских ваз свидетельствует целый ряд признаков: появление композиционных клише, отсутствие новых интересных иконографий и в целом новых идей в области представления человеческой фигуры. Чаще новое сосредоточивалось на внешнем оформлении, без глубокого переосмысления конструктивной формы вазы и ее композиции. Усиленный декоративизм, широкое применение накладных красок, рельефного декора и позолоты, а также трактовка форм обширными цветовыми пятнами, при полном снятии былого глазурованного контура, — основные внешние признаки позднеклассических ваз. Этот вид искусства скорее *консервирует* прежние достижения, сводя их к *формульным правилам*. Великая школа ощущается, как и прежде, во всем: в мастерстве рисунка, в уме-

лой компоновке сложных сцен, в смелой разработке пространства с элементами перспективы. Но росписи становятся беглыми, небрежными, качество черного лака неуклонно снижается — он делается тусклым, серовато-облезшим, и во всем чувствуется усталость. Позднее искусство, как то часто бывает в истории, возвращается к начальной фазе: мастеров опять привлекает сугубо погребальная функция ваз, становящихся огромными и монументальными, а также непосредственная связь их росписей с космогонией.

Аттика

На переходе от высокой к поздней классике стоит одна из последних великих фигур греческой вазописи — мастер Мидия[303], представитель «роскошного стиля». Все наиболее существенное для его стиля и мировидения сосредоточено в знаменитой лондонской гидрии со сценой похищения Левкиппид, ок. 410 г. до н. э. (**ил. 226, 227**). Кстати, гидрия — одна из любимых его форм, и это стоит отметить: изящных очертаний сосуд с шаровидно-приплюснутым туловом настойчиво возвращает нас к образу *воды*, стихии-праматерии. В росписях мастера Мидия доминируют женские фигуры, женские темы и в целом — *женский мир*. Структура композиции меняется — он вводит *двухъярусную роспись*, причем нижний ярус помещается нарочито под ручками, акцентируя «лоно» вазы (чего мы уже давно не видели в Греции), а верхняя, «головная», часть состоит из двух связанных в центре фризов. Мастер Мидия выстраивает особую картину мира, в которой «разделяются» *водная* и *небесная* части и, помимо того, обе трактуются весьма своеобразно.

Водная часть представляет миф о добывании Гераклом яблок Гесперид, «вечерних дев», обитавших «на берегу Океана» (т. е., по сути, в самом подводном мире[304]). Композиция выглядит тектоничной, несмотря на перебивку ряда стоящих фигур двумя крупными сидящими — Геракла и Афины — и сдвиг оси симметрии. Девы в обмякших позах обступают дерево, обнимаясь и заигрывая с Гераклом, не проявляющим энергии: разнеженный герой, пребывая в «светском обществе», ожидает яблок как *дара*. Присутствие Афины напоминает, что яблоки он добывает *для нее* и что это *брачный дар*[305].

Если бы не общая *атмосфера* «прекрасного ничегонеделания» (far niente), можно было бы считать, что композиция возвращается к совокупности индивидуальных фигур как наследию «рядоположения». Тем не менее здесь в чистом виде предстает архаичная тема «водного возрождения» солнечного бога в лоне *богини-матери*.

226. Мастер Мидия. Гидрия из Кампании. Внизу: Геракл в саду Гесперид. Вверху: Похищение Левкиппид Диоскурами. 420—410 гг. до н. э.

Небесная часть изображает *выезд* солнечного бога – вариант старинной экфоры. Выезжают сразу *две пары* героев. Тема похищения невесты – здесь Диоскуры похищают Левкиппид, как говорилось выше, утвердилась с «патриархальной» ориентацией общества; но тема продолжает ветвиться, и уравненные в правах супруги теперь «удваиваются». *Выезд четы* – одна из популярнейших тем позднеклассической вазописи. На гидрии мастера Мидия выезжают с новоиспеченными супругами бессмертный Полидевк и смертный Кастор. Все же вазописец выделяет только одну пару (на лицевой стороне) – Полидевка с дочерью Левкиппа. Он уже вскочил в свою крылатую колесницу и увозит невесту в заоблачную высь, тогда как смертный брат еще остается на земле. Место *расхождения* двух пар обозначено идолом Афины, андрогинного («хаотического») образа мужеподобной девы. Идол-ксоан означает точку разделения *смерти – жизни*. В мчащейся колеснице Полидевк стоит, по новой моде, сильно согнувшись, так что его плащ вздувается парусом, и четверкой правят *оба*: невеста тоже держит вожжи. По сути, это *она* везет своего жениха на Олимп, она его возрождает – как в древности Афина вводила на Олимп Геракла. Вертикальная позиция девы (позиция *жизни*) говорит о ее смысловой доминанте в этом сюжетном узле. Собственно, и сами *лошади*, везущие колесницу, есть ее умноженный зооморфный образ: в патриархальной редакции мифа она – дочь *Левкиппа* (Белого коня), а в исходной матриархальной – Белая лошадь; дочери Левкиппа, благородно отдав свое имя *отцу*, в греческих мифах остались просто *Левкиппидами*[306].

При отмеченном *сюжетном ветвлении* – вознесении на небеса не одного только воскресшего бога (начальную стадию его «перехода» представлял Геракл), а двух, да еще с женами – главное ядро сюжета оказалось «окутано» целым слоем других персонажей. Все они воплощают *земной мир*, покидаемый Диоскурами. Он впервые появляется в росписях, выступая *посредником* между нижней подводной и верхней уранической сферами. Как знак этой срединности, места схождения противоположных начал бытия, в земном мире у мастера Мидия остается *алтарь* –

227. То же, деталь

знак жертвенной смерти, дающей толчок новой жизни. Девы разбегаются от него в ужасе, смешанном с восторгом. При алтаре сидит Афродита, а дальше Зевс – древняя чета богов, олицетворяющих процесс космотворения.

Женский (по преимуществу) облик земного мира в смысловой системе сюжета есть лишь иной образ «подводной» сцены с Гесперидами. Она поворачивает событие иной стороной – *сакральной*. В «переходной» сфере Геракла сменяет более новый Зевс, от которого, в свою очередь, «отделяются» воспаряющие ввысь *сыновья*. Старая форма бога остается внизу, новая (двойственная) – вырывается кверху. Рядом с Зевсом помещена девушка в динамической позе; «брачный» жест говорит о ней как об еще одной (кроме Афродиты) метафорической супруге бога-творца. В мифах Зевс – царь *небесного и земного* мира вместе, они не разъединены в греческой космологии; земной мир – достаточно поздняя и несамостоятельная версия подводного. Мастер Мидия наделяет этот новосозданный мир земли смыслом камертона: изображенные события показаны в *человеческих параметрах*.

Над головами мечущихся дев колесница взмывает, делая мощную дугу. Великолепно переданы лошади – развернутые веером не только на уровне голов, но и корпусов, глядящие в разных ракурсах, с тяжело дышащими выразительными мордами, с подогнутыми коленями – они как будто прорезают мощь воздушных масс, преодолевая земное тяготение. Квадрига – самый динамичный и сильный элемент у вазописца. Герои мастера Мидия красивы и изысканны. Наклоны голов, великолепно расшитые

228. Мастер Мидия. Ойнохоя из Афин. Женщины, окуривающие одеяния. 420—410 гг. до н. э.

хитоны и плащи, пышные кудри, увенчанные венками и диадемами, придают им, несмотря на динамичный замысел, негу и томность. Сцена похищения Левкиппид, при всей ее внешней экспрессии, лишена истинной силы, в ней есть нечто *театральное*. В картине главное теперь — *атмосфера*, не лишенная известной доли *риторики*.

Насколько дух гинекея и женских изысков поразил мастеров поколения Мидия, видно при сравнении их ваз с раннеклассическими. Там похищения женщин выливались в драматические схватки героев — вспомним Борея с Орейтией, Зевса с Эгиной или хотя бы инверсированную сценку с пастушком и Паном у мастера Пана: вооруженные боги бурно преследовали смертных партнеров, стремясь овладеть ими силой. Теперь наступили новые времена, и женщины любезно разрешают себя увозить кавалерам, разделяя с ними трудную участь возниц. Они (часто богини или полубогини) собираются в группы, садятся на колени друг к другу, смотрят на красивых поклонников томными взорами, их прекрасные формы просвечивают под тончайшими одеяниями, их убор всегда изыскан и дышит праздником: они в ожерельях, браслетах и серьгах, в красивых венцах и коронах, с тщательно уложенными волосами. Открытые части фигур ярко контрастируют с богато испещренными одеяниями. Изысканны повороты длинных шей, объятия рук, мелодичные позы. В этом мире нет драматических всплесков — он женствен, грациозен и тих. Повсюду возникают эроты как намек на *любовь*, царящую в этой безмятежной среде.

В искусстве мастера Мидия важна *организующая сила* — но это уже не олимпийский бог, а древний *ксоан*, вращающий вокруг

себя людей и заставляющий их разлетаться в стороны. Силы мира бегут от центра на периферию, предпочитая, пусть болезненный, отрыв от материальной земли и вознесение в небесные сферы или даже смерть, уход в нижний мир, в подводный волшебный сад. Человек бежит прочь от действительности: душа жаждет рая. Кажется, что продолжается старая материальная жизнь, но на деле она — потусторонняя, *жизнь после жизни*.

Флер гинекея царит и в других росписях мастера, среди которых обращает на себя внимание сцена на нью-йоркской ойнохое из Афин (**ил. 228**). Изображены две женщины, которые просушивают и ароматизируют одеяния; вероятно, действо происходит в середине лета, в день летнего солнцестояния — древний обычай, который в народе жив по сей день и который послужил завязкой Н. В. Гоголю для его «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». На подвесной дощечке, напоминающей сидение качелей, разложены одежды, которые окуривают две женщины в богатых одеяниях. Прямо под «качелями» разложен небольшой огонь, в который одна из них подливает благовония. Маленький мальчик, одетый по-взрослому, наблюдает за происходящим, и обработанные ткани ровной стопкой кладутся на пустой стул. Сцена явно навеяна жизнью, почерпнута из традиционных домашних обрядов. В ней опять замечательна строгая симметрия, жажда возвращения к «закону».

229. Аристофан. Килик из Вульчи. Тондо: Посейдон, гигант и Гея. 410—400 гг. до н. э.

Утрата интереса к действию, к сильным эмоциям, к передаче накала страстей характерны для всей позднеклассической вазописи. С особой очевидностью это пассивное восприятие жизни выступает у мастеров, трактующих старые героические темы. Одним из них является Аристофан, автор берлинской чаши из Вульчи с изображением гигантомахии (**ил. 229**); специализация на росписи крупных сосудов, с одной стороны, и чаш — с другой, достигает особой глубины, судя по всему, Аристофан расписывал только сосуды малых форм. Еще одна отличительная примета времени — украшение интерьеров и экстерьеров чаш близкими сюжетами. Нет разницы между внешним и внутренним, оболочкой и ядром: они *одного рода*; это вазописное новшество имеет под собой философскую подоплеку[307].

Тема декора чаши – гигантомахия. Снаружи Аристофан показывает три поединка богов и гигантов, причем боги развернуты к зрителю лицами, а гиганты чаще – спиной, ракурсы разнообразны, но иконографически выделяется только особая, вошедшая в моду поза – *коленопреклоненная*, с одной подогнутой ногой и другой вытянутой в длину. Эта странная поза вносит в фигуру героя тектонический дисбаланс, который приходится компенсировать путем введения оптических поправок (это редко кому удавалось вполне). Бой против такого, в принципе уже пораженного, противника нельзя назвать настоящим сражением. И потому сам дух борьбы в этих сценах сильно приглушен – скорее они демонстрируют превосходство олимпийцев, всегда прочно стоящих на ногах и побеждающих.

230. Эсон. Килик. Тондо: Тесей, победивший Минотавра. 420—410 гг. до н. э.

То же показывает и тондо с фигурами пораженного (в описанной позе) гиганта, торжествующего Посейдона и умоляющей Геи. Сцена производит исключительно внешний эффект, и даже отрезанный нижний сегмент выглядит как сценическая площадка. Пафос боя двух *сыновей-близнецов* в присутствии *матери* стерт, композиция выглядит формальной. Образ Геи лишен и скорби, и мольбы, ее роль *механистична*, о чем свидетельствует неловко вывернутая голова (вспомним неловко подвернутые руки сидящих дам мастера Мидия) с неподвижными кудряшками. Кстати, теперь исчезают пышные шапки волос, отделенные от фона «пропущенной линией»: они заменяются суммой отдельных волн, разделенных уже внутри самой «шапки».

Такие сосуды широко *тиражировались*, о чем говорит факт росписи Аристофаном двух почти идентичных киликов с изображением Геракла, Деяниры и Несса.

Становится нормой стремление к формальной гармонии и подчеркнутой зрелищности. Так, вазописец Эсон, используя общую тему для внутренней и внешней росписи мадридского килика – подвиги Тесея (**ил. 230**), представляет героев очень картинно, с нарочитыми жестами. В тондо, изображающем победу героя над Минотавром, он прикрывает дворец Миноса, из которого извлекается тело убитого чудища, какой-то декоративной полоской, избегая трудного стыка двух форм: угловатого здания

231. Мастер Париса из Карлсруэ. Гидрия из Руво. Суд Париса. Ок. 400 г. до н. э.

и округлого обода тондо. В другом случае, изображая на арибаллическом лекифе амазономахию, он так ловко разбрасывает фигуры в двух уровнях, что рисунок создает впечатление сети.

Изображение многофигурной группы в пространстве становится более органичным, а сюжет еще далее продолжает ветвиться, так что все участники сцены оказываются многоступенчатыми вариантами образов двух исходных «творцов». Типичны для этого времени вазы мастера Париса из Карлсруэ. Его именной гидрии из Руво (**ил. 231**) со сценой Суда Париса нельзя отказать в элегантности. Герои расставлены на разных уровнях, создавая ощущение глубинного пространства, и вместе с тем они спаяны в прочное целое. Парис сидит в центре, в «переходной» позе (оборачиваясь назад), на одной оси с вышестоящей протомой *Эриды* (Вражды) и нижележащей фигурой *собаки*. Окружение говорит о герое как *страдательном существе*, жертве матери-псицы (Эриды). По сторонам стоят две группы богов, справа от зрителя Гермес и Афродита, слева – Гера и Афина. Парис оборачивается к первым в знак предстоящей победы Афродиты, и Эрот ему что-то нашептывает, связывая его через Гермеса с этой богиней. Другая пара внешне остается без дела: у Геры с Афиной нет мужского партнера – его роль играет невыразительный Зевс, старый бог, противопоставленный молодому и активному. В композиции нет агона и много *статистов*, второстепенных женских фигур: они плетут венки для Париса, создают атмосферу изнеженного феминизма. Победа Париса – Гермеса над смертью (показанная через его поворот к Афродите) отмечена сценой *восхода солнца*: Гелиос на своей квадриге выезжает из вод Океана.

232. Полион. Волютный кратер из Спины. Гефест, возвращенный на Олимп. 420—410 гг. до н. э.
233. То же, деталь

Восхождение на Олимп, одна из активнейших тем архаики, доживает свой век в столь же пассивном облике. Сюжет с возвращением Гефеста теперь встречается редко, с любопытным сдвигом акцентов. Так, на феррарском волютном кратере из Спины работы Полиона (**ил. 232, 233**) она представлена в двухъярусной композиции и, что любопытно, без устранения противоречий между сжатыми фигурами первого яруса и стоящими в рост — второго. Проблема, поднятая в ранней классике и давно разрешенная (как показывает хотя бы предыдущая ваза с Дионисом), у ряда мастеров так и осталась в старом состоянии — задачи композиции их волновали мало. Гораздо больше их заботила проблема *презентации* героев. У Полиона Гефест с Дионисом уже не едут на мулах на Олимп — они, бородатые старцы-боги со скипетрами, давно получили бессмертие и теперь, окруженные силенами, праздно возлежат на ложе при *супруге* Гере. Странно укороченная фигура Геры, фронтальная, как и на ранних вазах, недвижно сидящая на троне, получает спутницу — сирену: удвоенному образу *сына* соответствует удвоенный образ *супруги*. Сирена, *девственная* форма былой *матери* и ее ураническая ипостась, трактована по-новому. Очеловеченная (с женским лицом и грудью) дева-птица держит в руках опахало, выступая в роли восточных царедворцев. Веер-опахало — важная символическая вещь, знак *дыхания, жизни, воздуха*. Он означает для Геры выход из *смерти*.

Аналогичные перемены претерпевает и другая «апофеотическая» тема — восшествия Геракла на Олимп. На мюнхенской

пелике из Вульчи мастера Кадма (**ил. 234**) под колесницей, в которой стоят Афина и Геракл, виден *погребальный костер*. Кремация произошла только что – две девы с гидриями, спутницы сатиров, заливают костер водой. *Водный мир*, где сгорело старое солнце, опять противопоставлен *небесному*, правда без того артистизма, что был у мастера Мидия, – со скучноватым рисунком и стереотипными «деревянными» лошадьми. Введение костра показывает, что и в сцене похищения Левкиппид у мастера Мидия, и в других вазах позднеклассических мастеров полет колесницы в небеса означал не материальное переселение на небо, а полет *бесплотного духа*, т. е. явление чисто умозрительное, метафизическое.

234. Мастер Кадма. Пелика из Вульчи. Вознесение Геракла над его погребальным костром. 420—410 гг. до н. э.
235. Мастер Кадма. Гидрия из Дуванли. Теоксения Диоскуров. 420—410 гг. до н. э.

На другой вазе мастер Кадма пишет столь же интимную и тайную сцену – мастера поздней классики еще с большей страстью стремятся проникнуть в тайну божественной сущности. Это известная гидрия из Дуванли, хранящаяся в Пловдиве, с изображением Теоксении – праздника в честь Диоскуров (**ил. 235**). Вазописец изображает, как бы видя его изнутри, скрытый покой двух богов-близнецов, в котором они из смертных преображаются

236. Мастер Прономоса. Волютный кратер из Руво. Дионис с Ариадной, актеры и флейтист Прономос. Ок. 410 г. до н. э.

в бессмертных. Стоит пустое ложе, покрытое матрацем и двумя парами разных подушек, с двумя покрывалами и двумя прислоненными лирами; над ними вверху сияют *две звезды*, в образе которых представлялись эти юные боги. Перед ложем стоит столик с двумя канфарами вина, а между ними — высокий фимиатерий, которому вторят два малых по сторонам на полу. Опять, как в сценах реституции Диониса, представлены символы «новой крови» (вина) и «нового духа / дыхания» (фимиама). К этой священной капелле едут два юных всадника, Кастор и Полидевк, в петасах, с двойными копьями, в плащах, за одним стоит, рядом с клисмосом, женщина с блюдом, несущая им еду, за другим — бородатый увенчанный муж, — очевидно, Леда и Тиндарей, родители юношей. В этом рисунке, значительно упрощенном и без избыточного декоративизма, поражает его геральдика и «вещизм»: *вещи-символы* начинают оттеснять на второй план былых телесных героев.

237. То же, деталь

Другая примета позднеклассических ваз — их подчеркнутый *декоративизм*, ведущий к нейтрализации индивидуальности героев. Один из ярчайших примеров нового понима-

ния образа — большой волютный кратер из Руво, хранящийся в Неаполе, мастера Прономоса с изображением актеров (**ил. 236, 237**). Композиция двухъярусная; в верхней зоне изображены возлежащие на ложе Дионис с Ариадной (новые и постоянные герои позднего античного искусства), окруженные фигурами актеров, как трагических, так и участников сатировой драмы. В нижней зоне показан известный флейтист Прономос; актеры готовятся к постановке. Самое появление *актеров* на вазе симптоматично для этого века перемен, когда умирала старая классическая культура и в ее недрах вызревала новая. Правда, предстают уже не сами солнечные боги, проходящие в *доне* трансформацию, а изображающие их герои *с масками* в руках. Эта вторичная условность, отодвигая ритуальный сюжет от реальности, в то же время активно приближает его к ней. Композиция вазы решена не лучшим образом: герои верхнего яруса просто стоят «на головах» у нижних, не интегрируясь в общую среду, как то было, например, у мастера Париса из Карлсруэ. Но поражает — при огромном размере вазы — ее внешняя пышность и обилие декора, который практически «затирает» сюжет. Все герои «рядоположены» и «предстоят», репрезентируя себя и свои роли. Тщательнейшим образом переданы богатые одеяния, выписанные до мелочей, с умелой передачей разнородных фактур — от тонко расшитого хитона и шерстистого тела сатира (передано массой белых пятнышек) до нежной шкурки пантеры, седины старца в маске, плотной шкуры Геракла льва и элегантных кожаных сапожек с вышивкой, с металлическими петлями для шнуровки. Всего не перечесть: все вещи *особые*, со *своим лицом*, тогда как герои — *обезличены*.

238. Мастер Талоса. Волютный кратер из Руво. Смерть Талоса в присутствии Медеи и Диоскуров. 410—400 гг. до н. э.

В моду входят экстраординарные темы, сюжеты, ситуации. Так, мастер Талоса на своей именной вазе — волютном кратере из Руво (**ил. 238**) показывает медного героя, стража Крита, которого Медея лишила жизни во время похода аргонавтов; она вынула стержень из его пяты, которым прикрывалась его единственная «жила» с «ихором» (жизненной субстанцией)[308]. Талос изображен в этой мастерской и очень необычной композиции на первом плане, на почти декоративном фоне из других фигур, геральдически смыкающихся за его спиной, — как выдыхающийся великан, похожий на человека с чем-то механическим внутри.

239. Мастер, близкий мастеру Прономоса. Пелика из Танагры. Гигантомахия. Ок. 410 г. до н. э.

Из него *вытекает жизнь* – его поддерживают под руки, уже неверно ступающего по земле, с закатывающимися глазами. Образ умирающего стража скомпонован мастером вместе с *деревом*; мощный обрубленный ствол выступает метафорой смерти, отрастающие ветви – новой жизни. На фоне массы живописных пятен сероватый тон фигуры Талоса, выписанной тщательно и объемно, смотрится обособленно и очень конструктивно – как отлитая из бронзы фигура. Ее пластика подавляет объемность всех прочих фигур – они сливаются в большие цветистые пятна. «Фон» составлен симметричными фигурами двух Диоскуров, которые, как и у мастера Мидия, центробежно устремляются в стороны. На шейке кратера – отзвуки главной темы в дионисийском варианте: намек на жертвенную смерть Талоса, растерзанного, как и Дионис, богиней-*матерью*.

Появляются новые *персонификации времени*, впервые широко введенные в искусство Фидием. Чрезвычайно популярны фигуры светил – Гелиоса, Селены, Эос, Никс, звезд, причем наряду с их антропоморфными формами все чаще появляются и «вещные»: солнечный диск, лучистая звезда и т. д. Они придают событиям мира новое измерение, замыкают их в большой космологический цикл. Чаще эти образы появляются в сценах гигантомахии, вероятно навеянных славой росписи на щите Парфенос, и есть основания думать, что две вазы с такими сценами, обе расписанные в стиле, близком мастеру Прономоса, являются вольным повторением композиции Панена.

Первый сосуд – это афинская пелика из Танагры (**ил. 239**), с двухъярусной композицией, аналогичной амазономахии Эсона на упоминавшемся арибаллическом лекифе. Но здесь удалось избежать сухости и формализма. Впервые герои предстают не в поединках, а двумя раздельными группами: олимпийцы атакуют сверху, гиганты обороняются снизу. Все герои обнаженные, но имеют при себе плащи, скрадывающие контуры тел и обогащающие живописными всплесками мощную пластику фигур. Боги в основном развернуты лицами, гиганты – со спины, при некоторых погрешно-

стях в передаче ракурсов фигуры скомпонованы умело: ноги верхних перекрыты телами нижних, и все сплетаются в очень пластичный фриз. Пантоплия и детали костюмов переданы богато, со всей возможной тщательностью.

Другой сосуд, фрагментированный неаполитанский каликс-кратер из Руво (**ил. 240**), представляет две группы противников, разделенных мощной дугой. Внизу, как в чреве матери-Геи, которая не случайно возникает здесь, скрыты гиганты, мифические ее сыновья, верх оккупируют олимпийцы – тоже потомки, внуки. Таким образом, схема старая: бой «из-за матери» двух групп *сыновей-близнецов*. Но трактовка ее необычна. Юные гиганты, столпившись у основания мира, ворочают с согбенными спинами огромные камни скалы, в небесах олимпийцы готовы к атаке; конные, они побеждают, в знак чего Гелиос выезжает из Океана; рядом с ним обозначен светящийся *солнечный диск*. Битвы пока еще нет: никто не убит и не ранен, но дезинтеграция изображенного говорит о *распаде* мира на две разные части.

240. Мастер, близкий мастеру Прономоса. Фрагментированный каликс-кратер из Руво. Гигантомахия. Ок. 410 г. до н. э.

241. Йенский мастер. Гидрия с о. Родос. Елена и Парис. Начало IV в. до н. э.

Очевиден процесс трансформации прежних живых сюжетов в формульно- иносказательные. У Йенского мастера[309], одного из видных художников этого времени, с отличной выучкой, хотя подчас прибегавшего к композициям вполне традиционным, в стиле уже заметна «скоропись». Его берлинская гидрия с острова Родос с изображением Елены и Париса (**ил. 241**) еще элегантна и красива, но ее героев (не говоря уже о статистах) начинают теснить *вещи*. Процесс, ранее протекавший спорадически, теперь проходит широкомасштабно и целенаправленно. Елена сидит в центре, на широком низком *ларце*, с *зеркалом* в руке, Парис стоит перед ней, к нему подлетает крылатый Эрот с *тенией*, обозначая

242. Мастер Марсия. Пелика. Пелей и Фетида. 340—330 гг. до н. э.

предстоящий брачный союз. Обнаженный Парис, с плащом и двумя копьями, в *башлыке* (намекающем на его иноземное происхождение), повернут к зрителю; сидящая женщина протягивает ему еще не скрученный *венок*. Помимо того, что между Еленой и Парисом ничего *не происходит* и что центральная пара обрастает массой стереотипных фигур, обращает на себя внимание общая *застылость* композиции. Все ее участники стоят или предстоят в ситуации, близкой и встрече, и расставанию. Изображение начинает сворачиваться в формулы, исключает «идеального зрителя» и вновь выталкивает его в реальное пространство. Поэтому герои, часто во фронтальных позах, снова апеллируют к зрителю. Они стремятся вернуть сюжету, образам богов и в целом миру глубокий смысл. Действие перестает быть двигателем сюжета, передавая свои функции ритуальным вещам, а также символическим позам, жестам, намекам. Возрождается былая геральдика, и мир, рассыпающийся на множество мелких частей, пытаются *реституировать* на новой основе. Возвращаются в прежнем качестве исходные «творцы» — *мать* и *сын*.

Одну из особых групп позднеклассических ваз составляют так называемые керченские пелики — сосуды типа найденных в большом числе при раскопках Керчи, стоящей на месте древней столицы Боспорского царства Пантикапея. На «типовых» сосудах, изготовлявшихся прежде всего для погребений, изображались сюжеты на «гиперборейские» темы: битва амазонок с греками, амазонок, греков и аримаспов с грифонами или отдельные крупные головы амазонки и грифона[310], — образы сколь шаблонные, столь и символические, связанные все с той же темой смерти — возрождения солнечного бога. Их беглый стиль нередко превращается в скоропись, хотя твердость рисунка и красота композиции еще говорят о старинном наследии.

Среди мастеров керченских пелик — и в целом среди поздних аттических мастеров — выдается высоким качеством своих рос-

писей мастер Марсия. Он тоже вазописец гинекеев, свадеб, и ему принадлежит одна из лучших поздних ваз на эту тему — известный лебес гамикос из Эрмитажа[311], композиция которого достойным образом завершает греческую тему *шествия*. Но еще более показательна другая его известная ваза, трактующая тему космогонического брака–разделения. Это лондонская пелика с изображением Пелея и Фетиды (**ил. 242**). Композиция построена ступенчатыми ярусами, нижний из которых отмечен присутствием обнаженной Фетиды, присевшей в позе купальщицы у невысокой скалы. Она оборачивается назад — к Пелею, который, незаметно приблизившись сзади и хватая ее за руку, пытается оторвать от земли. Фетида встревожена, но лишь слегка. В ее изысканном облике с бантовидной прической, охваченной золотистой кольцевой диадемой, нет никаких бурных эмоций — лишь слегка нахмурены брови; над склоненным Пелеем уже парит андрогинный белотелый Эрот. Матриархальная «семья» окружена группой женщин. Одни сидят, погрузившись в сосредоточенное ожидание, другие лениво оборачиваются на возникший шум, третьи убегают. К этой последней категории принадлежит прекрасный образ нереиды (помещена справа в верхнем ярусе). Бегущая легчайшим шагом, она показана в сложном повороте со спины, так что лица почти не видно. Кажется, что, элегантно «ввинчиваясь» в вазу, она и воспаряет ввысь, и теряется в воздушной перспективе. Хотя контуры всех фигур написаны с редким изяществом, с соблюдением всех законов тектоники, с «реалистической» обрисовкой складок, тем не менее все здесь легко и невесомо. Все участники сцены, слегка вращаясь, двигаясь, как бы утрачивают связь с землей, готовые в любой момент унестись вверх — в какой-то иной мир.

Дракончик, путающийся между ног Пелея, намекая на космогонический сюжет, не играет здесь важной роли. Да и сам Пелей едва выделяется из прочих «красных» фигур. Но вот присевшая на корточки Фетида и парящий над ней Эрот, резко выделенные белым цветом из общего пространства, кажутся *светящимися фантомами*, которые явились в материальный мир, чтобы привести его в это легкое, полуреальное движение, а затем вновь исчезнуть.

Стремление проникнуть в самое сердце «священного» привело «керченских» мастеров к изображению Элевсинских мистерий. Правда, актуальные моменты таинства находились попрежнему под строжайшим запретом, но впервые элевсинские боги и герои собрались и предстали в должной иерархии.

Одна из таких сцен показана на эрмитажной пелике Элевсинского мастера из Керчи[312] (**ил. 243, 244**). Композиция двухъярусная, но без подгонки фигур под высоту ярусов или других внешних приемов гармонизации росписи. Главные герои спокойно

243. Элевсинский мастер. Пелика из Керчи. Сторона А: Деметра и Кора с Триптолемом, Дионисом, Гераклом. 350—340 гг. до н. э.

244. То же, сторона Б: Гея передает Гермесу младенца Диониса

стоят на традиционной меандрово-шахматной подставке, другие размещены выше на разных уровнях. В центре внизу показаны «две богини» в традиционной схеме: сидящая Деметра и стоящая Кора с факелом. Над ними – Триптолем в колеснице, запряженной драконами, по сторонам – молодой обнаженный Дионис с тирсом (справа) и Иакх, в ритуальном одеянии типа длинной рукавной блузы с красивыми каймами, в венке и, как световой бог, с двумя факелами; эта персонификация элевсинского мистериального клича «иакх» помещена между двумя *матерями*, Деметрой и Афродитой[313]. Присутствуют и почти обязательный в поздней сюжетике «маленький мальчик». Здесь их два: между Деметрой и Корой виден Плутос, при Афродите – Эрот. Еще один важный для элевсинских сцен бог, Геракл, обнаженный и тоже статуарный, замыкает композицию слева сверху; он олицетворяет «новопосвященного», поскольку считалось, что Малые мистерии, справлявшиеся ежегодно в Афинах весной, были изобретены для Геракла. Итак, вокруг двух элевсинских богинь, *матери-девы* (Афродита представляет более древний цельный образ «девственной матери»), группируются их мужские варианты.

Плотная компоновка фигур, тесно соседствующих с очень пышным пальметтным орнаментом, говорит о стремлении мастера как можно «реальнее» представить богов, причастных к тайне бессмертной жизни. Очевидна определенная напряженность отношений между трехмерной формой и отвлеченной

идеей, стремящейся вырваться из ее объятий. Внешне побеждает телесное. Но это впечатление кажущееся. Вся роспись сильно *дематериализуется* накладными белыми пятнами, охватывающими и богинь (верхняя часть Коры, голова Афродиты), и богов (верхняя часть тела Триптолема; целиком Плутос с Эротом), и вещи (колонна, на которую опирается Кора), не говоря уже о размывках и введении других цветов — желтого, розовато-пурпурного. Кажется, в этой системе цветового и светового «выхватывания» отдельных пятен никакой логики нет. Но, внимательно анализируя роспись, мы начинаем понимать, что выделяется белым из общего фона все *новорожденное* — герои, боги и их вещные символы. Роспись, разбитая резкими контрастными полями, восстанавливается в новом качестве — светоцветовом единстве. Обесцененный в своем старом смысле, образ человека начинает *сворачиваться в пластическую формулу*, ее пример дает женская фигура справа под Дионисом — она превращена в куб. В архаике статуя бога постепенно выходила из такого блока — сейчас она стремится вновь в него уйти. Но фактически ухода еще нет. Элевсинские боги, молодые и прекрасные, предстающие в элегантных позах, с изысканными абрисами «негативного пространства», словно собрались на свой *прощальный сбор* — как семейная группа для памятного снимка.

245. Мастер Помпе. Хус. Помпе, Дионис и Эрот. Ок. 350 г. до н. э.

Результат «сворачивания в формулу» целого сюжета показывает нью-йоркский хус с изображением Диониса, Помпе и Эрота (**ил. 245**). Живая процессия афинян представала еще сравнительно недавно на парфенонском фризе. Теперь она *абстракция*, отвлеченное понятие — такое же, как Любовь, Богатство, Убеждение, Раздор, Страсть, Необходимость, Счастливый случай... Многолюдная процессия воплощается в одной-единственной фигуре женщины. Искусственные герои начинают вступать с «натуральными» во вполне человеческие отношения.

Хус — ритуальный сосуд праздника Антестерии, о котором говорилось ранее в связи с его вторым днем — «Днем хусов», когда справлялся в Лимнах священный брак Диониса и Басилинны[314].

В этот день в праздничной процессии, направлявшейся в святилище Диониса в Лимнах, участвовали, как и в Панафинеях, «все афиняне», но теперь не только взрослые полноправные граждане, но и рабы, и маленькие дети начиная с возраста трех лет; у каждого был в руках новый сосуд для питья вина – хус.

Роспись представляет сидящего Диониса рядом с его «процессией»-Помпе в присутствии Эрота. Дионис сидит на клисмосе в «переходной» позе: отвернувшись от сцены, он *оборачивается* к Помпе. Она же, полуприкрытая плащом, смотрит в сторону Эрота, но *оборачивается* к Дионису (эти *оборачивания* очень показательны для позднего искусства с его субстанциальной «переходностью»). Глядя на пару, Эрот завязывает свою сандалию, готовясь в путь. Взгляды Помпе и Диониса встречаются, и Помпе делает «брачный жест»: пока они разъединены, но «любовь» соединит их в космический союз. Такую же временную пару Помпе составляет и с Эротом: оба выделены белой краской, контрастируя с фигурой Диониса; тела их обращены друг к другу, но *разделены* жреческой корзинкой. Сложный извилистый разворот фигуры Помпе, модный в это время, отражает суть процессии, как огромной и длинной «змеи», свивающей всех индивидуальных участников шествия в единое праздничное тело – она метафорически порождает бога, который *сидит* на стуле. Смерть *уже совершилась* – жертвенная корзинка-канун стоит в другой стороне, и Помпе отвернулась от нее.

Таким образом передана в персонифицированно-мифологизирующей форме сама суть праздничного действа: возрождение жертвы-*сына* богиней-*матерью*. Три главные символические вещи – *канун, клисмос и тирс* – особо выделены: корзинка означает смерть-разделение, клисмос – рождающее лоно богини, тирс – выход в жизнь в образе «мирового древа». Изобразительный текст строится теперь на параллельных рядах «человеческого» и «вещного», взаимосвязанных сложными ассоциациями.

В поздних вазах, к которым принадлежит продукция мастеров Группы Отчета, *вещная* канва композиции практически вытесняет антропоморфную; роспись превращается в группу застывших фигур. Так, на крышке лондонской леканы из Апулии (**ил. 246**), с изящным завершением сверху в виде плоской тарелочки с поднятым бортиком, представлена круговая сцена из идущих и сидящих женщин и подлетающих к ним эротов; вероятно, изображена популярная в эти годы тема: *подготовка к свадьбе*. Фигуры женщин, широко написанные и свободно скомпонованные, сводятся к стереотипным, и, несмотря на то, что в такие композиции начинают вторгаться торопливые, как бы куда-то *спешащие* герои, они не становятся от этого живее. Декоративизм, свойственный всей поздней аттической вазописи, усиливается: резкие черные каймы одежд начинают резать и без того невыразительные фигуры, и

246. Группа Отчета. Крышка леканы из Апулии. Подготовка к свадьбе. Вторая четверть IV в. до н. э.

целое распадается на отдельные цветовые пятна. Но главное – это особая *значимость атрибутов. Каждый* участник сцены несет или держит в руках вещи: *ларцы, венки, тении*; большой *лутрофор* разделяет центральную фигуру Афродиты и подлетающего к ней Эрота. Основное место занимают *тении* или даже *полотенца* с широкими мягкими концами – этот символ *связи* заполняет все пространство между фигурами, создавая новые живописные пятна. Вещи вытесняют героев, застывшие символы и ритуальные формы – живое действие и индивидуальных персонажей. Позднеклассическое искусство – искусство *символических образов.*

Соответственно меняются и формы сосудов – они становятся все более изощренными, украшенными профилями, в них намеренно заостряется вертикализм. Часто такие вазы напоминают *архитектурные* конструкции, заставляя вспомнить сложные синкретические типы эпохи геометрики.

Доводя до конца воплощение прежних замыслов, художники завершают и старую концепцию «странствия» солнечного бога. Путь предстает теперь в сложной, закамуфлированной форме, и сам бог на вазах не показывается. Этот *уход из композиции* главного героя знаменателен. И сцена представляет уже не классических греческих богов, а все чаще «чужестранцев», «азиатов» – Пелопса, Париса, Адониса. Так, на ряде ваз Группы Аполлония изображен обряд, справляемый в честь *Адониса.* На лицевой стороне лондонской гидрии из Киренаики (**ил. 247**) представлена группа женщин с флейтисткой и козлоногим Паном;

247. Группа Аполлония. Гидрия из Киренаики. Женщины на празднике Адониса. Вторая четверть IV в. до н. э.

полумифический контекст говорит об Адонисе как наследнике этого бога. Слитность обширных цветовых пятен, выстроенных ритмично и строго, придает композиции особую церемониальность, но действие и здесь – лишь видимость, фигуры просто представлены участниками праздника смерти – рождения Адониса. В росписи возникают новая пространственность и глубина, свобода дыхания и особая декоративная легкость: фигуры могут в любую минуту сойти с картинной плоскости, испариться.

Центральный элемент на этой вазе – *лестница*, по ней *спускается* вниз жрица; она протягивает руку к мисочке, в которой высаживался «сад Адониса»[315]. Обряд справлялся в дни летнего солнцестояния и заключался в том, что женщины проращивали в небольших сосудиках, мисочках и горшочках быстро всходящие растения, ставили их на крышу дома, а дней через восемь, когда они давали ростки, спускали вниз и обычно отправляли в водный мир – пускали вниз по реке. Впервые процесс, связанный с возрождением бога в сосуде, прослеженный нами от Темных веков, показан на вазе как *вертикальный путь* и отражен в изображении *реальной лестницы*. Женщина *нисходит* по ней со священным символом бога. Его смерть вазописец не показывает – она изображена иносказательно через взаимоотношения героев и поведение «хозяйки ритуала».

На этой поздней точке силы афинских вазописцев окончательно исчерпываются, и ок. 320 г. до н. э. расписная керамика Аттики прекращает свое существование.

Южная Италия и Сицилия

Южноиталийская керамика, самостоятельный путь которой ведет свою историю со второй четверти V в. до н. э., теперь перестает копировать импортную (главным образом аттическую) продукцию. Формируется несколько местных школ – одна в Сицилии и четыре в Южной Италии: луканская, кампанская, пестумская и апулийская. Широкое укоренение в это время погребального обряда вызывало строительство погребальных камер и склепов, в которых расставлялись дары для умерших. Основу их составляли расписные вазы. Открытие италийских ваз в погребениях обусловило их прекрасную сохранность, а огромное количество – свыше пятнадцати тысяч – говорит о массовом спросе на этот вид мемориальных памятников.

Следует отметить, что основная заслуга в изучении южноиталийских ваз – их классификации, систематизации, атрибуции и определении сюжетов – принадлежит австралийскому ученому Артуру Тренделлу, часть своих трудов издавшему совместно с греческим сподвижником Александром Кампидоглу[316].

Практически все южноиталийские вазы, со всем богатством их фантазии, направлены на одно – *спасение души* умершего человека; они представляют тот мир, в котором она совершает свой «переход». Образы смерти постоянно возникают – в виде «реальной» надгробной стелы или наиска, а также метафорических сцен умирания и прочих символических форм. Сам умерший появляется как *призрак* или статуя в надгробном храме-наиске или на ступенях надгробия.

Растительный декор южноиталийских ваз представляет одну из самых привлекательных их черт. Огромные формализованные пальметты, разделенные на секторы, заполняют большие участки сосудов под ручками, составляя гармоничный противовес многочисленным порой фигурам обратной и лицевой сторон. Но иногда он начинает «оживать» и превращается в сложнейшую систему спиралей, волют, пальметт и цветов, которые перспективно выходят из глубины на зрителя, создавая атмосферу волшебного сада[317]. У этого сада два основных хозяина – *Афродита*-Владычица, богиня-*мать*, «вседержительница», от которой зависят жизнь и смерть мира и населяющих его сущностей, и ее *сын-супруг*, странный *андрогинный Эрот* – обнаженный подросток-юноша с женской грудью, головой и прической, в прекрасных башмачках, с жемчужной перевязью на груди. В истоках Эрот – «хаотическое» существо, которое еще не разделилось на мужчину и женщину; в этом мире смерти, таком прекрасном и нежном, он представляет Первоначало мира; в то же время он *сын-паредр* при своей *богине-матери*. В сложных взаимоотношениях двух главных героев южноиталийской художе-

ственной мифологии *мать* доминирует: она прародительница, и от нее зависит продолжение рода.

Соответственно население вазописного мира составляют две категории персонажей – *матрональные женщины в богатых одеждах* и *обнаженные юноши*, их «женихи». Большинство ваз средних и небольших размеров изображает динамичных сатиров и менад, представителей Диониса; динамика говорит о стремлении к жизни, к выходу за пределы неподвижности – смерти. Куда-то несутся менады с тирсами и приношениями, за ними бегут сатиры и силены; эта нескончаемая «любовная игра» свидетельствует о стремлении к *соединению разъединенных*; «игра» важна сама по себе, как бесконечное движение, которое в апориях Зенона есть неподвижность, как неподвижен по природе мир в философии италийцев-элеатов.

В этом мире сохраняется огромная роль *ритуальных вещей* – всевозможные ларцы, тении, полотенца, виноградные грозди, гирлянды, фимиатерии, музыкальные инструменты, пироги, яйца, предметы вооружения, цветы. Они – многочисленные, «застывающие» в своих функциях и становящиеся символами представители *жизни* – выступают наряду с обезличенными героями как их параллельные воплощения, но значимые и вечные.

Все драматические перипетии, которые происходят с человеческой душой после смерти, отражаются на лицевой стороне вазы, тогда как на оборотной предстает на очень многих памятниках стандартная сцена, возникшая в Аттике еще в V в. до н. э.[318]: закутанные по шею юноши, стоящие друг против друга и *разделенные* – алтарем, столпом, ветвью или просто невидимой вертикальной осью симметрии. «Разделение» становится стереотипной формулой, тогда как путь к соединению – долгим и трудным. И в этом тоже специфика южноиталийских ваз[319]. Здесь появляются многочисленные символические формы, намекающие на состояние космоса в процессе его сотворения: мячики, разделенные на четыре части квадраты, «окна», «лестницы», алтари.

Самая ранняя из западногреческих школ, луканская[320], возникла еще в последней трети V в. до н. э. Существование ее – и, к сожалению, ее одной – доказано археологией: были найдены две печи для обжига ваз с фрагментами расписной керамики, принадлежащими, судя по стилю, одна – мастерам Креусы и Долона, другая – мастеру Амика, крупнейшему, наряду с мастером Пистиччи, вазописцу Лукании. Стиль обоих выдает определенное родство со стилем двух крупнейших афинских вазописцев высокой классики – мастера Ахилла и Полигнота. Считают, что на мастера второго поколения Долона оказал влияние великий живописец IV в. до н. э. Зевксис, работавший в южноиталийском городе Гераклее. Исчерпала свои силы луканская вазопись ок. 320 г. до н. э.

248. Мастер Амика. Колоколовидный кратер. Силены и мышь. Ок. 430—420 гг. до н. э.

Представление об этой школе дает колоколовидный кратер мастера Амика с изображением силенов, играющих с мышью, ок. 430–420 гг. до н. э. (**ил. 248**). Сцена с мышью изображена на передней стороне вазы – на задней представлены три задрапированных юноши в традиционной схеме противостояния. Стереотипность реверса на таких вазах оттеняет сюжетную завязку передней стороны. Здесь изображаются самые разные, мифические, мифологизированные и ритуальные сцены, иногда с совершенно необычным и даже уникальным сюжетом. К таким сюжетам относится и роспись московского кратера: три силена, крутясь вокруг канделябра, пытаются сдернуть с него за хвост белую мышь с золотистыми крапушками – богиню света, возможно эпическую Хрису (Золотую)[321], с которой был связан троадский бог Аполлон Сминфей (Мышиный)[322]. Ситуация предстоящего катода богини, нисхождения ее в потусторонний мир овеяна атмосферой возбужденного, дерзко-тревожного ожидания. Разреженность композиции, отсутствие в ней боковых границ и свободное поле вверху необычны для афинских мастеров

этого времени: здесь, с одной стороны, размывается понятие аттической тектоники (фигуры круглятся, движутся, не закрепляясь прочно в пространстве), а с другой стороны, дышат каким-то новым духом интриги и предпринимательства.

Сицилийская школа[323] сформировалась в конце V в. до н. э. при поддержке Афин, судя по близости работ первых мастеров к стилю известного Йенского мастера. В них фигурируют похожие «жанровые» сцены, с многочисленными эротами и атмосферой гинекея. В дальнейшем развитии этой школы наблюдается введение местных сюжетов, таких как *комедия флиаков*[324] – уличных замаскированных актеров, участников буффонадных представлений. В период ок. 367 г. до н. э., со смертью сиракузского тирана Дионисия I, повлекшей за собой некоторую нестабильность в регионе, ряд мастеров эмигрировал в другие области. К таким эмигрантам причисляют Локрийского мастера, который способствовал формированию вазописных центров в Пестуме и Кампании (их ранние вазы сходны по стилю и формам с его продукцией). В дальнейшем, при Тимолеоне Сиракузском, когда ситуация сгладилась, вазописное производство набирает новую силу.

Лучшие вазы выходят на свет из рук мастеров трех групп: 1) Группа Лентини–Манфрия (340–320 гг. до н. э.), расписывавшая монументальные и импозантные вазы, с мифическими сценами, в «большом стиле», с применением накладных красок; ее опыт довела до конца преемница, Группа Борелли, с менее интересным, суховатым рисунком (ок. 320–300 гг. до н. э.); 2) Группа Этны во главе с мастером Чефалу, специализировавшаяся на изготовлении ваз меньшего размера, среди которых были и новые формы, как, например, лекана; 3) мастерская острова Липари (ок. 320–300 гг. до н. э.), славившаяся вазами на «женские» сюжеты; ее отличала добротность композиций, чувство стиля и обильный декор, в котором наряду с традиционными накладными красками, белой и пурпурной, применялись красная, голубая, розовая и золотистая. Эта школа исчерпала свои силы ок. 300 г. до н. э.

Прекрасным образцом поздней сицилийской вазописи является московская пиксида из Адерно со сценой приготовления к свадьбе, работы Группы Адрано, ок. 330–320 гг. до н. э. (**ил. 249**). Упрощенно-цельная форма небольшого сосуда сочетается с гармоничной, красивой росписью. Крышка пройдена двумя ветвями с крупными, почти недифференцированными «листьями», исходящими из двух «подушек», под ручками помещены монументальные статические «пальметты» с завитками и усиками, над основанием проходит популярный в IV в. до н. э. фриз «волны». Все остальное поле занимают фигуры.

249. Группа Адрано. Пиксида из Адерно. Приготовление к свадьбе. Ок. 330—320 гг. до н. э.

Сцена приготовления к свадьбе написана элегантно, с тонким пониманием формы. В центре показана фронтально сидящая невеста, наглухо закрытая одеянием: видны только ее сосредоточенные, грустные глаза и несколько пальцев левой руки, которыми она придерживает край плаща. Ноги ее стоят на франионе, кончиков туфель не видно. По сторонам – две богини. Одна из них, левая, в длинном ритуальном одеянии с рукавами, с прической, коком взбитой надо лбом, обращается к невесте с увещанием – считают, что это богиня убеждения, Пейфо. Другая, правая, в диадеме, браслетах и серьгах, с жемчужным ожерельем, с пышными, рассыпанными по плечам локонами – возможно, Афродита. Поставив на спинку трона невысокий ларец, она демонстрирует невесте его содержимое – двухрожковый светильник и видный до половины лекиф. Слева к этой группе с небес устремляется маленький крылатый Эрот – Любовь, готовый соединить невесту с невидимым женихом. Поверху сцену венчает волнистая гирлянда, ниспадающая длинными «завязками»,

250. Мастер Нью-Йорк GR 1000. Чернофигурная амфора. Умерший у стелы и две женщины. Ок. 340 г. до н. э.

с подвешенными к ней жемчужными цепочками и «бахромой». Слева символически висит «полотенце» – одна из метафор связи, союза, брачной любви.

Рисунок исполнен крупными, хорошо расчлененными формами, с прекрасным знанием пропорций, с неталийским чувством меры: крупные прямые линии соседствуют с размашисто данными округлыми, оттеняясь мелкой рябью крошечных штришков. Выражение глаз у всех трех фигур – разное, трактовка волос не повторяется. Мощные пластичные фигуры статуарны, но резкость контуров сглажена разбавленным золотистым лаком, накладной белой краской – матовой, приглушенной, и нежной голубой – ею подцвечены крылья Эрота, ножки трона и франион, ларец, башмачки богинь и гирлянда. В целом получается роспись, достойная быть настенной картиной – выразительная и запоминающаяся. Кстати, на реверсе вазы показана сидящая на скале полуобнаженная менада в «переходной» позе[325] – другая, «докультурная», но тоже жреческая ипостась *супруги*.

Самая молодая из всех школ, кампанская[326], сформировалась только во второй четверти IV в. до н. э. В ней выделены три мастерские, из которых две работали в Капуе и одна в Кумах. Вероятно, мастерскую Капуи основали последователи мастера Дирки. Среди ее виднейших представителей можно назвать мастера Кассандры, ученика мастера Дирки, и его последователя, мастера Пэрриша, работавшего менее интересно: рисунок не столь изящен, стиль грубее. В целом мастера Кампании отличались широким введением в росписи местных самнитских мотивов – фигур воинов в полном вооружении, отдельных воинских атрибутов и прочего. Как везде на греческом Западе, здесь создавалось много ваз с погребальными сюжетами, и один их тип специфичен только для этой школы: сосуды с ручкой-дужкой. Приметой Кампанской школы является особая приверженность к изображению женских голов –

на шейках ваз и под ручками гидрий, но в поздний период, с появлением на сцене мастера Иксиона, кампанские вазы монументализируются, появляется «большой стиль» и многоярусные композиции, с разнообразными сюжетами. Далее качество падает, и ок. 300 г. до н. э. кампанская школа выдыхается.

Хороший пример ее продукции дает московская амфора с ручкой-дужкой из Кум работы мастера Нью-Йорк GR 1000 (**ил. 250**). Большой сосуд (высотой 69,8 см) с сильно вытянутыми пропорциями и цилиндрическим туловом производит впечатление кривоватого, неуравновешенного – красота пропорций явно не заботила мастера. В дышловидной ручке имеется отверстие – как обычно пишут, для подвешивания, но едва ли такие сосуды могли «висеть». Скорее это отверстие или чисто метафорическое – как «окно», связующее два мира (очень популярный мотив на греческом Западе), или же ритуальное (возможно, в него продевали «венчальную» ленту). Небрежность гончарных форм сочетается с определенной грубоватостью форм вазописных. На лицевой стороне сосуда показы три фигуры – две живые женщины и сидящий у их ног покойник, на реверсе – задрапированные и увенчанные мужчина и женщина в «разделительной» сцене. У всех фигур не отличаются особым изыском ни общие формы, ни отдельные черты, а навязчивый спирально-пальметтный орнамент, заполоняющий горло амфоры и ее боковые стороны, не слишком тактично сопровождает фигуры – гораздо менее искусно, чем то было на аттических вазах.

Роспись привлекает иными чертами – возрождением чернофигурной техники, которое можно воспринимать как *архаистику*, но в то же время и как специфическое средство выразительности: на лицевой стороне тела женщин исполнены накладной белой краской, а фигура умершего юноши – черным силуэтом: явная антитеза реальных образов и эйдолона-тени. В «геральдической схеме», которой подчиняются сцены обеих сторон, заметны тонкие вариации черт: голов, поворотов фигур, атрибутов. Очень красиво смягчается резкость контрастов черно-белых фигур введением накладной желтой краски, золотистого тона. Ею выполнены жемчужные обнизи героев: башмачки, атрибуты, условные взгорья земли. Здесь, как в поздних афинских вазах, сюжет сворачивается в формулу, все застывает и становится символическим.

Пестумскую школу[327] представляют вазы, найденные при раскопках Посейдонии (Пестума) и отличающиеся единством стиля, тематики и формального решения. Возможно, на формирование этого центра оказала известное влияние сицилийская школа. В течение IV в. до н. э. здесь развивались принципы, учрежденные ее основателями Астеем (360–330 гг. до н. э.) и его

251. Астей. Каликс-кратер. Похищение Европы. Ок. 340 г. до н. э.

современником Пифоном. Единородность этого течения нарушило лишь позднее вторжение (с 330 г. до н. э.) апулийской струи, вызванное, очевидно, переселением в Посейдонию группы апулийских гончаров и вазописцев. Но устои школы сохранились. Излюбленными типами сосудов были колоколовидные кратеры и свадебные лебесы с очень сложными многоярусными крышками, которые порой включали в себя до четырех составных элементов. Сцены в некрополе и сложные мифы имели мало хождения, мастеров привлекали главным образом мир гинекея и дионисийские сцены с «загробной» направленностью. Реверсы пестумских ваз, как и по всей Южной Италии, заполнялись обычно фигурами двух (реже трех) задрапированных юношей. Особой приметой помимо специфического декора с «цветком Астея» и пальметтами под ручками является включение фрагментарных фигур *зрителей*, помещенных над сценой и созерцающих происходящее как будто *из окна*.

Пример такой вазы дает редкостный каликс-кратер из Малибу с изображением Европы на быке, ок. 340 г. до н. э. (**ил. 251**). Он представляет собой стройную вазу-*памятник*, стоящую на высоком постаменте изощренной формы. Здесь есть и выделенные рельефом, и гладкие, и расписные части, которые делают образ кратера сложным, многосоставным. Отсутствие цельности – признак приближающегося распада формы или перехода ее в новое качество. Это касается и росписи, украшающей расширенное основание ножки (ветка плюща), ее верхнюю часть, выпуклую форму под туловом и собственно тулово вазы. Уже внешне бросается в глаза суховатый, дробный и мелочный стиль, опирающийся в основном на линейный контур, а также резкость и пестрота композиции, в которую тут и там вторгаются белые пятна накладной краски, иногда словно подчеркивающие контуры тел, вторя лаковым линиям (или заменяя их).

Наиболее любопытна роспись на тулове. В ней выделено «клеймо» – не прямоугольное или полуциркульное, как то было в поздних аттических вазах, а в форме *фасада храма* – прямоугольник с завершающей его «двускатной крышей». Доводя до

логического конца поздние «шатровые», «купольные» и прочие композиционные схемы, пестумский мастер недвусмысленно относит их к сакральному ядру мироздания — месту, в котором происходит переход от смерти к новой жизни. Европа на быке — старый мифический образ Греции, популярный в Южной Италии уже в эпоху архаики, теперь приобретает символический смысл. Бык-Зевс, похитив дочь финикийского царя Агенора, увез ее на Крит, где она стала родоначальницей первых «европейских» царей[328]. Для нее это было *спасение*. Миф, отчетливо облеченный в «отцовскую» форму, стал аллегорией пути к бессмертию, но опять, как и встарь, пути *водному*. Два сотворца мира, мужчина и женщина, с активной мужской половиной, имеют у пестумского мастера и две хаотические ипостаси — двух тритонов, морских коней разного пола с человеческими головами, которые выступают метафорой первобытной водной среды и помещены в почти геральдической схеме (*головами наружу*) под главными героями. Таким образом, хаос уже «разделен» и «космический союз» богини и бога уже совершается: над Европой парит Эрот, готовясь увенчать ее венком.

Образ *лона*, так решительно восстановленный в правах, строго изолируется от окружения, вытесняя из своих пределов второстепенных персонажей. Разбросанные у афинских мастеров — у того же мастера Мидия — в нижнем, земном мире, здесь они восходят в небеса, чтобы созерцать оттуда сцену «перехода», как посетители храмов V в. до н. э. восходили по лестницам на верхние ярусы, чтобы рассматривать культовую статую бога. «Зрители» стоят группами за «фронтоном» умозрительного храма, видимые из-за его откосов поколенно, по пояс или по грудь. Но в действительности они не смотрят вниз, не созерцают действо и не являются его участниками — как являлись ими, например, подруги Левкиппид у мастера Мидия. Они стоят двумя группами, обращенные *к центру* «храмовой» кровли, и говорят о предстоящем союзе, о «встрече» Европы и Зевса на Крите, о жизни, которая победит смерть. Возникшая вновь необходимость отделения «неба» от «воды» обусловливает дезинтеграцию композиции и новое ее распадение на «героев» и «зрителей», уровни обитания которых опять полярно меняются. Обращает на себя внимание и подчеркнуто фасадная трактовка композиции — она, как на поздних керченских пеликах, тоже «фотографическая» и «памятная».

Самая большая и авторитетная школа греческого Запада — апулийская[329], с центром в Таренте, который особо процветал в благодатные годы правления философа Архита (ф. 367–336 гг. до н. э.). Хотя кварталы керамистов до сих пор не найдены учеными, можно не сомневаться, что самостоятельное производство

ваз здесь началось в последней четверти V в. до н. э. На месте древнего Тарента стоит современный его наследник – Таранто, и потому археологически вопрос о вазописи не очень прояснен. Однако расписная керамика, открытая в некрополях Руво и Канозы, говорит о существовании такого центра именно в Таренте.

В апулийской расписной керамике выделяют два ведущих стиля, отмеченных, впрочем, и в других западногреческих школах, а сейчас и в Аттике (вероятно, их параллелизм был характерен в целом для композиций поздней классики)[330]. Один стиль, так называемый *Простой* (Plain style), представлен небольшими вазами, среди которых особенно популярен колоколовидный кратер. Они украшались дионисийскими сюжетами, а также «жанровыми» сценами и изображениями женских голов. Другой стиль, *Роскошный* (Ornate style), культивировал большие вазы типа *амфоры* и *волютного кратера* (с середины IV в. до н. э. к ним присоединился погребальный *лутрофор*), украшенные сценами на темы разнообразных мифов, классических трагедий или сюжетов сугубо погребального характера. Примерно с 370-х гг. до н. э. вазы начинают расти в размерах и достигают огромной высоты, свыше одного метра. Они предназначались для умерших и ставились в большие склепы вокруг захоронения покойника.

Первые мастера апулийской школы, мастер Берлинской танцовщицы и мастер Сизифа, работали в обоих стилях и заложили основы ее дальнейшего развития, но в первой половине IV в. до н. э. наметилась тенденция к специализации: большая группа мастеров устремилась в производство и украшение малых ваз Простого стиля, а меньшая – Роскошного, причем с этого времени прочно утвердилась традиция изображать на реверсах фигуры двух-трех *задрапированных юношей*.

Новая система декора, введенная в 360-е гг. до н. э. влиятельным мастером Илиуперсиса, утвердила дифференциацию тем, изображавшихся на лицевой и оборотной сторонах: на лицевой писались *мифы*, свадьбы или погребальные сюжеты, на оборотной – сцены *дионисийского* характера, причем росписи были многофигурные и многоярусные. Но в дальнейшем на обороте воцарились знаки погребения: *стела* или *наиск*, при которых, обычно на двух уровнях, стоят и сидят посетители кладбища. На шейке вазы часто изображалась женская голова, заключенная во флоральный орнамент. Модифицировались ручки волютного кратера: на месте центрального завитка у них возникли *рельефные медальоны*, обычно с головой Горгоны – причем, в белом варианте на лицевой стороне, в черном – на обратной[331].

С середины IV в. до н. э. наметилась тенденция к стиранию специализации: крупные мастера опять стали работать и в Простом, и в Роскошном стиле, появились кроме упоминавшегося лутрофора и такие новые формы ваз, как ситула (ведерко). Пред-

почитались редкие, малораспространенные мифы, а в стиле, тщательном и изощренном, господствовала полихромия и богатая цветность – порой даже цветистость. Специализация касалась уже не стилей, выбора форм и сюжетов ваз: одни были откровенно *погребальными*, с изображением наиска спереди и стелы сзади, другие же сохраняли видимую целостность мифа, который трактовали богато, сложно, с массой вариантов и новых иконографических мотивов. Реверсы таких ваз украшались погребальными сюжетами.

В это время выдвигается целый ряд прекрасных мастеров, с яркими личностными почерками. Центральная фигура позднего Роскошного стиля – мастер Дария[332], любивший представлять в своих великолепных вазах не только мифы, но и сцены из трагедий Еврипида; он всегда снабжал свои рисунки надписями. За ним следует мастер Загробного мира, названный по излюбленному им сюжету, а также мастер Патеры (ок. 340–320 гг. до н. э.) и многие другие вазописцы.

Поздние апулийские вазы, как правило, не функциональные и подчас не имеющие дна, с их монументальными размерами, сложным архитектурным обликом, стремлением выйти за пределы вазописи в другие сферы – рельеф, скульптуру, архитектуру, «малые искусства», превращаются в огромные *погребальные памятники*, бессознательно возвращаясь тем самым к синкретизму геометрики. Эти вазы берут на себя роль «собирателей» образа мира, и в их сложных, подчас «театральных», порой мифических, а нередко и философско-мифологизированных композициях отражается тот необыкновенно сложный образ мироздания, который сформировался в Греции к периоду ее заката. Апулийская школа исчерпала свои силы ок. 300 г. до н. э.

Специфику этой богатой мифофилософской школы хорошо представляет московская пелика мастера Копенгагенской танцовщицы, ок. 330 г. до н. э. (**ил. 252–254**) – огромная ваза с тяжелым туловом, мощными профилированными венчиком и ножкой. Она украшена с двух сторон разными сценами. На стороне Б (**ил. 252**) представлено «разделение» – миф о Посейдоне и Амимоне, на стороне А (**ил. 253, 254**) – «соединение», путь души бога-солнца к спасению[333].

Миф о Посейдоне и Амимоне[334] богат разного рода сюжетными завязками. Он гласит, что у родных братьев Даная и Египта, царивших в Ливии, родилось множество детей: 50 дочерей Даная не хотели выходить замуж за сватавших их 50 сыновей Египта и потому бежали в Грецию, в Арголиду. Но там бог Посейдон закрыл от них все источники и земля погибала от засухи. Одной из дочерей Даная, Амимоне, посчастливилось встретить в поисках воды самого бога Посейдона, он высек воду трезубцем из скалы и вступил с ней в брак. Затем сыновья Египта,

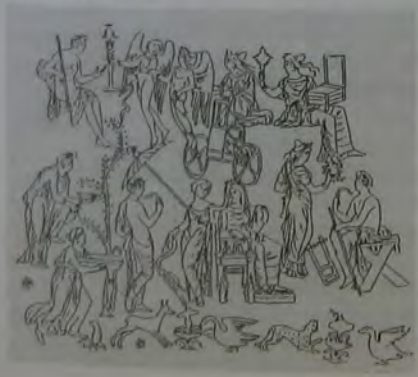
252. Мастер Копенгагенской танцовщицы. Пелика. Сторона Б: Посейдон и Амимона. Ок. 330 г. до н. э. Прорисовка

также прибывшие в Аргос, принудили к нежеланному браку Данаид, и те в первую брачную ночь лишили жизни новоявленных мужей – кроме одной девы, Гиперместры, пощадившей своего Линкея. За это злодеяние боги наказали их вечным ношением воды в дырявых горшках в потустороннем мире.

Этот очень выразительный миф рисует дочерей Даная водными владычицами. В индоевропейских языках корень *дон-*, *дан-* означает *воду*. Так что греческая *Даная* – это и есть Вода-владычица, и не случайно ее в другом мифе старик отец отправляет с новорожденным сыном *в воду*[335]: это ее исконная среда. Амимона – древнее, догреческое имя; корень *ама-*, *та-* повсеместно встречается в древности[336]: вспомним вавилонскую праматерь мира, чудовищную Ти*амат*, которая боролась с Мардуком, протошумерскую богиню *Ама*-Барагеси, египетское чудище *Аммут*, пожиравшее на загробном суде неправедные сердца. Из всего богатства мифических связей греки избрали одну, насущную для них и строго «патриархальную»: встречу бывшей водной богини, а теперь «униженной женщины», с ее «спасителем», водным богом Посей*дон*ом.

Но в изобразительной структуре отразилась гораздо более архаичная, «матриархальная» суть мифа. Посейдон и Амимона показаны по разные стороны крены, похожей на погребальный наиск; в ней видны *два водомета* (Посейдона и Амимоны), оформленные львиными головами; из обоих льется вода. Под «Посейдоновой» струей стоит омываемый ею *ксоан* – важный знак действенности ритуала, направленного на бога-мужчину. Амимона сидит, и сидит выше бога – она владычица. Посейдон же как будто поднимается из *низшего мира* и обращается к ней, пытаясь вступить в *диалог*. Другие герои, сидящие в верхнем ярусе, дополняют пару осно-

253. То же, сторона А: Мифоритуальный брак умершего с богиней.



вателей космоса по принципу перекрестного соответствия: над Амимоной сидит юноша, над Посейдоном — женщина, все с символическими вещами *возрождения*.

На лицевой стороне (**ил. 253, 254**) композиция ярче и уже без «провала» в центре. Показана *встреча* богини и бога. Богиня сидит на роскошном троне, рядом с ней стоит, прислонившись к нему, девушка. Они представляют, как сидящая Деметра со стоящей Корой в аттических росписях, «двойную богиню», *мать — деву*. Младшая держит в руках изящный *зонтик* — он предназначен для юноши. Зонтик — древний царский символ, означающий «тень»: тот, кто пребывает под ним, находится в «ритуале перехода», он не должен видеть солнечного света, потому что он сам — *солнце*, но пока в фазе смерти. Юноша, подобно Посейдону, тоже выходит из низшего мира и тоже делает *жест разговора*. За ним прислужница торопливо несет *диффрос* — умерший будет *сидеть* рядом с богиней, получит божественный статус. Любопытно, что на троне-дифросе, который несут для юноши, лежит *пурпурная* подушка (исполнена накладной краской), на которой тончайшим письмом изображена миниатюрная *белая ладья с гребцами* (тоже накладной краской, теперь по пурпуру; подушка получается почти *рельефной*); ладья уточняет, что юноша пребывает в водной среде и что он совершает переход от смерти к жизни. Одним из знаков этого процесса выступают *ойнохоя* и *фиала* (атрибуты либации) в руках у женщины, которая стоит над дифрофорой.

254. Мастер Копенгагенской танцовщицы. Пелика. Сторона А: Мифоритуальный брак умершего с богиней

Брак четы представляет следующий эпизод рассказа. Новоприбывший «жених» уже посажен, но пока не на прочном, устойчивом дифросе, а на неустойчивом *складном стуле*, — пик события еще впереди. Стоящая рядом богиня венчает его венком, что и означает их «священный брак». При этой группе находится *лира*, воплощение космической музыки.

Далее рассказ продолжается тоже серией замкнутых символических эпизодов, но уже во втором ярусе, переход к которому сделан органично, посредством промежуточных, хотя и стоящих в рост фигур. Новый этап бытия «обвенчанного жениха» знаменует сидящая справа богиня —

она *открывает ларец*, а это значит, что прежде замкнутая сфера трансформаций размыкается, давая выход наружу содержимому[337]; размыкается водное *лоно*, из него выходит обрученный юноша-*солнце*. Он незримо мчится по небосводу в крылатой колеснице, в которой стоит Афродита. Передок колесницы – вторая (и последняя) пурпурная деталь композиции. Здесь тоже по багровому фону нанесен тончайшей кисточкой миниатюрный рисунок: гусь, готовый к полету, с распахнутыми крыльями. Вместо коней колесницу везут в небесах два мальчика-гения (впервые изобретенные мастером Мидия[338]), с пышными кудрями; у одного в руках *фимиатерий* – знак дыхания-жизни, у другого *фиала* и *ойнохоя* – атрибуты жертвоприношения, ритуальной либации. Бег колесницы завершается в левом углу. Ее останавливает сидящий юноша с *ветвью* в руках, похожий на «молящего о защите». Этот герой воплощает и сидение-рождение, и жизнь – связь с богиней в образе священной ветви. Он обращен в сторону, противоположную движению колесницы, – он встречает ее, как встречают известие о смерти. Но смерти нет – есть только *вечный круг* рождений-превращений. Под этим юношей и находится тот, что выходил из подводного царства к богине. Так повторяется этот бытийственный цикл.

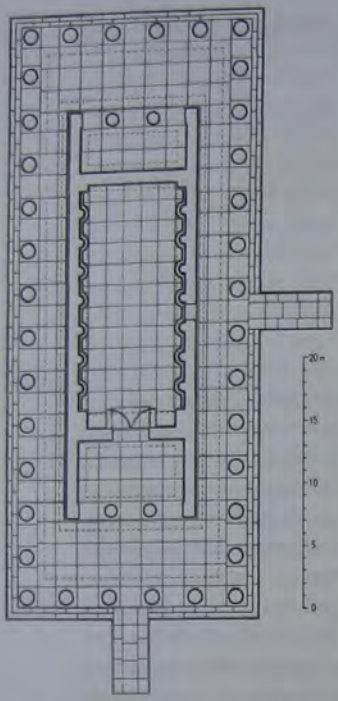
В богатой и сложной росписи язык жестов и поз (часто стереотипных) не специфичен для каждого отдельного персонажа: он становится типовым. Среди героев нет *личностей*; они только *носители смыслов*. Общий тонус рассказа, столь мастерски выстроенного, отсутствует: он ни печальный, ни радостный, он – никакой. Композиция представляет теперь не полнокровную жизнь человека с ее страстями, чувственными реакциями, меняющимися настроениями – это *жизнь души*, воплощенная в *человеческом теле*; она протекает в сверхчувственном мире.

Композицию, как и многие другие апулийские, нельзя назвать мифической в том же смысле, как сцену с Посейдоном и Амимоной, – не потому что она отражает миф, не зафиксированный литературными источниками, а потому что здесь нет мифа в старом его понимании – как рассказа, объясняющего ритуал в конкретных, персонализированных сюжетных сценах. Здесь все *имперсонально* и *сконструировано*, иконография концентрируется только на главных моментах ритуала: выход из вод – священный брак – полет в небеса. Греческий образ мироздания в последний раз собирается, восстанавливается, воссоздается, чтобы уже навсегда в Греции умереть в своем *земном* варианте.

Святилища и храмы

Как говорилось, центр строительства в позднеклассической Греции перемещается из Афин в Пелопоннес. Здесь строится новый город Мегалополь (Великий город), окруженный со всех сторон стеной и созданный с широким применением утвердившейся еще в конце V в. до н. э. *Гипподамовой системы*[339] – правильной планировки, при которой сеть улиц и площадей подчиняется прямым линиям. В живописных старых застройках, как, например, в скалистых Афинах, такое решение трудно было воплотить в жизнь, но в равнинной части Аркадии это осуществилось. В городе были храмы, многочисленные общественные здания, включая огромный трехъярусный театр, рассчитанный на 44 тысячи зрителей. Этот пример позднеклассического города уникален для Греции и еще требует своего осмысления.

Из построенных в Пелопоннесе храмов самым красивым и значительным, по мнению самих древних, был храм Афины Алеи в Тегее, выстроенный архитектором Скопасом[340] взамен старого, сгоревшего ок. 395 г. до н. э. (**ил. 255, 256**). Храм сохранял вытянутые пропорции высококлассических зданий (6 х 14 колонн), но внутренне отличался от них. Интерьер по традиции был трехчастным (пронаос, наос и опистодом), но целла, аналогично храму в Бассах и его предшественникам, членилась *выступами*; правда, это были не короткие простенки, украшенные ионийскими полуколоннами, как в Бассах, а полуколонны, по семь с каждой стороны, выходящие непосредственно из стен. Тем самым «компартименты» устранялись, пространство становилось более единым; перемены означали, что утвердившийся тип трехчастной целлы переживает кризис: все снова сливается в некое «хаотическое» единство, а свободно стоящие колонны «уходят в стены», оставляя следы былого пребывания в виде полуколонн. Причем, как в Бассах, и здесь было два входа в целлу (второй, со своей вымосткой, был северным; аналогичная «двойная» ориентация была в пелопоннесском храме в Лусах[341]), но интерьер не делился, как там, на две обособленные зоны. Еще



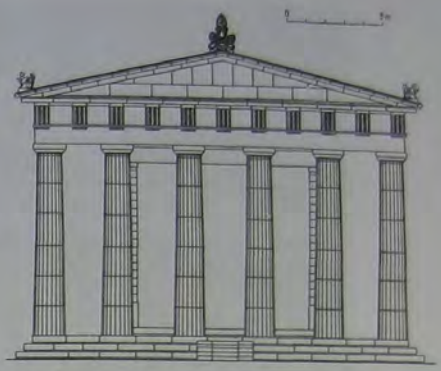
255. Скопас. Храм Афины Алеи в Тегее. Первая половина IV в. до н. э. План

одна черта, встречавшаяся ранее в храме Зевса в Олимпии: внутреннее пространство было занято культовым образом, помещавшимся на широком постаменте: рядом с древним ксоаном Афины стояли новые статуи работы того же Скопаса – Асклепий и Гигиея[342], создавая впечатление, что древний «андрогин» зримо распался здесь на два «космических» начала. Характерно, что храм сделал *скульптор*, *ваятель* его *конструктивность* уступает место *пластике*, и в нем огромную роль играет *храмовая статуя*.

Если группа Скопаса занимала в целле большое место, то вокруг статуй не могло быть полноценного *кругового обхода*. Разрастание культовой группы, увеличение ее в объеме до *предельного размера* вытесняет зрителя из целлы. В известной мере культовая группа *заменяла* собой наос; в таком случае отмирала идея *пути* божества от смерти к жизни через трансформацию в западной части. «Путь» претворяется в «вечную остановку», в которой материализованный образ бога получает такую значимость, что спорит с самой архитектурой (как то было в Парфеноне и в храме Зевса Олимпийского у Фидия). При Фидии получили признание колоссальные хрисоэлефантинные статуи богов, которые теперь, порой оставаясь столь же грандиозными, заменялись «разросшимися» группами. Посетитель не мог, обходя целлу вокруг, воспроизводить циклический путь божественных превращений – он мог только стоять, созерцая и постигая их смысл *умозрительно*.

Новую роль храма в позднеклассической Греции позволяет понять и новая структура святилища, какой она предстает в Эпидавре. Святилище Асклепия в Эпидавре, ок. 380–330 гг. до н. э. (**ил. 257**), – одно из немногих и единственное значительное из выстроенных в IV в. до н. э. в Балканской Греции. Примечательно, что посвящается теменос теперь не олимпийскому богу, а богу-*целителю* (каким выступал уже Аполлон в Бассах), связанному с народной религией. Асклепий, в тотемическом прошлом бог-крот, в олимпийской религии считался сыном Аполлона, рожденным ему Коронидой (имя означает самку ворона). Дельфийские мифы связывают Корониду, с одной стороны, с

Афиной, с другой – с Артемидой; Асклепий близок обеим богиням-девам.

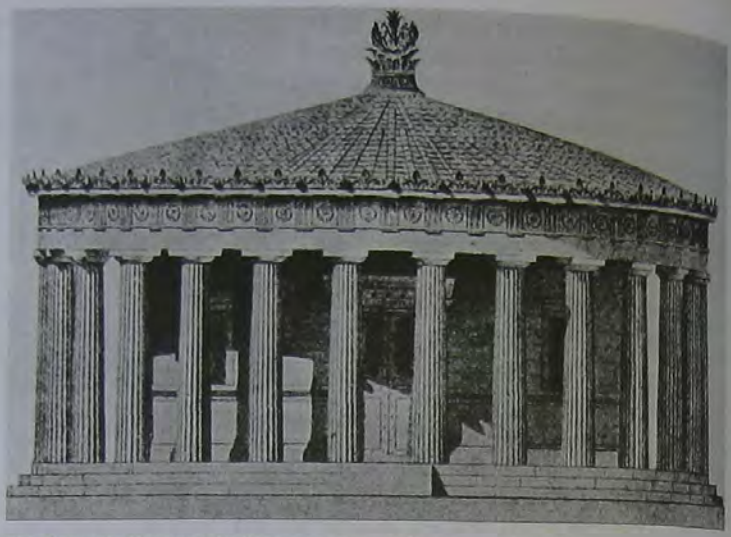


256. То же, фасад. Реконструкция

Его священный участок в Эпидавре расположен в живописной долине у скалистых холмов. Проходя через Большие пропилеи, посетитель видел перед собой сначала повернутый к нему боковой стеной храм Асклепия, затем в стороне – длинный стадион, потом две квадратные в плане постройки: гимнасий и катагогий, дом для приезжающих. За помощью к Асклепию стекались греки со всей Эллады, и потому здесь нужны были особые помещения для приема. Катагогий представлял собой огороженный и разбитый на четыре сектора квадратный двор, из которого вели входы в маленькие комнатки для постояльцев, в углу каждого двора были туалеты-латрины. Характерна огороженность и замкнутость как всего комплекса для постояльцев, так и каждой его ячейки, и сама «гостиница» – явление новое для греческого святилища. Подворья для паломников, портики и пропилеи, дополнявшие «гостиничный комплекс», были живописно разбросаны вокруг. На севере ансамбль замыкался двухнефным ионическим портиком, длиной около 70 м. Такой огромный портик тоже раньше мог появиться где-нибудь в общественном месте – например, на агоре, – но не в святилище.

Собственно храм Асклепия, работы архитектора Феодота, был возведен около 380 г. до н. э. Он, ныне совершенно разрушенный, представлял собой сравнительно небольшой дорийский периптер с укороченными длинными сторонами (6 х 11 колонн);

257. Святилище Асклепия в Эпидавре. 380—330 гг. до н. э. Реконструкция-панорама

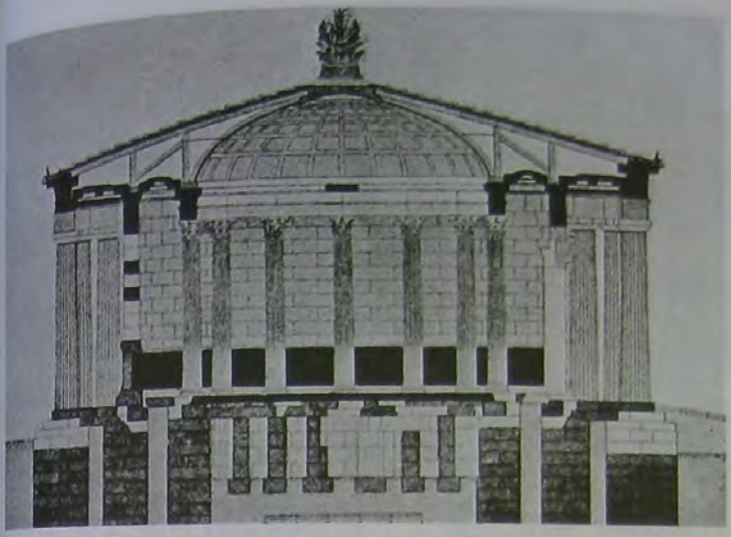


258. Поликлет Младший. Фимела в святилище Асклепия в Эпидавре. Ок. 360—330 гг. до н. э. Фасад. Реконструкция

опистодома у него, как и у ряда других поздних храмов (например, в храме Зевса в Немее)[343] не было. Выстроенное из туфа здание стояло на известняковом стилобате. Оба его фронтона были украшены скульптурой, изваянной из пентелийского мрамора; западный изображал амазономахию, восточный – кентавромахию или гибель Трои[344]. В наосе стояла хрисоэлефантинная статуя сидящего Асклепия с собакой у ног, работы Фрасимеда Паросского[345]. Сохранился ряд замечательных скульптурных акротериев, представляющих Ник и восседающих на конях «авр», ок. 380–370 гг. до н. э., – женских фигур в просвечивающих насквозь одеяниях[346]. Наличие маленького храма Артемиды говорит, что в священном комплексе, как и прежде, фактически почиталась *пара богов*, тем более что алтарь стоял между храмами.

Но теперь внесено изменение: появилась Фимела (**ил. 258–260**) – круглое здание типа толоса. Назначение его неизвестно; маловероятно, чтобы оно служило для устройства «светских» музыкальных состязаний, как думает ряд исследователей. Возрождение типа толоса, несомненно, связано с ритуальной идеей гробницы. Автором Фимелы был замечательный архитектор этого времени Поликлет Младший[347]; ученые наделили аргосского мастера прозвищем, дабы отличать его от великого скульптора, тоже аргосца.

Толос имел диаметр 22 м и стоял на трехступенном основании; снаружи его украшали 26 колонн дорийского ордера, изнутри – 14 коринфских, необычайно красивых пропорций и с великолепно исполненными, лучшими в IV в. до н. э. коринфскими капителями[348]. Примечательно, что наружные метопы не имели

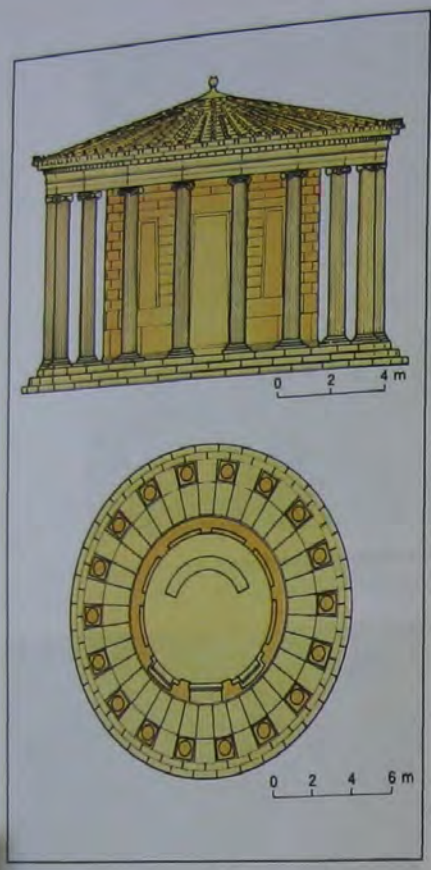


259. Поликлет Младший. Фимела в святилище Асклепия в Эпидавре. Разрез

260. Поликлет Младший. Фимела в святилище Асклепия в Эпидавре. Детали

рельефного декора: каждая украшалась по центру лишь небольшой розеткой. У этого здания были изящные симы с львиными головами, разделенные пальметтами и украшенные не только росписью, как было принято раньше, но и *рельефной порезкой*. Также антаблемент был внутри обильно украшен порезкой. Фимела была выстроена из паросского и пентелийского мраморов, а пол выложен черно-белыми мраморными плитами. Под землей обнаружилась субструкция в виде концентрических колец или, как считают другие, кругового «лабиринта». Очевидно, это было древнейшее жилище бога-крота. В нижний подземный ярус, диаметром 7 м, можно было проникнуть, отодвинув центральную светлую плиту пола. Фимела была украшена картинами, одна из которых, работы сикионца Павсия, описана в источниках: это исполненное в технике энкаустики изображение женщины, пьющей воду из прозрачной чаши[349].

Фимела имеет другие аналоги в архитектуре IV в. до н. э.: толос в Дельфах[350] и Филиппейон в Олимпии[351] (**ил. 261**), выстро-



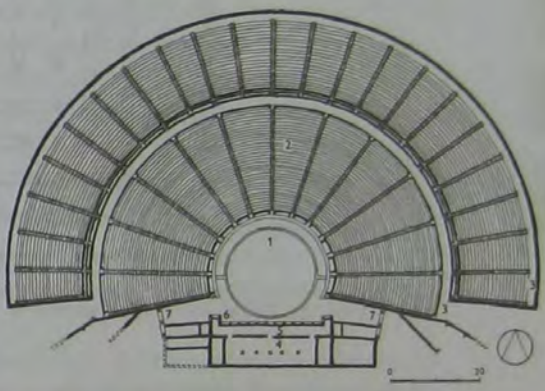
261. Филиппейон в Олимпии. После 338 г. до н. э. Фасад и план. Реконструкция

енный Филиппом Македонским после 338 г. до н. э., когда им была одержана победа над афинянами и беотийцами в битве при Херонее. Филиппейон, представляя внешне риторический *памятник славы*, внутренне оставался ритуальной постройкой. Он тоже стоял на трехступенном основании и был украшен колоннадами снаружи и внутри (снаружи 18 ионийских колонн, внутри – коринфские полуколонны, шедшие в *два яруса*). В его интерьере стояли *статуи обожествленных людей* – представителей македонского царского дома. Возведение этого толоса в олимпийском святилище означало, что и здесь идея периодических смертей – рождений бога вытеснена новой мыслью о его *вечной жизни*.

Равнинные постройки Эпидавра, сколь ни свободно и живописно они сгруппированы, составляют единый комплекс, в стороне от которого, врезанный в уступ высокой скалы, стоит театр. Красивейший из греческих театров, он был создан также Поликлетом Младшим. Театры как стационарные сооружения, заменившие временные помосты, стали широко строиться с конца V в. до н. э. Греческий театр всегда врезался полукругом (или частью круга) в естественную скалу, образуя несколько концентрических рядов сидений, разделенных на секторы. Внизу по центру располагалась частично круглая площадка – *орхестра*, на которой поначалу стояли хор и актеры; разделившись с течением времени на обособленные группы, они стали выступать в разных локусах: хор по-прежнему на орхестре, а актеры на *проскениуме* – пристройке к *скене*, заднему строению, замыкавшему вид на орхестру; в ней актеры переодевались и меняли маски.

Образ греческого театра целиком соответствовал его функции: он моделировал собой *нижний мир*, в котором происходил словесный поединок двух героев, воплощавших *смерть* и *жизнь*[352], – первого представлял сначала запевала-*корифей*, вы-

262. Поликлет Младший. Театр в святилище Асклепия в Эпидавре. Третья четверть IV в. до н. э. Общий вид

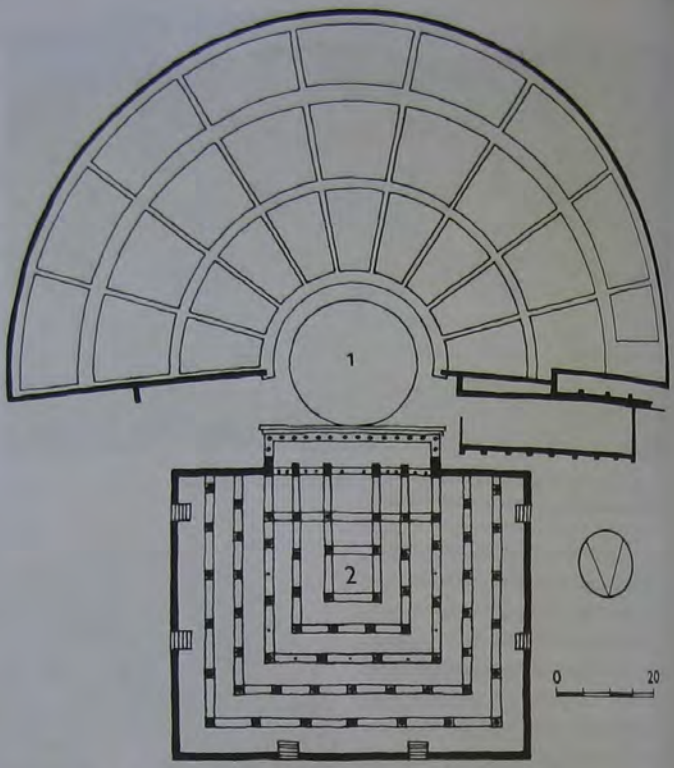


263. Поликлет Младший. Театр в святилище Асклепия в Эпидавре. План

делившийся из хора, замененный потом *актером*, второго — собственно *хор*. Это был поединок, в котором актер должен был доказать свое право на жизнь. Зрители, сидевшие на ступенях *театрона*, причащались к *жертвенному действу*, возрождаясь вместе с умершим – во время представления раздавали поделенное на части мясо жертвенных животных.

Театр в Эпидавре (**ил. 262, 263**) имеет двойной концентрический ряд сидений, составлявших более половины круга, с высоким первым и более низким вторым ярусом, с удвоенным числом секторов. Орхестра в нем уже была совсем круглой. План театра в Эпидавре выглядит как изображение взошедшего над горизонтом солнца, что вполне соответствует смыслу проходивших в нем представлений.

Точно рассчитанные пропорции, красота компоновки театрона с орхестрой (в скене с проскением еще не было достигнуто полное согласие с остальными элементами здания — решение будет найдено только в римское время), умелое сочетание конструкции с живой природой делают театр в Эпидавре совершенным в своем роде образцом. Верхние ряды его сидений осенялись крепкими дубами и находились настолько высоко над



264. Театр (ок. 350 г. до н. э.) и Ферсилион (370—360 гг. до н. э.) в Мегалополе. План

окружающей равниной, что с них открывался вид и на нижние постройки святилища, и на далекие окрестности. Человек, находившийся в театре, видел мир с высоты, панорамно, как воспарившая над землей птица.

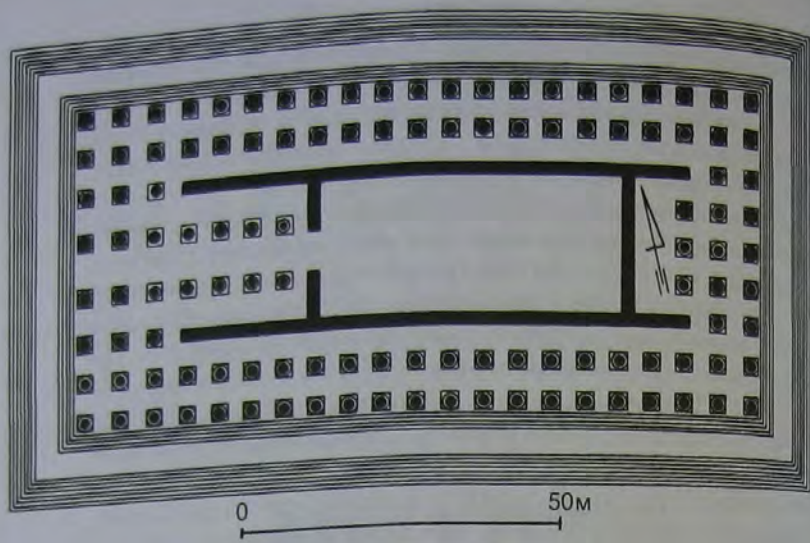
Это обстоятельство позволяет думать, что роль театра в Эпидавре была глубоко переосмыслена. Если раньше театр держался близко к земле, поскольку он моделировал «разговоры» в подземном мире[353], то теперь он, напротив, возносится вверх, оставляя внизу храм бога. Кроме того, театр *отрывается* от святилища, которому он принадлежит, обособляется от него, выходит за его пределы. «Низ» и «верх» меняются местами, и ритуал возрождения бога в обычном понимании теряет смысл. Набирают силу народные, *общинные формы* «причастия», причем формы, в которых нужно было не действовать, а *созерцать* – как и в случае с новой культовой статуей бога. Гора доминирует над долиной, театр над храмом, небо над землей. *Мысль*, сознательная и подсознательная, торжествует над *деянием* – *тайные* и *скры-*

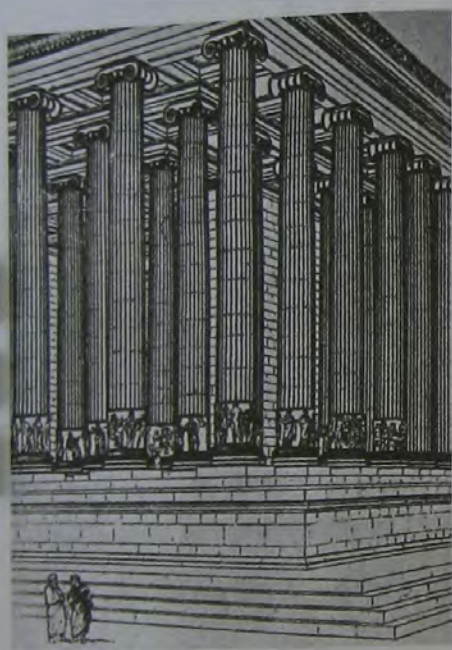
тые формы бытия, открывающиеся лишь умственному взору, предпочитаются прежним явным, и даже кажется, что театрон в Эпидавре подавляет орхестру со скеной не только массой, но и значимостью. *Зрители* – важнее актеров с их масками и переодеваниями, и то, что они *зрят* – а значит, *ведают* и *понимают*, – важнее архаической игры в оживших мертвецов.

Не случайно огромный театр в Мегалополе (**ил. 264**), о котором вскользь говорилось выше, уже вовсе не входил в систему святилища. Напротив, он был скомпонован в «геральдической схеме» с Ферсилионом – прямоугольным (близким к квадрату в плане) зданием для заседаний совета 10 тысяч аркадян. Оба здания соединялись колонным портиком, примыкавшим к театральной скене. Ритуальное здание, каким по происхождению был театр, сосуществует, таким образом, с профанным – залом заседаний. Совершенно ясно, что здание совета не что иное, как филиация театра, и не случайно их структура очень близка. Ферсилион имеет свой центр, сдвинутый к колоннаде-портику; «лучевая система», направленная к нему, вторит «лучевой системе» секторов театра, а ступенчатые места для заседающих, обходя здание с трех сторон, вторят циркульным ступеням театра, тоже не составляющим полного круга; причем и Ферсилион также имел два яруса мест: на первый входили через нижние входы (их было три), на второй – через верхние (их было шесть). Различие лишь в том, что театр – открытая постройка, хотя и моделирует подземный мир, а Ферсилион – закрытая, хотя воспроизводит мир земной. Опять все акценты переставлены, и только *круг* театра, противопоставленный *прямоугольнику* здания совета, напоминает об истоках.

Итак, в середине IV в. до н. э. театр, становясь независимой постройкой, *выходит за пределы* святилища. Это значит, что и вся система святилища *обмирщается* – обмирщается каждый его элемент.

Ряд трансформаций претерпели и ионийские храмы Востока. В середине и второй половине IV в. до н. э. в ионийской и малоазийской Греции начинается бурное строительство – главным образом восстановление старых храмов[354]. Эта *реставрационная* и *реконструкционная* работа – важнейшая для греков в поздней классике – имела свою специфику, поскольку была связана с *повторением* старого обветшавшего или утраченного образца. С большим размахом отстраивается храм Артемиды в Эфесе, на месте сгоревшего в 356 г. до н. э. старого здания (по легенде, был сожжен Геростратом). Около 340 г. до н. э. сооружается храм Афины Полиады в Приене, архитектором которого называют Пифея, одного из создателей Галикарнасского мавзолея. Чуть позднее начал возводиться, тоже на месте старого





265. Храм Артемиды в Эфесе. После 356 г. до н. э. План

266. То же, реконструкция угла

здания, огромный храм Аполлона в Дидимах близ Милета (**ил. 265, 266**) – его строили чуть ли не три столетия. Долго не завершалось и строительство крупнейшего ионийского псевдодиптера – храма Артемиды в Сардах, древней столице Лидии, начатое после пожара, имевшего место ок. 325 г. до н. э. Все эти постройки были выполнены в ионийском ордере, но, поскольку их строительство продолжалось и далее, завершены они были только в эпоху эллинизма.

Огромные размеры, пышность и великолепие декора, диптеральные птероны – двойные наружные колоннады – отличают восточногреческие храмы от прочих. Как и в прежнее время, в этих храмах сохранялись очень глубокие портики и пронаосы, иногда достигавшие половины длины целлы, основания колонн украшались рельефами, как в храме Артемиды в Эфесе, и, новая черта в поздней классике, – в отдельных храмах, как, например, в приенском, отсутствовала фронтонная скульптура[355].

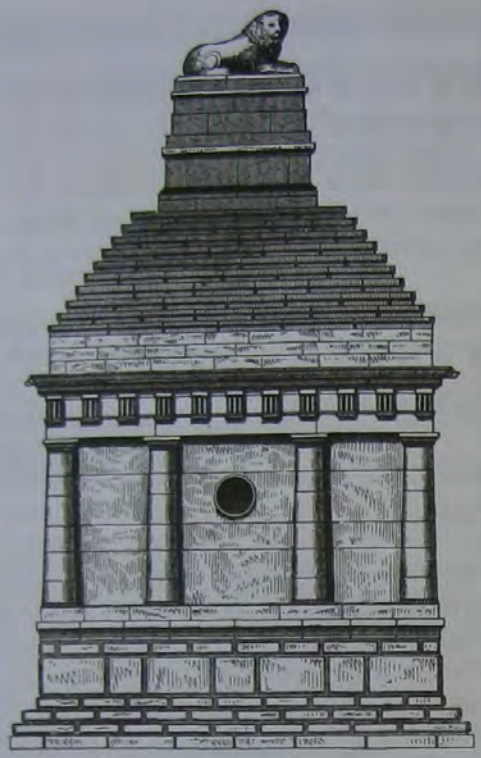
Гробницы-храмы

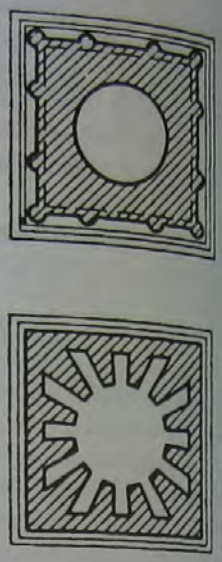
В конце V – начале IV в. до н. э. в Греции сформировалось такое своеобразное явление, как гробница-храм. Оно свидетельствовало о том, что бог, столь мучительно приобретавший свое бессмертие, стал снова терять его и понадобились новые формы искусства для восстановления божественного статуса. Поэтому и храм, созданный для ритуала возрождения, подвергся переосмыслению.

Новый тип постройки мемориального характера ведет свою историю от афинского Эрехтейона. Он распространяется прежде всего в греко-местных регионах Малой Азии, где всегда было сильно влияние Ближнего Востока. Гробницы-храмы строятся не для *очеловеченного бога*, а для *обожествленного человека*. Теперь теоретически в храме опять было возможно появление *могилы*, исключенной в нем начиная с поздней геометрики, а гробница притязает на облик *храма*. Эти два понятия, то расходившиеся, то вновь сливавшиеся, настолько волновали древних, что еще Цицерон в I в. до н. э. был озабочен этой проблемой. Желая обожествить свою умершую дочь Туллию, он писал: «Я хочу храма и не перестану думать об этом. Я желаю избегнуть всякого сходства с гробницей, чтобы добиться полного апофеоза»[356]. Возможно, он имел в виду нечто подобное тем сооружениям, о которых сейчас пойдет речь.

Характерно, что один из ранних примеров начавшегося симбиоза дает сама Греция. Это «Львиная гробница» в Книде (**ил. 267, 268**), поставленная воинам, павшим в войне 394 г. до н. э.[357] Она представляет собой монументальный памятник, в котором на массивном кубическом цоколе стоит глухой кубический «храм» с дорийскими полуколоннами. Пирамидальная ступенчатая кровля, очень важный элемент здания, загадочно похожий на шумерский зиккурат, увенчана статуей льва. Внутри купольное пространство – единое и цельное; план на уровне цоколя имеет ульевидную форму, а на уровне собственно «храма» – круглую. Все замечательно в этом памятнике: и ступенчатый базис, и классическая форма антаблемента (есть все три его части: архитрав, фриз, карниз), и полное отсутствие скульптурного декора. Лежащие на надгробиях львы широко известны и на Древнем Востоке, и в Греции, но никогда прежде такими фигурами не венчались архитектурные здания. Возникает ощущение, что лев, лежащий на собственном, индивидуализированном и очень греческом постаменте, с хорошо рассчитанными пропорциями и профилями, представляет собой «памятник на памятнике»: вся нижележащая структура воспринимается как богатый *постамент* для него.

Статуя льва – главный говорящий элемент гробницы-храма, ее вершинный образ, ее *апофеоз*. Образ умершего-льва давно был





267. Т. н. Львиная гробница в Книде. После 394 г. до н. э. Реконструкция
268. То же, планы

известен как *солнечный*, но теперь архитектурно воссоздан путь *вертикального* его восхождения в небо, который пробивался через старую *горизонтальную* систему периптера еще начиная с храма Афины Афайи на острове Эгина. Если раньше бог в храме буквально *шел* к своему возрождению (восточный вход – западная трансформация – восточный выход), то теперь он *взмывает снизу вверх в небеса*, устраняя прежде долгий и сложный маршрут. Лев появляется на вершине гробницы-храма как образ умершего-*бога* (о чем, собственно, говорит его *зооморфизм*), и его *скульптурный*, пластический облик доминирует в конструкции. Вознесшееся в небеса скульптурное тело, однако, уже не есть былая материя; оно – воплощенный дух, отрицающий земной мир с его чувственной природой.

Несколько иной, но тоже синкретический образ гробницы-храма представляет лондонский памятник Нереид из Ксанфа в Ликии, ок. 400–380 гг. до н. э. (**ил. 269**), – малоазийской области, некогда, по словам Павсания, заселенной пелазгами и в I тыс. до н. э. уже не совсем греческой. Здесь была выстроена – несомненно, для одного из местных правителей – гробница-храм, в которой греческие черты тесно срастаются с восточными.

269. Памятник Нереид в Ксанфе, Ликия. Ок. 400—380 гг. до н. э. Реконструкция

По сравнению с «Львиной гробницей» в Книде «храм» внешне сохраняет греческий облик. Он выступает в виде ионийского периптера (4 х 6 колонн), стоящего на высоком глухом цоколе размером 10,3 м х 6,86 м, под которым находится мощный трехступенный постамент. При внимательном рассмотрении оказывается, что его структура начинает размываться: отдельные формы *врастают* друг в друга. Внутренняя система ордера подрывается: у ионийских колонн отсутствует стилобат, а также фриз как самостоятельная часть антаблемента: он совмещается с архитравом, что уже встречалось нам в архаическом храме Афины в Приене. Но главное, если в «Львиной гробнице» «храм» сохранял впечатление стоящего на земле, в памятнике Нереид нижняя цокольная часть разрастается до таких размеров, что отрывает его от земли. Храм (уже без кавычек) *возносится* вверх. В интерьере нет цельности: могила отрезана от храма, исполняющего роль героона.

Заметна глубинная ломка старой системы священного здания. В V в. до н. э., обычно одноярусный снаружи, храм был двухъярусным внутри, и именно в интерьере, в наосе, развивалась идея «лестницы в небо». Теперь *двухъярусность* отчетливо переходит на фасад: внизу остается *смерть* (цоколь-гробница), вверху — *жизнь* (храм). «Храм» книдской гробницы еще принадлежал нижнему, могильному, ярусу и был, как и он, глухим — в памятнике

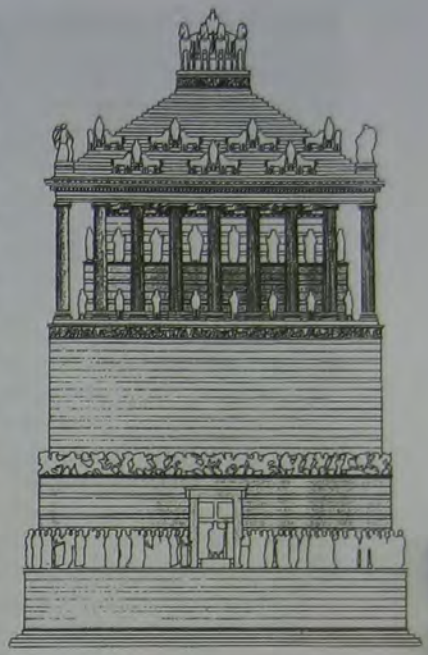
Нереид воцаряется греческая идея акрополей: храм бога, стоящий на вершине высокой скалы, знаменует победу над смертью. Обнажение ранее скрытого *материнского лона* (наоса) знаменательно: в нем закончился прежний процесс «перехода»; умерший уже воплотился и *вышел* из архитектурной конструкции. Поскольку храм в памятнике Нереид сохраняет старый образ периптера, огромную роль в нем играют *акротерии* – они активно участвуют в выражении идеи *вознесения*.

Намечен *выход* и другого рода: если *из гробницы*, вертикально, возносится *дух* воскресшего бога, то из храма, горизонтально, вырывается *тело матери*. В интерколумниях памятника Нереид помещены статуи водных богинь, дочерей Нерея – это сестры Фетиды, которые вместе с ней везут оружие Ахиллу[358] – свое он отдал Патроклу, вышедшему вместо него на бой, а Патрокла убил Гектор, снявший с мертвого его оружие. Ахилл лишился своей «защитной оболочки», что обрекло его на ритуальную смерть. Мать Фетида вместе с Нереидами[359] везла ему *спасение*. Нереиды, представленные между колоннами, смотрят прямо на зрителя, словно прорвавшись сквозь стены храма. Он опустел: в нем не осталось ни *сына*, ни *матери*. В памятнике Нереид, таким образом, совершается *эпифания обоих*, но в разных сферах, противоположными путями. *Мать* и *сын* расходятся, разобщаются, разделяются. Вертикальная иерархия здания четко определяет степени трансформации: нижняя цокольная гробница с ее глухими стенами означает *закрытое лоно*, нерасчлененный хаос; верхний «дышащий» храм с колоннами – «разделение» *матери-сына*, плоти и духа, верхние формы, рисующиеся на фоне неба, осмысляются как уранические, достигшие абсолюта и божественные: они – чистый дух, свободный от материальной оболочки.

Трепетные фигуры нереид в намокших от морского ветра одеждах, обнажающих их тела, демонстрируют идею «разделения» на чисто пластическом уровне: оболочка-*лоно* освобождает заключенное в ней священное ядро. Храм сохраняет древний смысл «водной могилы»: *мать* плывет по водам, *сын* воспаряет в небеса. Интерьер остается недоступным для зрителя, вся значимая информация сосредоточивается *снаружи*, апеллируя к зрителю, который начинает отождествлять себя с умершим и возвращать себе древнюю роль непосредственного участника ритуала (т. е. умершего-бога).

Еще один важный момент заключается в *заполнении интерколумниев* храма фигурами. В V в. до н. э. этого быть не могло, поскольку *колонна* выступала образом, тождественным *человеку*. У Еврипида Ифигения говорит о привидевшемся ей во сне брате Оресте: «...будто *из колонн* / Всего одна осталась в нашем доме, / И дивно: с капители волоса / Сбегают золотистые...»[360]. Впрочем,

уже в Эрехтейоне портик Кариатид заявил о себе как о несоответствующем идее «человека-мира». Он не доходит до верхней границы храмовой стены и вычленяет из нее лишь малую ячейку. В памятнике Нереид небольшие женские фигуры зажаты между огромными регулярными колоннами и противостоят им своей нестабильностью и, может быть, даже неприкаянностью. *Мать* и *сын* как былые сотворцы космоса более *не тождественны* ему. Космос, вытолкнув их из своей сердцевины, остался управляемым некими иными, *неантропоморфными* началами, связываемыми периодически Любовью или Враждой. *Центробежная сила* разобщает *двоих*, в центре остается глухо скрытое *мертвое тело* — органическая *плоть* сына, из которой вырвался *дух*. Вероятно, тело покоилось в цоколе — *над землей*, не уходя в подземную среду, как прежде. Это был знак отличия его от прошлых времен, к которым бессознательно возвращается поздняя классика: нижний мир *исключен* из цикла трансформаций, и потому ритуал, сосредоточенный в *центре* постройки, выталкивает наружу миф, возвращая себе былую серьезность. Так все, «хаотизируясь», перестраивается в новую смысловую систему.



270. Пифей и Сатир. Галикарнасский мавзолей. Ок. 360—350 гг. до н. э. Реконструкция К. Йеппесена

Еще один синкретический образ гробницы-храма, самый грандиозный и импозантный, представляет Галикарнасский мавзолей, работы архитекторов Пифея и Сатира, ок. 360—350 гг. до н. э.[361] (**ил. 270**). Памятник предназначался для *обожествленного правителя* Карии Мавсола и его супруги Артемисии. Он был завершен Артемисией уже после смерти Мавсола в 353 г. до н. э. Размеры этого грандиозного монумента (66 х 75 м) намного превышали скромный памятник Нереид. Реконструкция здания, разрушенного рыцарями-иоаннитами в начале XV в., представляет большие сложности, поскольку неясно размещение скульптур, от которых дошли только фрагменты.

Мавзолей представляет собой высокое башнеобразное сооружение, у которого боковые стороны сильно укорочены, но все

же план не стал квадратным: на коротких сторонах по девять колонн, на длинных — по одиннадцать. Он так же стоит на цокольной гробнице, продолжающей расти в высоту и, кроме того, приобретающей *ступенчатость*; ступени незначительно разнятся по ширине и значительно — по высоте: третий ярус самый высокий из всех. Доминанта «зиккуратной» кровли в «Львиной гробнице» уступила место доминанте цоколя: он теперь занимает половину высоты сооружения. Вместе с тем ступенчатость гробницы — знак того, что она усваивает форму зиккурата: она сама есть образ «мировой горы»: формы множатся, ветвятся, редуплицируются. Вероятно, те многочисленные фризовые пояса, которые были исполнены четырьмя греческими мастерами — Скопасом, Тимофеем, Леохаром и Бриаксидом[362], способствовали объединению всех *семи ярусов* здания в единое целое.

Обилие скульптурного декора, при усилившемся атектоническом облике его, подтверждает мысль, что памятник, освобождаясь от чисто архитектурной структуры, стремится стать своеобразным *скульптурным телом*. Отсюда и стремление к «центростремительной» компактной форме здания и к «центробежному» декору[363]. Интерколумнии заполнены статуями; в реконструкции К. Йеппесена[364] они идут в два яруса, и это очень вероятный вариант: стремление к двухъярусности отчетливо видно в греческой архитектуре с последних десятилетий V в. до н. э. В большинстве реконструкций на карнизе храма представлены идущие львы, которые у К. Йеппесена группируются в «геральдическую формулу»: по два льва стоят по сторонам центральной фигуры человека. Такая гипотеза кажется тоже вероятной: точно известно, что гробница-храм венчалась фигурами Мавсола с Артемисией — богов в *человеческом* облике, тогда как *зооморфные* формы — львы и лошади их квадриги — отодвигались на второй план. Образ обожествленного владыки в системе мавзолея являлся центральным элементом.

Сохранившиеся статуи Мавсола с Артемисией в Британском музее (**ил. 271**) обращают на себя внимание, во-первых, парностью — обожествлением *супружеской четы*, во-вторых, нахождением *в квадриге* — в образе *солнечных богов* (если только не предполагалось, как то было у классических греков, восшествие Мавсола на небо под руководством Артемисии), в-третьих, антитезой ее *имперсонального* облика, с архаизирующей прической буклями и безликим выражением лица, и его *персонального* — с подчеркнуто «этнографической» прической (длинные прямые волосы до плеч) и индивидуальным лицом, в крупных чувственных чертах которого запечатлелась внутренняя сила и некая пресыщенность, свойственная восточным владыкам. Мощная пластика, округлость форм, натуралистическая трактовка одежд, с их тяжелыми крупными складками и косыми заворотами плащей, —

271. Статуи Артемисии и Мавсола из Галикарнасского мавзолея. Мрамор. Ок. 360—350 гг. до н. э.

все это позволяет видеть в образах галикарнасских правителей увековечение *земного блаженства*. Одна из эпитафий посвященная «восточному» (ассирийскому) царю Сарданапалу, гласит:

Только с собой и унес я, что выпил и съел и что взято
Мной от любви; вся же роскошь моя и богатства остались[365].

Не увидев в ней архаичного ритуального смысла – воспроизводство жизни как священный брак с его «едой» и «питьем» – Аристотель объявил, что она достойна «скорее быка, а не царя»[366].

В Галикарнасском мавзолее наглядно показан *вертикальный* путь умершего-солнца. В гробнице-цоколе он умирает, в храме совершает «переход», по ступенчатой кровле восходит на небо, где движется в квадриге по небесному пути. Венчание могилы скульптурой возрождает древнюю идею курганов IV–III тыс. до н. э. с их «каменными бабами»[367]. Здесь, в Малой Азии, в малоазийско-греческом всплывает *догреческое* и собираются разные формы из разных традиций, некогда вышедших из единых корней: курганный тип захоронения южноукраинских степей, месопотамский зиккурат как его искусственная форма, башенные гробницы Переднего Востока (с глухим цоколем), греческий

272. Героон в Гёльбаши-Трисе, Ликия. Ок. 390—380 гг. до н. э.

периптер и греческая круглая скульптура. Все составляется и «реституируется», дабы восстановить в новой форме древнюю погребальную мысль.

Иную, но тоже очень характерную для поздней классики форму гробницы-храма представляет героон, открытый в Гёльбаши-Трисе, в Ликии[368] (**ил. 272**); рельефы хранятся в Вене. Памятник местному правителю выразился в идее *саркофага*, окруженного священным участком, который представляет собой двор неправильной четырехугольной формы (со сторонами от 24,5 м до 19,7 м). В самой узкой стене был вход, против которого *углом* стоял саркофаг. Теменос был огорожен каменной стеной высотой 6,4 м, сплошь украшенной изнутри размещенными *в два яруса* рельефами на мифические темы.

Неизвестно, находился ли здесь алтарь и отправлялся ли культ в честь героя, как то было принято в Греции, или же здесь были иные формы почитания покойника. Судя по структуре теменоса, в Трисе, как в прежних храмовых гробницах, предпочитались *внешние* формы чествования умершего. Замкнутость участка, сплошная украшенность ограды изнутри и несоответствие ее по высоте сравнительно небольшому саркофагу наводят на мысль, что этот особый теменос воспроизводит в увеличенном размере погребальную камеру, со снятой крышей. Камера, захоронение, саркофаг — все отгорожены от земного мира, но открыты *небу*. Отсюда понятна идея декорации ограды *изнутри*, тогда как раньше храмы украшались скульптурами *снаружи*. Такая тенденция проявилась в Афинах конца V в. до н. э. — в храме Ники Аптерос с его знаменитой балюстрадой. Но все же там

балюстрада ограждала еще *храм*, хоть и очень маленький. Здесь же диспропорция резко возрастает, усиливая впечатление, что человек, попавший на священный участок Трисы, оказался в склепе. Ее кровля снята – теперь обожествленному «солнцу» был открыт *вертикальный* путь в небеса. Всевозможные «махии» и бои, изображенные на многочисленных рельефах по ограде почти «ковром» (Троянская война, Семеро против Фив, бой Одиссея с женихами, кентавромахия и амазономахия и пр.), представляли этот путь в метафорическом, как и прежде, виде. Система размещения рельефов, а также оформление портала и наружной стены не имеют параллелей в Греции; в них, с их бычьими протомами, много от «ориентального» декоративизма и «натурализма».

В Гёльбаши-Трисе храм окончательно превращается в гробницу (даже в саркофаг), при этом заметно срастание разных художественных форм: рельефа крупнофигурного (порталы) с мелкофигурным, рельефа с круглой скульптурой (протомы), архитектурного тела (саркофага) – с неархитектурной конструкцией (стена, ограда). Храм, который ранее рассматривали главным образом *снаружи*, теперь сузился до своего интерьера-*лона*, выделившегося в особую структуру.

В удаленных от Афин областях возрождается и древний погребальный обряд, в котором элементы гробниц и храмов уживаются с собственно древними *курганными захоронениями*. Таковы знаменитые гробницы, которые открыл в 1970-х гг. в Вергине греческий археолог Манолис Андроникос[369]. Вергина – деревушка на севере Греции, в 64 км к юго-западу от Фессалоник. На ее месте находились древние Эги, первая столица македонских царей. Здесь было найдено одиннадцать монументальных сводчатых гробниц местного, т. н. македонского, типа, с погребальными камерами внутри и монументальными фасадами, имитирующими *фасады храмов*: в центре их расположена дверь, обрамленная полуколоннами или другими архитектурными формами, а верхняя часть представляет собой исполненный по всем правилам ордерный антаблемент.

Среди этих гробниц особенно замечательна одна из двух неограбленных – гробница Филиппа II, отца Александра Великого. В ней были найдены настоящие сокровища: замечательные серебряные сосуды, предметы вооружения, редкостный золотой венок и диадема, изделия из слоновой кости, среди которых нашелся и великолепный миниатюрный портрет Филиппа II, один из немногих прижизненных греческих портретов (**ил. 273**).

Снабжение гробницы «храмовым» фасадом, по всей видимости, должно было ориентировать восприятие зрителя: перед ним не гробница, а храм. Противостояние этих двух феноменов

273. Миниатюрный портрет Филиппа II Македонского из Вергины. Слоновая кость. Последняя четверть IV в. до н. э.

в Вергине кажется особенно острым, видимость — фасад весьма отличается от сути — интерьера. На фасаде гробницы Филиппа II присутствует живописный фриз с *охотой* — древнейшей жреческой темой, в которой охота царя на священных животных, особенно льва, осмысливалась как победа над смертью. Этот фриз (1,16 х 5,56 м) очень живописен и включает конных и пеших охотников, собак, а место действия представляет собой обширную среду пейзажного типа — со скалами, деревьями, холмами[370]. Он, как и другие вергинские росписи, едва ли не единственные достоверные памятники греческой живописи, дошедшие от IV в. до н. э. Фриз отличается прекрасной компоновкой, тщательностью исполнения. Возможно, его автором был известный живописец того времени Филоксен из Эретрии.

Другая замечательная роспись той же гробницы Филиппа II помещена во внутренней камере и представляет собой традиционную для поздней Греции метафорическую тему смерти — похищение Коры Плутоном. Предварительный рисунок в ней нанесен резцом по сырой штукатурке. Работа живая, вдохновенная и патетическая. Маленькая Кора бьется в мощных объятиях бога загробного мира, не будучи в силах освободиться от них. Ее сиреневое платье развевается на ветру, но кони уже торопятся в нижний мир, и Плутон рад своей добыче. Фреску приписывают другому видному мастеру поздней классики — Никомаху из Фив.

Особый случай гробницы-храма представляет известный Памятник Лисикрата, ок. 334 г. до н. э. (**ил. 274**), одно из немногих архитектурных сооружений Афин, до сих пор находящихся в городе. В это время целая серия построек заказывалась *частными лицами*. Лисикрат был хорегом, на свои средства подготовившим хор мальчиков для выступления на празднике в честь Диониса (обычно драмы ставились на Великих Дионисиях). Хоры состязались между собой, и победитель получал в награду бронзовый треножник. Награды были почетными и выставлялись на всеобщее обозрение, в том числе и в «стационарных» зданиях, каким был Памятник Лисикрата. В Афинах улица Треножников, на которой экспонировались награды такого рода, была одной из центральных — она примыкала к театру Диониса, устроенному на юго-восточном склоне Акрополя.

Треножник Лисикрата, ныне утраченный, венчал собой высокий многоярусный постамент: на кубическом цоколе из тесаного мрамора, шершаво обработанном и увенчанном поверху узкой полоской пестрого гиметтского мрамора, стоит полый цилиндр из пентелийского мрамора, с легкой конической кровлей, на вершине которой и был поставлен треножник. Памятник Лисикрата напоминает малоазийские гробницы-храмы в варианте «Львиной гробницы» книдян, но с более изящными пропорциями, с заменой центрального кубического тела цилиндрическим и с богатым скульптурным декором. Верхняя часть его цилиндра в районе капителей украшена изящным рельефом с изображением парных треножников. На фризе показана дионисийская сцена – фон его полупустой, с разобщенными фигурами. По верху кровли, над богатой порезкой «черепицы» (антаблемент и кровля выполнены каждый из цельного блока камня) вздымаются дельфиньи хвосты, а в центре, по типу сложного ствола канделябра, высится растущая кверху, почти флоральная форма постамента для треножника. Таким образом, треножник, будучи родствен «вещным» формам типа статуи льва на книдской гробнице или квадриги Мавсола, воспринимается как образ *бога* в вещном образе (антропоморфная форма Диониса осталась на фризе, где представлен миф о тирренских разбойниках; зооморфная, дельфины, – на кровле ниже). Памятник Лисикрата выступает гробницей, в которой Дионис переходит от смерти к жизни, о чем, собственно, и повествует фриз.

274. Памятник Лисикрата в Афинах. Мрамор. Ок. 334 г. до н. э.

Тип гробницы-храма в варианте чисто экстерьерной постройки выполняет *символическую функцию*, представляя победу в хорегических состязаниях как вариант победы бога над смертью. Так треножник, древняя ритуальная вещь, в которой варили–возрождали мертвого бога и которая составляла центр архаических ритуалов, теперь становится *чистой идеей*, освобождаясь от связей с тяжелым материальным контекстом (растерзание и поедание бога-жертвы).

Сидонские саркофаги-храмы

Среди многочисленных «синкретических» форм искусства, появляющихся в это время, есть и такая, как саркофаги-храмы[371]. Аналогично гробницам-храмам, они возникают на Востоке, в эллинизированной местной среде. Группа таких саркофагов происходит из ликийского Сидона (древняя Сайда); они были найдены в 1887 г. крестьянином, рывшим на своем участке колодец[372] (хранятся в Стамбуле). Саркофаги, в основном прямоугольные, с богатыми профилями, украшенные скульптурой, порезкой и подцветкой, но частично и антропоидные египетского типа, находились в двух подземных камерах, одна из которых была ограблена в древности (изъяты металлические украшения типа копий, щитов, находившихся в руках у изображенных на рельефах персонажей), а другая осталась нетронутой.

Кстати, эта эллинизация примечательна тем, что она появляется почти за целый век до «законной», наступившей в ойкумене после воцарения диадохов Александра Македонского. Саркофаги — форма искусства, мало типичная для Греции I тыс. до н. э.; в архаике их можно было встретить только в Клазоменах, где имели хождение расписные саркофаги в стиле чернофигурных ваз, с геральдическими «ориентальными» схемами; в них, как считается, совершали протесис — выставление тела умершего для оплакивания и, что любопытно, в вертикальном положении[373].

Теперь возрождается мысль о необходимости сохранения органической части человека, его телесных останков; мертвое тело вновь наделяется потенцией жизни, но уже в ином качестве, чем в геометрике: там оно скрывалось в земле, на которой оставалось его бессмертное подобие в виде надгробного мемориала, теперь тело часто остается на земле (как в саркофаге героона Гёльбаши-Триса), но, главное, оно теперь предстает в совсем новом *лоне* — каменном, вечном. *Саркофаг*, как явствует из его греческого имени, «пожирает плоть», он *мать*-жрица, ведущая сила ритуала перехода к бессмертию, в котором предполагалось *очищение* от мертвой субстанции чистого духа. Иначе зачем был нужен саркофаг в виде *наоса?*

Самые ранние саркофаги с рельефами в сиро-финикийском Сидоне появились в последние десятилетия V в. до н. э. и затем создавались непрерывно почти целый век; вероятно, они заказывались разным греческим мастерам, работавшим в восточной Греции, потому что эти памятники, высокого, а иногда, как в Саркофаге Александра, и выдающегося качества, не обнаруживают большого стилистического и концептуального единства.

Один из самых ранних среди них, т. н. Саркофаг сатрапа, ок. 420 г. до н. э.[374], с плоской двускатной крышкой, представляет систему погребального контейнера в завершенном виде: украше-

ны рельефом все четыре стороны; темы в основном «восточные» – «загробный пир», выезды, охота; на трех сторонах фигурирует «сатрап» – владелец саркофага, пожилой мужчина в восточном одеянии. Примечательно, что, несмотря на соблюдение некоторых ордерных членений, тектоника целого нарушена: рельефы помещены в «ящичные» заглубленные поля и окружены со всех сторон широкими бордюрами пальметт; заглубленность, уход рельефа «в интерьер» – черта, свойственная в той или иной мере всем лучшим саркофагам этой группы. Она свидетельствует о стремлении изображения не наружу, как то было в традиционной греческой системе, а внутрь – в камень, в *лоно*, в мраморную глыбу.

Три саркофага, созданные в IV в. до н. э., имеют более эллинский вид – по крайней мере в тематике. Они воспроизводят образ храма с *высокой крышей* и украшены рельефами со всех сторон. Вероятно, «высокая крыша» в системе саркофага была очень значима: с ней ассоциировался верхний уровень мира – «небо» как сфера будущего обитания души.

Так называемый Ликийский саркофаг, ок. 380 г. до н. э. (**ил. 275–279**), изготовленный из паросского мрамора, имеет высокую арковидную крышку «готического» типа, которая придает ему сугубо местный вид. У него тоже нет строгих ордерных членений; антитеза боковых сцен, изображающих конную «царскую охоту» (с одной стороны – на вепря, с другой – на льва), и «геральдических» торцов с кентаврами создает определенную жесткость композиции, которая сглаживается присутствием и там и здесь вздыбленных коней. В сцене охоты на вепря изображены пять очень похожих всадников в петасах и плащах – фракийской одежде, модной в Греции со времен Парфенона[375]. Корпусные, весомые тела, построенные строго тектонично и составляющие уравновешенную композицию, заставляют думать о мастере с пелопоннесской выучкой.

Идея «пути» в Ликийском саркофаге резко сталкивается с идеей «трансформации». Собственно, «путь» показан только направлением движения «охоты» вдоль боковых стенок. «Царская охота» – важнейший жреческий ритуал со времен глубокой первобытности, широко распространенный на Востоке и имевший популярность у микенских греков. Охотясь на животное, воплощение солнца – обычно это лев, олень или вепрь – царь убивает зооморфного противника, получая взамен его жизнь; в исходном ритуале жертва – брачный партнер[376].

На Ликийском саркофаге узкие стороны украшены особо: и на ящике, и на крышке показаны симметричные группы полузооморфных существ. На крышке они вписаны в высокое поле щипцовых фронтонов: с одной стороны это сфинги с меланхолическими ликами и высокими поднятыми крыльями, с другой – грифоны, стоящие на задних лапах в наступательной

275. «Ликийский» саркофаг из Сидона. Мрамор. Ок. 380 г. до н. э. Боковая сторона: Охота на вепря

276, 277. То же, торцевые стороны

позе, обращенные не наружу, как сфинги, а внутрь. Как и на Вазе Франсуа, где присутствовали эти «герои» в схеме «мирового древа», здесь они фиксируют две разные стороны мироздания, женскую и мужскую: вероятно, торец с грифонами принадлежал изголовью саркофага, а торец со сфингами — изножью.

На торцах ящика помещены две похожие сцены с кентаврами: они вздыблены, показаны в «шатровой» схеме. В одном слу-

278. «Ликийский» саркофаг из Сидона. Боковая сторона: охота на льва

279. То же, торец крышки: сфинги

чае кентавры вбивают в землю Кенея; этот герой, участник еще архаических сцен (он присутствовал на Вазе Франсуа), по мифу, родившись женщиной, по воле Посейдона превратился в мужчину и оставался неуязвимым для врагов; поэтому кентавры могли его погубить, только живьем загнав в землю[377]. Фигура Кенея видна по пояс. На другой стороне показан небольшой олененок, которого как «небесную жертву» держат высоко над землей. Кентавры борются за него: один приготовился вогнать древко в глаз другому, покрытому шкурой. *Катод* умершего-бога (Кенея) дополняется, таким образом, *анодом* оленя и, кроме того, сопровождается еще одним зооморфным «выходом»: из боковых краев крышки выступает по две львиные протомы на особых подставках.

Структурно-композиционные противоречия, заметные в Ликийском саркофаге, сглаживаются в Саркофаге плакальщиц, ок. 360 г. до н. э. (**ил. 280, 281**), представляющем «эллинский» тип колонных саркофагов. Его владельцем предположительно считается сидонский царь Стратон, умерший ок. 360 г. до н. э.[378] Саркофаг воспроизводит тип ионийского периптера и наиболее близок внешне малоазийским «гробницам-храмам» вроде Памятника Нереид из Ликии, с тем отличием, что цоколь остается неразвитым – его украшает сплошной фриз с изображением пешей охоты на разных зверей, а крышка сохраняет обычную для греческих храмов двускатную форму, хотя и обрамлена рельефным

280. Т. н. Саркофаг плакальщиц из Сидона. Мрамор. Ок. 360 г. до н. э.

аттиком. Все стороны саркофага связаны единой темой: в интерколумниях помещены женские фигуры в позе скорби – по три на торцовых сторонах и по шесть на боковых. Опять, как в Памятнике Нереид и Галикарнасском мавзолее, *мать* как бы исходит изнутри саркофага, чтобы показать, что процесс трансформации идет, что она глубоко скорбит о *сыне* и «переводит» его своим плачем в новый статус. Не случайно и здесь умерший «эпифанирует». Он включен в изображение шествия на аттике, которое представляет «выезд» после «протесиса», однако замедленный ритм шествия, его скорбный тонус (на торцовых аттиках представлены фигуры скорбящих мужчин и женщин на могильном холме) и наличие закрытой погребальной повозки больше напоминают траурную процессию.

В «храме» с плакальщицами, уподобленными колоннам, за женскими фигурами прослеживается *горизонтальный бордюр*: одни женщины к нему прислоняются, другие на нем сидят. Этот «режущий» горизонтальный уровень, несомненно, способствует связи отдельных фигур в целое и в то же время дает представление, что внутри за колоннами находится некое горизонтальное тело – может быть, *саркофаг*, на котором, как на древних скамьях-лесхах, сидели живые, «разговаривая» с мертвыми сородичами. Уровень «сидения» напоминает аналогичные горизонтальные тяги в «гробницах-храмах», в рельефах внутренней ограды героона в Трисе. Как и на вазах Мидия, они разделяют две сферы обитания, *земную и небесную*. Если на цоколе рельефы

281. Т. н. Саркофаг плакальщиц из Сидона. Деталь

исполнены мелкой, плоскостной порезкой, создавая деликатный, еле заметный фон, то фигуры аттика материальны и не имеют специфических границ; они представляют выход души в свободный мир, мир солнечного путешествия.

Вместе с тем отмеченный «горизонтальный борт» указывает, что плакальщицы находятся *вне* саркофага, снаружи; они его окружают, выходя в интерколумнии и отрезая сакральную сферу могилы от профанного мира, к которому они обращаются. Как культовая статуя Зевса Олимпийского замыкалась оградами и занавесом, так и здесь закрывается священное тело умершего-бога. Оно должно быть скрыто «под зонтиком» (*зонтик* как вещь

282. Т. н. Саркофаг Александра из Сидона. Мрамор. Ок. 320 г. до н. э. Боковая сторона: Охота на льва и оленя

реально фигурирует на Саркофаге сатрапа), он не должен видеть солнечного света, потому что *он сам* есть этот *солнечный свет*, но в процессе важнейшей для его судьбы трансформации; «ларец», в котором мертвый бог пока пребывает, вскрывать нельзя.

Новшество иконографии заключается в *сидении* плакальщиц, которое, являясь метафорой нового зачатия-рождения, вместе с тем воплощает идею длительности, вечного течения обряда. Плач становится не только залогом перехода к жизни, но и символом безутешной скорби. Отсюда ведут нити к памятникам нового времени с их гениями, музами и ангелами, сидящими на крышке гроба.

Кроме того, строгое членение саркофага на три вертикальные зоны: цоколь — храм — аттик — выстраивает систему времен: прошлое («царская охота»), настоящее (оплакивание) и будущее (выезд). В группировке сюжетов вокруг центральной идеи смерти прослеживается новая черта — рациональной, упорядочивающей логики. Но, несмотря на все модификации старых идей, приведших к показу эпифании *матери* и апофеоза *сына*, саркофаг-храм этого «классического» для греков типа представляет компромисс старой идеи циклического пути (фриз аттика) с новой — вертикального выхода в небо (аттик как верховная часть конструкции).

Прекрасно сохранившийся Саркофаг Александра, ок. 320 г. до н. э. (**ил. 282—286**), получил свое имя по предполагаемому изображению на двух его рельефах Александра Македонского. На одной длинной стороне, где показана сцена битвы греков с персами — многофигурная, очень затесненная, усеянная телами павших, это крайний левый всадник с бараньими рогами

283. Т. н. Саркофаг Александра из Сидона. Боковая сторона: Охота на льва и оленя. Деталь

бога Амона и в львиноголовом шлеме (Александр считал себя потомком Геракла и изображался в таком виде на монетах Сидона). На другой длинной стороне, с гораздо более разреженной сценой охоты на льва и оленя, центральной фигурой является предполагаемый заказчик саркофага – сидонский царь Абдолоним (Слуга богов), взошедший на престол благодаря Александру и его ближайшему сподвижнику Гефестиону[379]; оба благодетеля показаны по сторонам царя: Гефестион со спины спереди, Александр в профиль сзади, в царской диадеме. Считают, что военная сцена отражает битву при Иссе 333 г. до н. э., которая открыла Александру путь в Финикию и Сирию и сделала Абдолонима царем Сидона. Может быть, одна из коротких сторон саркофага со сценой боя греков и персов представляет битву при Газе 312 г. до н. э., в которой Абдолоним погиб (если только памятник не был исполнен ранее, ок. 320 г. до н. э.)[380]. Бои греков с персами представлены и на фронтонах, исполненных менее искусно, вероятно, другими мастерами. Для искусства IV в. до н. э. характерно стремительное сближение мифа *с историей*, которая становится его верхним и наиболее «актуальным» для публики слоем.

Саркофаг Александра исключительно пышен и красив. Его рельефы выполнены «кругло», с великолепным знанием пропорций; некоторые фигуры, как, например, бегущий обнаженный воин (голова его, к сожалению, утрачена), полностью отделяются от фона. Как и другие саркофаги, он был подцвечен красками, но они здесь сохранились гораздо лучше. Тела лишь слегка тонированы, а глаза, губы, ресницы, волосы, одежда изящно раскрашены – желтым, сиреневым, голубым, жженой сиеной,

284. Саркофаг Александра из Сидона. Боковая сторона: Битва греков с персами
285, 286. То же, детали

красным и розовым; на фоне остались цветные пятна предметов – типа шлемов, упавших с голов раненых воинов. У Саркофага Александра мощный, пройденный тончайшей порезкой профилированный цоколь и огромная, тоже исключительно тонкой работы «натуралистическая» крышка – с «черепицами», симами-водостоками, анфемиями и акротериями. Нижний ряд акротериев на боковых сторонах представляет двенадцать грифоньих голов восточного типа с тремя рогами; верхний – девять женских голов, предположительно, изображение великой сирийской богини Атаргатис, Владычицы и *матери*. Такие же головы, только укрупненные, появляются и над фронтонами, центральными анфемиями, в которых выступают флоральные орнаменты, фланкированные «персидскими» грифонами. По углам длинных сторон выступают фигуры лежащих львов с оскаленной пастью, обращенные к центру. На самих фронтонах за-

мечены остатки фигур орлов, которые, по сирийским представлениям, возносили в небеса души умерших[381].

Собственно «храм», столь ярко представленный в Саркофаге плакальщиц, здесь предельно затушеван мощными выступами цоколя и кровли и как бы скрыт внутри них, отдаленно напоминая модели домов Виллановианского периода этрусков. Рельефы еще более отчетливо уходят «внутрь». На одной длинной стороне представлена «царская охота» (на льва и оленя), на другой – битва македонской конницы с персами. Идет бой с тотемной прародительницей в древнем варианте *охоты* и обновленном – *войны*. Затушевывая стены «храма» цоколем и крышкой, саркофаг глубже укрывает и заключенное в нем «тело». Оно невидимо и говорит только ниспосылаемыми изнутри скульптурными картинами. Рельеф, обычно выходящий у греков из толщи камня к свету, теперь уходит внутрь, оставляя непроницаемой переднюю стенку ящика: ни одна точка рельефа не выдается над его идеальной плоскостью.

Это сокрытие стены, означающее сокрытие центральной части *лона*, нарушает прежнее единство саркофага-храма. Цоколь и крышка, акцентированные массой, весом и размером, а также тщательной детальной проработкой, всевозможными архитектурными членениями и рельефной порезкой, утрачивают органические связи со «стеной», которая лишена всяких признаков ордерной тектоники. Причем цоколь – нежный, хрупкий, деликатный, а верх – мощнейший, материальный, давящий: «небо» в этом саркофаге подавляет «землю». Все стороны Саркофага Александра украшены вырезанными «ящичными рельефами», тонко подцвеченными красками. В нем нет антитезы длинных и коротких сторон, но нет и идеи пути – ни вверх, ни вокруг. Вернее, намечается новый путь – *снаружи вглубь*, в ту тончайшую часть «перешейка» песочных часов, которую в этой «биконической» конструкции представляют стенки. Это по сути уже совсем негреческая мысль, и даже антигреческая. Она представляет полный контраст начальной идее возрождения умершего-бога: его изображение выступало на тулове сосуда, в самой выпуклой, идущей навстречу зрителю части.

Скульптура

Скульптура поздней классики — богатое и сложное явление, доводящее до логического разрешения те задачи, которые ставила перед собой ранняя эпоха[382]. Развиваются все ее виды и жанры — как круглая скульптура, так и храмовый декор, и частные рельефы и стелы. Общая тенденция развития заключается, при сохранении классицизирующего («нормативного») идеала Фидия, в размежевании стиля на «героический» и «лирический», а также в усиленной персонализации мужского образа (формирование портрета) и его максимальном приближении к исторической действительности.

С изменением функции храма, о чем говорилось выше, менялась и функция культовой статуи. Она становилась велеречивой, претенциозной, риторической. В поздней классике мало оригинальных храмовых статуй; гораздо интереснее другие фигуры, апеллирующие к живым человеческим потребностям.

Кефисодот Старший

Кефисодот Старший[383] — афинский скульптор, работавший в первой трети IV в. до н. э. и предполагаемый отец великого Праксителя, является вероятным автором оригинала статуи, которая, несмотря на свой традиционно-афинский облик, много значила для будущего развития скульптуры. Речь идет об Эйрене с Плутосом, ок. 370 г. до н. э. (**ил. 287**). Тема богини-Мира, держащей на руках бога-Богатство, заставляет думать, что группа была выполнена в период короткой стабилизации афинской жизни, во время мира со Спартой и проведения всеэллинского конгресса. Некогда статуя стояла на афинской Агоре.

Дошедшая в копии группа — в оригинале, очевидно, бронзовая — производит впечатление статической, застывшей. Вероятно, эту усиленную статику следует понимать, с одной стороны, как реакцию на легкий, порхающий и стремительно-динамический

стиль многих фигур времени Пелопоннесской войны и конца V в. до н. э. Впрочем, «мир» и требует стабильности, особо подчеркнутой тектоники, независимости – автаркии. В правой руке Эйрены должен был находиться скипетр, в левой, которой она поддерживала Плутоса, – рог изобилия. Таким образом, Эйрена представала тяжеловесной классицизирующей фигурой, возвращаясь частично к идеалам середины V в. до н. э. В ней, по словам Б. Р. Виппера, есть даже нечто *академическое*; не случайно именно в эти годы была создана первая художественная Академия Эллады – Академия живописи, основанная Эвпомпом в Сикионе[384]. Статуя твердо стоит на ногах, дополнительно опираясь на скипетр; от фигур Фидиева века ее отличает оживление драпировок, дробящихся не только крупными и строгими, но и мелкими, сочными, живописными складками, прическа отличается исключительной пышностью.

Важно, что впервые удалось правдоподобно связать фигуры взрослого и ребенка. Задача чрезвычайно сложная, однако разрешенная уже около середины V в. до н. э. в вазописи. Маленький Эдип на руках Эвфорба (у мастера Ахилла) или крошка-Дионис на руках Гермеса (у мастера Фиалы) выглядели нежными и трогательными, но монументальная скульптура одолела эту задачу только сейчас. Кефисодот отодвигает Плутоса чуть в сторону, заставляет Эйрену общаться с ним, и возникает первая попытка духовного контакта героев, правда еще несовершенная: маленького Плутоса скульптор наделяет пропорциями взрослой фигуры. Примечательно, что в Кефисодотовой группе, в отличие от ранних вазописных, *мальчик* находится на руках у *матери*, таким образом восстанавливая вместе с «классическим» стилем и старую формулу *матери-сына*. Его образ широко входит в позднее искусство, однако в Кефисодотовом варианте (стоящая мать с сыном на руках) он так и не получил распространения.

287. Кефисодот Старший. Эйрена с Плутосом. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. 370 г. до н. э.

Важно отметить следующее. Вышелущиваясь из ритуального ядра, миф становится *аллегорией*, причем аллегория связана непосредственно с *исторической*

действительностью и воплощается в «академической», застывшей форме, стремясь удерживать ускользающий ритуальный контекст. Статуя Кефисодота — цельная, но образ и его общественная функция, проистекающая из местонахождения фигуры на людном афинском рынке, свидетельствуют, что составные начинают распадаться. Форма вещи начинает отрываться от ее содержания, и чрезвычайно замечательно, что их продолжает скреплять древняя ритуальная мысль: *мать* и *сын*. Причем *сын-супруг*, постоянно омолаживаясь, превращается в младенца, почти *новорожденного*[385]. Завершая свой цикл бытия, космогоническая идея возвращается к истокам.

Скопас

Важнейшее новшество в поздней скульптуре появилось благодаря Скопасу[386]. Он разрушил Фидиев «нормативный идеал».

Образ одного из величайших скульпторов Греции считается «неуловимым». Уроженец острова Парос, он, очевидно, являлся сыном скульптора Аристандра. Продолжая традицию своих предшественников, мастер работал для разных греческих городов, много ездил, но в отличие от них олицетворял новый тип *странствующего художника*, у которого не было стационарной мастерской и постоянного места жительства. Скопас был ваятелем и архитектором в одном лице, и выше говорилось, что выстроенный им храм Афины Алеи в Тегее был в своем роде *пластическим* произведением.

Фрагментарно дошедшие работы мастера свидетельствуют о том, что он первым стал изображать «пафос» — страсть, и изображать так, что пришлось покончить с прежним скульптурным идеалом. Вместо правильной яйцевидной головы с овалоидным лицом и неподвижными чертами Скопас создал новый тип — кубической, сидящей на мощной шее, искаженной страданием, с небольшими, сильно запавшими глазами, сверкающими из затененных глазниц скорбным, страдальческим светом. Такова голова воина, хранящаяся в Афинах, с западного фронтона храма Афины Алеи в Тегее (**ил. 288**), и созданного, и украшенного скульптурой под руководством Скопаса. Голова дышит открытым *пафосом*, впервые триумфально вошедшим в искусство. Ранее воины так не изображались: при всех вариациях иконографических жестов и поз лица сохраняли невозмутимость: изредка только скорбно изгибались брови или слегка опускались уголки губ. Теперь же вся структура лица меняется, деформируется.

Тегейская голова — очень плотная, тяжелая и чувственная: старый классический овал как будто приплюснут молотом. Лоб изборожден глубокой горизонтальной морщиной — черта, кото-

рая станет устойчивой приметой образа Геракла, а волосы, короткой курчавой шапкой прикрывающие ее, вносят свою долю смятения и страсти. Резко усиливается асимметрия лица, тем более что голова принадлежала герою, видимому снизу в сложном ракурсе. И главное, рисунок черт как таковых – глаз, носа, губ, бровей – более не существует, он сминается пластическим натиском, форма словно перемалывается в одном общем котле, из которого потом отдельные черты, заново сформованные, возникают в новых связях. И шея не сохраняет прямой посадки; она кренится, изгибается, вращаясь вслед за тяжелой головой, так что у Скопаса голова – последнее и исконное пристанище «космической» жизни – наделяется теперь «хаосом».

288. Скопас. Голова раненого воина с западного фронтона храма Афины Алеи в Тегее. Мрамор. 370—360 гг. до н. э.

Трагедия, происходящая с героем Скопаса, началась еще раньше, она дала о себе знать уже во фризе храма Аполлона в Бассах, где встречалась деформация тел и голов. Теперь Скопас утверждает эту искаженность пропорций и черт как принцип, как новый идеал страдания и страсти. Свой образ он строит трехмерно, и драматические коллизии мира отражаются не только в лице, но и во всей фигуре. Глубокая рельефная проработка лица, не искажая фундаментально формы (воин остается молодым и красивым), уподобляет его своеобразному пейзажу – с холмистыми взгорьями бугристого лба, щек и подбородка и глубокими провалами глазниц. Душа, выразителем которой являются глаза, прорывается из мощной оболочки. Скопас создает их новую структуру, отходящую от классической овалоидной и уплощенной формы. Глаза героев Скопаса имеют выпуклое, напряженное глазное яблоко – эти глаза-космосы, сжатые и сдавленные, как бы вращаются в своих орбитах. Из них проникает наружу свет, скрытый внутри, как в глубоком колодце.

Ранние произведения Скопаса, к каковым относят дошедшую в копии статую молодого стоящего Геракла с палицей, т. н. Геракла Лансдаун (Лондон, коллекция Лансдаун), не выдают таких признаков новой системы мышления. Тип кубической головы

289. Фрагмент рельефного фриза восточной стены Галикарнасского мавзолея. Амазономахия. Ок. середины IV в. до н. э.

прослеживается, но ни пафоса, ни глубокой проработки фигуры в пространстве, ни внутренней борьбы в образе нет. Впрочем, с копиями оперировать сложно, тем более что достоверность принадлежности их крупным мастерам почти во всех случаях остается недоказанной. Тем не менее ученые считают, что ранний Скопас мог быть еще вполне традиционным – свой революционный поворот к новой пластической системе он совершил лишь в зрелости.

К зрелым работам, кроме тегейских скульптур, принадлежат рельефы Скопаса, созданные для Галикарнасского мавзолея, над которым работали, согласно Плинию, четыре греческих мастера – Скопас, Тимофей, Бриаксид и Леохар[387]. Скопасу уверенно приписывают сохранившиеся плиты восточной стороны, увидевшие свет благодаря одной из самых ранних научных археологических экспедиций в Европе, британской, работавшей еще в середине XIX в. Рельефы отличаются от прочих строго-конструктивным построением. На известной плите, где грека атакуют две амазонки, конная и пешая (**ил. 289, 290**), поражает пустота обширного пространства и строгая чистота рисунка. Фриз заполнен редкими фигурами, построенными по диагоналям, и производит впечатление почти каркасной схемы; галикарнасские рельефы Скопаса обнаруживают архитектурно-конструктивный дар ваятеля. Вместе с тем эта кажущаяся схема наполнена бурлящими потоками страсти. Грек, обнаженный и почти фронтальный, отклонившись в сильном ракурсе, прикрывается

290. Фрагмент рельефного фриза восточной стены Галикарнасского мавзолея. Амазономахия. Ок. середины IV в. до н. э.

щитом от стремительно наступающей воительницы. Ее короткий хитон резко натянут между ног, тяжелый плащ от сильного движения реет на ветру двумя скрещенными массивными концами.

С другой, левой амазонкой, эта группа могла бы превратиться в застылую «геральдическую формулу», поскольку движение взвившейся лошади симметрично наклону правой женщины. Но Скопас разбивает впечатление и симметрии, и геральдики, и диагонально-параллельной сетки тел, хотя последний принцип господствует во всех рельефах галикарнасской амазономахии и явно продиктован общей программой скульптурного декора. Скопас переключает взгляд зрителя от эпизода поединка на фигуру конной амазонки, сидящей *задом наперед*[388]. Жаль, что у всех этих фигур отбиты конечности – утрачены тонкие связи, посредством которых завершалась общая пластическая канва.

На фоне рельефов Скопаса другие части сцены, выполненные тремя другими мастерами, кажутся менее впечатляющими. Северные плиты, приписываемые Бриаксиду (**ил. 291**), имеют более «путаную» композицию, с массой упавших фигур, заслоняемых ногами пеших героев, с декоративной трактовкой эффектно разлетающихся плащей. Западные плиты, атрибутируемые Леохару (**ил. 292**), красивы по композиции и образуют как бы ажурную вязь, но в них нет ни мощи, ни страсти. Кстати, на одной из плит Леохара мы встречаем ту же «шатровую» сцену со скрытым внутри героем, что была отмечена выше на вазах

291. Бриаксид. Фрагмент рельефного фриза северной стены Галикарнасского мавзолея. Амазономахия. Ок. середины IV в. до н. э.

292. Леохар. Фрагмент рельефного фриза западной стены Галикарнасского мавзолея. Ок. середины IV в. до н. э.

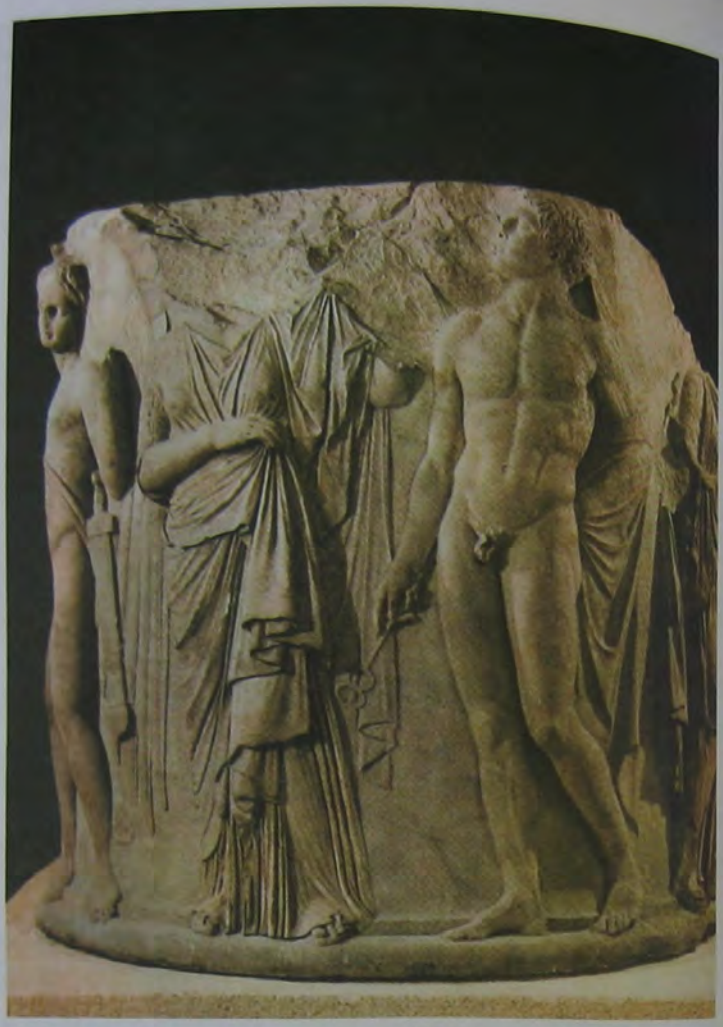
293. Тимофей. Фрагмент рельефного фриза южной стены Галикарнасского мавзолея. Ок. середины IV в. до н. э.

мастера Пана, Полигнота и других: в скульптуру этот мотив входит только теперь, спустя чуть ли не целый век. Южные плиты, автором которых считается Тимофей, старший и более консервативный мастер, по композиции близки к Скопасовым с их разреженным пространством и четко читаемыми действиями (**ил. 293**), но в них больше формального механицизма и условных стилизованных драпировок.

294. Скопас. Вакханка. Уменьшенная мраморная римская копия греческого оригинала ок. середины IV в. до н. э.

К Скопасу восходит оригинал пляшущей вакханки, отождествленной по описанию Каллистрата[389]; ее уменьшенная и к тому же сильно поврежденная копия хранится в Дрездене (**ил. 294**); в построении фигуры много общего с конной амазонкой галикарнасской плиты: тот же профильный поворот при сильном винтообразном движении, то же обнажение бока. Замысел статуи необычайно смел. Женская фигура представлена в сильном вращении, так что более или менее исчерпывающий вид ее можно получить только в профиль: она предстает в стремительном экстатическом танце, опьяненная вином и кровью растерзанной ею жертвы – козленка. Хитон, подпоясанный на талии, сбился в сторону и обнажает весь левый бок целиком, голова с распущенными волосами сильно запрокинута кверху и предстает в необычном ракурсе – вероятно, в большой статуе рассмотреть черты было невозможно, нужно было бы взобраться на уровень ее головы и рассматривать их сверху. Глубоко запавшие глаза здесь даже не мерцают. Взгляд невидящий, он уходит глубоко внутрь – в *лоно*, где символически зачинается новая жизнь, в оргиастическом вихре, в вечном беспамятном танце.

Стиль Скопаса отчасти отражает лондонская база колонны из храма Артемиды в Эфесе (**ил. 295**). Известно, что Скопас работал над этими рельефами, хотя едва ли единственный сохранившийся памятник этого рода принадлежит именно ему. Рельеф представляет странную сцену, связанную с загробным миром. Бог смерти, юный крылатый Танатос, которого прежде изображали пожилым бородатым мужем с печально сосредоточенным взором и только в сценах мифического погребения[390], ведет за собой какую-то женщину, сзади ее сопровождает молодой обнаженный Гермес с кадуцеем в руке. Предполагали, что показана



295. Рельеф базы колонны из храма Артемиды в Эфесе. Танатос и Алкестида (?). Мрамор. Ок. 340 г. до н. э.

Алкестида, нисходящая в Аид вместо своего супруга Адмета. Все герои медленно движутся вокруг цилиндрической формы, разворачиваясь к зрителю, не соприкасаясь между собой и сохраняя дистанцию. Крылья Танатоса широко распластаны за его спиной, составляя графический фон для фигуры, а меч, висящий на мощной перевязи, говорит, что он готов «разделять». Красивые, сочные формы гораздо менее сплавлены, чем у Скопаса, а замедленные элегические движения и наклоны голов показывают, что автор рельефа мог быть коллегой раннего Скопаса, более верным приверженцем старой традиции. Обращенность по-

чти всех персонажей *к зрителю* характерна для IV в. до н. э.; человек мог видеть рельефы «лицом к лицу», и герои колонны, вращаясь вокруг «мировой оси», обращались попеременно ко всем приходящим.

Пракситель

Антиподом Скопаса был афинянин Пракситель[391], тоже сын скульптора – Кефисодота Старшего, автора Эйрены с Плутосом. Расцвет творчества его, рожденного ок. 395–390 гг. до н. э., согласно Плинию, приходился на 104-ю Олимпиаду (364–361 гг. до н. э.). Праксителя высоко ценили в древности и приписывали ему статуи многих других мастеров. Работавший, как и Скопас, по преимуществу в мраморе, Пракситель был более традиционен в решении постановки фигур и более революционен в трактовке поверхности мрамора. У него параллельно развивались две темы – *мужского* и *женского* образа, и это отличает мастера от многих его предшественников и современников.

Мужские фигуры Праксителя известны по римским копиям, и только одна из них дошла в оригинале. Это Гермес с младенцем Дионисом, ок. 340 г. до н. э., хранящийся в Олимпии (**ил. 296, 297**). Пракситель одним из первых стал работать с *натурщиками* – натурщицей служила и знаменитая возлюбленная Праксителя, афинская гетера Фрина[392], состояние которой позволяло ей посвящать богам даже свои золотые статуи (Павсаний упоминает такую статую в Дельфах)[393]. Медики считают, что и для Гермеса позировал натурщик, поскольку в статуе заметна определенная патология печени. Явление показательно для общего движения эллинского ума в IV в. до н. э. к конкретике, натуре и даже натурализму. Однако Праксителя это касается мало – он крайне далек от прямого отражения действительности, о чем говорят и свидетельства древних. Поздние статуи мастера специально тонировались воском и тонко, нежно подцвечивались известным живописцем Никием. Согласно анекдоту Пракситель, когда его спросили, какие бы статуи он вынес из мастерской первыми в случае пожара, ответил: конечно те, которые расписал Никий.

Группа Гермеса с Дионисом, в которой современники могли видеть метафору объединения Аркадии с Элидой[394], показывает, что Пракситель, хотя и сделал настоящую круглую скульптуру, ориентировался в основном на *фасадное*, плоскостное восприятие, и это отнюдь не значит, что он как ваятель был ниже Поликлета или Скопаса, делавших фигуры, рассчитанные на всесторонний обход. У Праксителя была другая задача – показать *гармонию человека и мира*, неуловимую нежность их взаимоотношений. Его

296. Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом, из Олимпии. Мрамор. Ок. 340 г. до н. э.

образы всегда статические, они предстают в состоянии расслабленной неги, часто с древесными опорами. Такая опора есть и у Гермеса, хотя она закамуфлирована наброшенным на нее плащом, спадающим вниз крупными тяжелыми складками; их мягкая ткань оттеняет сияющее тело бога и младенца Диониса.

Гермес стоит, опираясь на столп левой рукой, так что тело его делает сильный изгиб в бедрах и торс наклонен; отчасти создается дисбаланс подвижной верхней части тела и неподвижных ног. Иконография близка Кефисодотовой Эйрене: взрослый держит на руках младенца. Но вместо тяжелой мощи и материальной грузности, царившей у старшего ваятеля, его сын представил легкого, даже изящного, несмотря на атлетические формы, бога с грациозными движениями. Вероятно, в правой руке Гермес держал на весу виноградную кисть, к которой тянулся мальчик; аналогичный мотив присутствует в другой фигуре Праксителя, Сатир, наливающий вино[395]. *Вещь*, обыгранная в качестве сюжетной завязки, выступает на первый план, она затеняет собой – фигурально и символически – голову бога, в ее ягодах дробился свет, который бросал прозрачные тени на лик Гермеса.

297. Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом, из Олимпии. Деталь

Пракситель разрешил задачу, которую Кефисодот понимал еще достаточно формально. Гермес связан с Дионисом не только физически, но и *духовными узами*: ребенок тянется к кисти, а Гермес наблюдает за ним, глядя с нежной заботой. Лицо бога близко к идеалу высокой классики, но Пракситель модифицирует принятый тип. Овалоидную форму он сохраняет только в целом, надвигая на лоб шапку волос и скругляя все формы, так что впечатление угловатости исчезает, а вместо нее появляется ощущение чего-то живого и цельного, в котором, как у Скопаса, все черты расплавляются в некоем тигле и выходят из него уже совсем в ином качестве – чуть смятыми, чуть приглушенными, где-то размытыми, где-то пластически подчеркнутыми. Лица Праксителевых богов – это благородные лица изнеженных греческих аристократов, светской элиты, «золотой молодежи». Им не нужно страдать и бороться – они чувствуют себя в этом мире уютно. Душевная ясность и невозмутимый покой ощущаются в их обнаженной красоте, удлиненных пропорциях, элегантности облика.

Пракситель устанавливает новые отношения фигур *со средой*. Тело как будто начинает подвергаться внешним воздействиям и само реагирует на эти импульсы. Собственно, так было и у

298. Пракситель. Аполлон Сауроктон. Мраморная римская копия греческого оригинала третьей четверти IV в. до н. э.

Скопаса, но у паросца внешний мир стремился разрушить органическую форму (хотя менялась больше структура, чем поверхность). У Праксителя среда предстает знойным полднем; ослепительный жар южного солнца вызывает брожение воздуха, учащенное движение атмосферных частиц, образующих вокруг каждого живого существа некое неуловимое марево. Боги Праксителя погружены в него, в этот тающий, плавящий формы свет. Гермес по пути в Ниссу (или к Силену, или куда-то еще — в райскую неведомую страну, где живут воспитатели божественных младенцев) остановился, чтобы отдохнуть *в тени*; тень для него зрительно создавала виноградная кисть: она выступала иллюзией *зонтика*, намекая на виноградный сад, в котором очутился спутник виноградного бога-младенца. Все плавится в этой истоме, все исполнено жара и окутано теплыми волнами воздуха. Черты лица Гермеса тоже сплавлены, и глаза, как у героев Скопаса, затенены, но сама форма глаз не искажается — они только становятся уже, глубже и с более уплощенным глазным яблоком; грани бровей при этом стираются, становятся мягко очерченными дугами.

Тело, излучающее свет, само плавится *от света* и, кроме того, преобразует этот свет в *цвет*. Гермес своей гладкой полированной поверхностью, тонировкой и бывшей раскраской словно собирает в себе, как в магическом кристалле, все краски мира, все их волшебство, чтобы затем снова их отдать, но уже в виде иллюзорного идеального образа. Особую красоту придает Гермесу прическа, трактованная легкими кудрявыми прядями, очень рельефными, но не регулярными, прорезанными глубокими желобками. В них неровно дробится солнечный свет, создавая «шершавый» рельеф, оттеняющий белизну тела и лица с тающим взглядом. Праксителю удалось показать не только благотворное действие космоса на его бога, но и таковое же действие бога на окружающий мир: истечение из тела божественной энергии, ее

способность превращать аккумулированный свет в жизнь и любовь.

Таким образом, мужская фигура Праксителя воплотила в себе *свет и тень* космоса; оба эти начала, слившись в гармоническом союзе, предстали как нечто прекрасное и вечное, как сам бессмертный солнечный свет, не способный рождаться без тени; так новорожденного Диониса-солнце спасала от гибели тень плюща, росшего во дворце Кадма[396]. Вот почему в натуральной тени фигуры Праксителя гаснут — тень на свету «запрограммирована» самой сущностью таких светящихся статуй. Тот факт, что фигура была увидена Павсанием в храме Геры в Олимпии[397], в его интерьере, не исключает ее изначальной предназначенности для постановки *в природе*, хотя бы в такой окультуренной городской среде, которая окружала Афродиту на Книде.

299. Пракситель. Отдыхающий сатир. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. середины IV в. до н. э.

Таковы и другие, дошедшие в копиях фигуры Праксителя, — Аполлон Сауроктон (**ил. 298**), Отдыхающий сатир (**ил. 299**), считавшийся одной из любимых работ мастера. Сатир, впервые облагороженный и не уступающий по элегантности олимпийцам, бездействует. Он просто стоит, прислонившись к стволу, слегка небрежно, подпирая бок рукой. Изгиб его бедер — гораздо круче, наклон тела — сильнее, и в отличие от других реконструируемых работ мастера он смотрит прямо на зрителя. Но образ сатира лишен натурализма; напротив, он изящен и возвышен. Слегка склонив голову с очень пышными, тщательно уложенными волосами, прикрывающими его звериные уши, он, щурясь, смотрит куда-то вдаль, поверх толпы, поверх суетной земной жизни. Он — в ином мире, в мире красивых грез. Его тело слегка прикрыто шкурой пантеры, которая нужна только для того, чтобы дать сильную диагональ торсу и оттенить своей грубоватостью и застывшей маской животного нежность лица.

В одном только случае Пракситель берет исконно космогонический сюжет. Но его Аполлон Сауроктон, Аполлон, убивающий ящерицу, имеет дело не с грозным монстром-*матерью*, а с ее миниатюрной, почти декоративной наследницей. По традиции

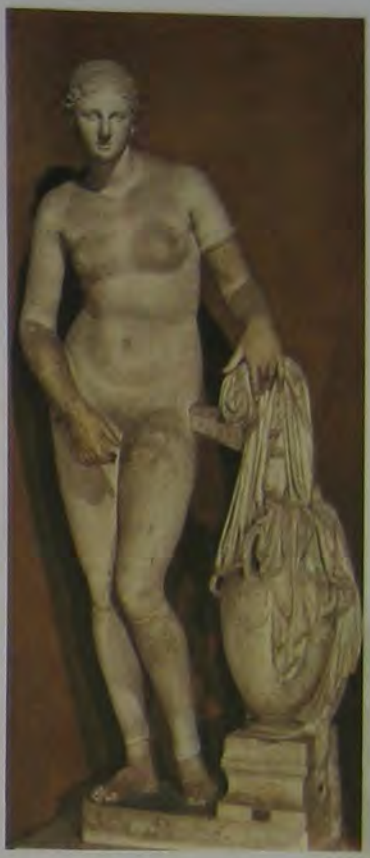
300. Т. н. Афродита Арльская. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. середины IV в. до н. э.

он замахивается на нее стрелкой. Но ясно, что и этот изысканный юноша, почти мальчик с женской прической «ушками», и все прочие герои Праксителя убивать не способны. Они — созерцатели, лирики.

Эволюция женской фигуры в искусстве Праксителя также нашла завершение. Одним из первых он дал обнаженный образ богини — конечно же, Афродиты, и только ее одной — прочих богинь «разоблачать» запрещала традиция. Первый опыт такого рода он предпринял в статуе, копией которой считается Афродита Арльская (**ил. 300**); ее отождествляют со статуей, изготовленной Праксителем для Феспий. Фигуру в XVII в. реставрировал известный французский ваятель Ф. Жирардон, дополнив правую руку с яблоком — решение явно ошибочное, поскольку и в другой руке Афродиты есть атрибут. У богини обнажена *верхняя часть* тела. Она стоит почти анфас, в легком развороте в сторону руки с атрибутом, — решение, аналогичное группе Гермеса с Дионисом. Нижняя часть фигуры сильно утяжелена и служит для нее постаментом — в эпоху эллинизма эта концепция найдет развитие в знаменитой Венере Милосской. Примечателен тяжелый отворот плаща на бедрах и монументальные вертикальные складки под правой рукой; кажется, что под ними скрыт тяжелый пилон. Пракситель всегда так или иначе намечает вертикальную ось, которая «держит» его героев. Голова богини, отражение которой видят в голове Афродиты из собрания Кауфман[398], еще строгая и классическая, с тщательно уложенной и перевязанной лентами прической; традиционные локоны стелются по плечам.

Статуя Афродиты Книдской, дошедшая в ряде средних копий (**ил. 301**), первоначально исполненная Праксителем для жителей острова Кос из паросского или пентелийского мрамора, представляла богиню *полностью обнаженной*. Заказчики отказались ее принять, и ваятель изготовил для них другую фигуру, в

длинном одеянии, в ожерелье и миртовом венке[399]. Обнаженную Афродиту купили жители острова Книд. Характерно для «фасадной» трактовки статуи, что ее поставили в парке, заключив в небольшую эдикулу, открытую для обозрения сзади и спереди. Богиня словно готовилась к омовению: ее тяжелый плащ, оставляющий впечатление пилона, опускался на мраморную гидрию. Мотивировка обнаженности введена для смягчения остроты реакции зрителей. Очевидно, правой рукой Афродита прикрывала лоно, левая была вытянута вперед. Создавалось ощущение, что она смотрит вдаль; ее сияющее, тонированное воском и подцвеченное красками тело светилось на солнце. Изящная головка со скромной прической локонов уже не имела. Вертикальные складки плаща, пронизанного реминисценциями «ласточкиных хвостов», оттеняли нежность фактуры тела. «Разоблаченная» Афродита представала как бы защищенной собственными жестами, намекающими на существование оболочки, которая лишь временно отсутствует. Впрочем, идеал богини, строгой и целомудренной, вполне следовал традиции.



301. Пракситель. Афродита Книдская. Мраморная римская реплика оригинала ок. 350 г. до н. э.

С другой стороны, Пракситель создал образ и пышно облаченной богини. Среди нескольких статуй его Артемид одна из самых привлекательных та, копию которой видят в Артемиде из Габий (**ил. 302**); статуя была исполнена ок. 345 г. до н. э. для упоминавшегося святилища на Афинском Акрополе, где Артемиде как бывшей богине-медведице было принято дарить одеяния. Пракситель отходит от традиционного образа мужеподобной Артемиды-охотницы. Сюжет статуи представляет облачение Артемиды в гиматий. Она уже одета в красивый короткий хитон с пышными рукавами, дважды подпоясанный на талии и бедрах. Ткань его, с многочисленными складками, кажется особенно тонкой по сравнению с тяжелым плащом. Артемида застегивает фибулу на плече, скрепляя два конца одеяния. Облачаясь, богиня кокетливо смотрит на собственное плечо. *Надевание одежд* — метафора восстановления внешней оболочки божественной души, своеобразного кокона, в котором она пребывает.

302. Пракситель. Артемида из Габий. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. 345 г. до н. э.

Итак, Пракситель дал новый тип обнаженной мужской фигуры и две формы женской – обнаженную и облаченную. Характерно, что в его искусстве, каким оно нам известно по олимпийской группе и римским копиям, *опорами* снабжаются, как правило, только изваяния мужчин. А поскольку опора, введенная еще в V в. до н. э. Поликлетом, – важный элемент пластического образа, посмотрим, как она осмыслялась в его фигурах. *Древесные опоры*, наряду со скипетрами, жезлами и посохами, – все тот же образ *богини-матери*, вступающей с *сыном* в ритуальный союз. Амазонка Поликлета опиралась на пилон, потому что она была раненой, не могла стоять на ногах; ее опора скорее восстанавливала амазонский же образ андрогина, типа ксоанов Афины. Теперь этот знак «первомира», бывший ранее вторичным, дополнительным атрибутом, становится равноправным участником действа и возвращает себе исходную семантику дерева. Кривоватая, живая форма подчеркивает своим присутствием совершенство человеческого тела, а иная фактура – шершавость, мягкость наброшенных драпировок или, напротив, заглаженность – оттеняет светоносные качества кожи и пушистость волос.

Союз *с деревом* для персонажей Праксителя – это связь с *аниконическим образом богини*. Она выступает опорой своему хрупкому, изнеженно-томному партнеру. Необходимость во внешней опоре говорит о потере мужским образом действенной, самостоятельной силы. Он вновь *феминизируется* и из категории *отца* переходит в категорию *сына*. «Мировое древо» незримо, исподволь восстанавливает свой статус, а с ним потихоньку восстанавливается и былая «геральдическая формула».

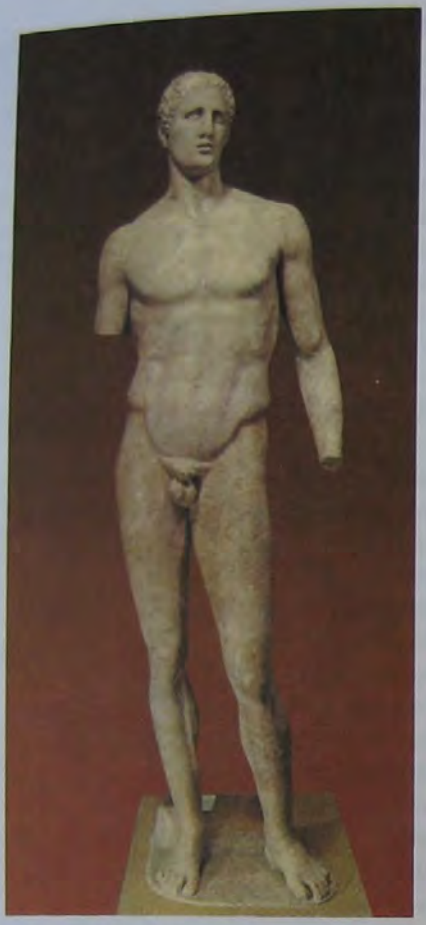
Многие статуи Праксителя с опорами заставляют их домысливать как *группы*: связь *двоих*, опоры с человеком, требует дополнения в виде третьего, симметричного звена; так, по другую сторону опоры прозревается незримый *геральдический близнец*[100]. Зеркальный образ, тайное отражение видимой фигуры особенно напрашивается в Отдыхающем сатире. Левый контур тела, сливающийся с очертанием древесного ствола, вертикален, и по

другую сторону опоры воображение достраивает его тень-подобие. Видимое материальное и невидимое идеальное тела, однако, имеют нетрадиционный смысл; отсутствующий «геральдический близнец» теперь не связан с духом, он — исчезнувший реальный образ, материальное, *земное тело*. А статуарная фигура, напротив, представляет *идеальный образ*. Творения Праксителя словно отринули тяжелый вещный облик: они, выпав из драматического цикла превращений, достигли *абсолюта*. В их мире время не течет, пространство остается неподвижным. Это прозрачный и светлый мир *иного бытия, метафизической красоты*.

Лисипп

Лисипп[401], третий великий мастер поздней классики, был одним из самых разносторонних и плодовитых ваятелей Греции. Родом сикионец и выходец из низов, он принадлежал к аргосско-сикионской школе с ее авторитетной традицией в области круглой скульптуры; работал мастер, как многие пелопоннесцы, почти исключительно в бронзе. Его творческая жизнь длилась около полувека (350–300 гг. до н. э.). По легендам, он создал громадное количество статуй — около полутора тысяч, и это обнаружилось, когда он в конце жизни вскрыл свою шкатулку, в которую по окончании каждой работы бросал золотую монету[402]. Лисипп был чрезвычайно многообразен и многолик. Он ваял отдельно стоящие статуи и группы, делал даже особые циклы, как, например, серию подвигов Геракла, он был и портретистом — ему принадлежит портретная статуя Александра Македонского, придворным скульптором которого он стал. Но работал Лисипп по преимуществу с мужской фигурой — интересных женских образов традиция не упоминает.

Лисиппу приписывают оригинал статуи атлета Агия из Дельф, ок. 340 г. до н. э. (**ил. 303**). Она входила в число изображений предков некоего Даоха из Фессалии, заказанных им в Дельфы[403]; статуи сначала были выполнены в бронзе, а затем их мраморные повторения посвятили в Дельфы. Лисипп начинал еще с довольно жестких форм, которые вообще были свойственны аргосско-сикионской школе. Все функциональные части тела строго очерчены, трактованы широкими плоскостями и выглядят автономными участками, которые слагаются в единый организм еще довольно напряженно. Новшество, бросающееся в глаза по сравнению со статуями аргосца Поликлета, — это новая пропорциональная система, с удлиненными пропорциями и маленькой головой, и новая постановка тела в пространстве. Ноги атлета стоят не одна за другой, а почти рядом (хотя контрапост сохраняется), но в условиях тектонического распределения сил



303. Лисипп. Статуя Агия из Дельф. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. 340 г. до н. э.

304. Лисипп. Апоксиомен. Мраморная римская копия греческого оригинала из бронзы ок. 330 г. до н. э.

опора приходится на одну ногу, а другая, хотя и свободная, тоже стоит на земле всей ступней. Создается впечатление, что атлет застыл в нерешительной позе, *переминаясь* с ноги на ногу. Как и у Поликлета, он внутренне движется в своем идеальном мире. Характерен новый тип головы – более натуральной. Божественность и героика покидают атлетическое тело. Лисипп сам говорил, что он изображает людей не такими, какими они должны быть, а какие они есть[404].

Одна статуя Лисиппа дошла в несомненной копии. Это его Апоксиомен (**ил. 304**) – атлет, очищающий стригилем тело после состязаний. Фигура Лисиппа, увезенная в Рим, долгое время стояла перед термами Агриппы. Статуя построена более органично, чем фигура Агия, хотя чувствуется развитие той же пла-

стической линии. Тема, «преждевременно» возникшая в раннеклассическом искусстве, как говорилось в связи со стелой из Дельф (**ил. 90**), теперь находит закономерное решение. Очищение тела от грязи — не самое героическое деяние. Это постфактум атлетической деятельности, занятие сколь низменное, столь и символическое, уже самим наличием *стригиля* (варианта *серпа*) напоминающее о разделении *космического тела* и *хаотической грязи*. Атлет «космизирует» себя, стоя в энергичной позе и опять как бы переминаясь с ноги на ногу, колеблясь, внутренне двигаясь с определенным ритмом. Он идет не из глубины наружу, как то было в Дорифоре Поликлета, а двигается вправо-влево, как маятник часов, и при этом, далеко протянув руки вперед, смыкает их перед собой, образуя невидимую преграду между собой и зрителем. Такая преграда, параллельная передней плоскости фигуры, создавалась и у Артемиды из Габий Праксителя, и у его же Афродиты Книдской (движение руки, прикрывающей лоно). Но здесь, в типичной для мастера *центробежной* структуре, обе руки смыкаются перед телом, очень решительно, отрезая перед собой пространство, в которое нет доступа «прохожему». Апоксиомен окончательно сформировал свой микромир и полностью обособился от зрителя. У него нет главной точки зрения — статуя требует кругового обхода.

305. Лисипп. Эрот, натягивающий лук. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. 340 г. до н. э.

Лицо атлета утратило черты героики, в нем появилось нечто простецкое, мирское. Он не смотрит на свой скребок, на свои протянутые руки, он смотрит поверх голов, а его прическа с индивидуальным хохолком на темени тоже заявляет о праве на независимость, праве быть неприбранной, стихийной[405] — до нее *космесис* как бы не дошел, застыв на уровне рук. Все в этом атлете индивидуальнее, естественнее и проще, чем то было прежде: и жилистые ноги, и сама поза, далеко не героическая при всей

ее многозначительности, и особенно выражение лица, будничное и лишенное просветленности.

Очень похожий замысел выдает Эрот, натягивающий лук (**ил. 305**); источники упоминают две статуи Эрота, сделанные мастером, – для Феспий и для Минда[406]. Эта фигура тоже не вращается, как и другие статуи Лисиппа, хотя целиком круглая. У нее тоже сложный S-образный изгиб тела, только еще более текучий и плавный, и тоже руки сомкнуты перед грудью – они сильно сдвинуты в сторону, диагонально пересекая переднюю плоскость, и замкнуты между собой атрибутом (луком). Эрот, пребывающий в своем изолированном от зрителя мире, не смотрит на него – голова видна в профиль, а тело словно извивается, напоминая пружинистую форму лука. Бог любви предстает как неуловимое видение, и его мгновенный акт, его скользящее движение заставляют вспомнить приписанную древними Лисиппу оригинальную аллегорическую статую. Это Кайрос – Счастливый случай, мальчик, стоящий на движущемся шаре и балансирующий на кончике ноги[407].

Леохар

Вместе с тем в позднеклассической скульптуре стали проявляться новые тенденции, невиданные ранее, – их можно назвать эсхатологическими. Произведения такого рода тем более любопытны, что они встречаются у мастеров, казалось бы мало склонных по природе дара к размышлениям о «ритуале перехода», – с «легким», изящным стилем.

Леохар[408] (род. ок. 390–385 гг. до н. э.), мастер, работавший вместо со Скопасом над декором Галикарнасского мавзолея и вместе с Лисиппом над не дошедшей до нас, но знаменитой в древности группой Александра на охоте[409], – один из немногих греческих ваятелей, упомянутых философом Платоном. В 366 г. до н. э. тот назвал его в письме к сиракузскому тирану Дионисию «выдающимся молодым художником» [410]. Леохар работал в разных техниках: в мраморе, бронзе, хрисоэлефантинной технике – из золота и слоновой кости он изготовил статуи македонских царей Филиппа и Александра[411]. Леохар – автор оригинальной скульптурной группы: Ганимед, похищаемый орлом (**ил. 306**). Она представляет большой интерес для истории развития пластики. Мастер легких, текучих ритмов и невесомых поз как нельзя более подходил для воплощения в жизнь такого замысла.

Замысел бронзовой группы (копиист ввел дополнительные фигуры древесного ствола и собаки) действительно очень любопытен. В Элладе и прежде изображался *полет* – как с земли на небеса (колесницы, взмывающие вверх), так и с небес на землю

306. Леохар. Ганимед, похищаемый орлом. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. 350—320 гг. до н. э.

(Ника Пэония). Но в скульптуре полет в небеса скорее подразумевался, чем действительно изображался: те колесницы, в которых часто взмывал на Олимп солнечный бог, обычно изображались на земле, выезжающими прямо на зрителя (на архаических метопах и фронтонах) или скачущими в верхние сферы, как на вазах мастера Мидия.

Солнечный бог, предстающий здесь в образе Ганимеда, возносится по-прежнему с помощью *внешней силы* — но теперь не богини Афины, брачного партнера Геракла, или Левкиппид, невест «сыновей Зевса», а *могучей птицы*. Богиня возвращает себе *зооморфную форму* — антропоморфная утрачивает доверие. И хотя в мифе речь идет о Зевсовом орле, посланном доставить

на Олимп Ганимеда, ритуальный пол этой птицы – *женский*. Исходно это была орлица, выносящая героя, как в народных сказках, из подземного мира[412]. Обе головы, ее и Ганимеда, стоят друг над другом, как в архаических изображениях Афины с эгидой-горгонейоном[413], но теперь голова «тотема» поднята *выше* человеческой. Фигура Ганимеда на фоне тела птицы с тщательно прочерченными перьями выступает единым живым комком, причем ноги и руки его начинают вращаться в пространстве и отрываются от земли, а голова уже воздета кверху и созерцает небеса. Скорее это не полет, а *восхищение* с земли на небеса, и путь этот уже не диагональный, не параболический, не имеющий отношения к *круговратным* повторам. Он прямой и *вертикальный*. Это канал связи, «работающий» в ритуальные моменты и проходящий по центральной мировой оси.

Мать-Ника покидает Олимп, на который ее занесла амбициозная патриархальная традиция, – она слетает вниз, к людям, возвращаясь к своей исконной функции *рождающей богини*. *Сына* же она уносит в небеса, но уже облекшись в древнюю форму «животного-бога». Вспоминается килик Дуриса, где Эос поднимает с земли мертвого Мемнона; теперь эта тема получает новый акцент. Леохарова птица возносит с земли живого юношу, совершая акт *апофеоза*, наделения смертного существа божественным статусом, – такой тип изображения будет принят в Риме для консекрации императоров[414]. Здесь кроется некая аберрация, некий тонкий обман, но всем ясно, что прекрасного сына троянского царя Лаомедонта похищают не для забавы Зевса: это *мертвый солнечный бог* оживает, возносимый, как прежде, *матерью* в небесные сферы, но уже *навсегда*, без периодических возвращений на землю. Характерно, что птица показана строго вертикально, с горизонтально распластанными крыльями, и Ганимедом, «достраивающим» вертикальную ось. Группа предстает как своеобразное *распятие*, как знак *воскресения на кресте*[415]. Человек потерял способность самостоятельно жить и бороться – он становится пассивной формой осуществления божественных замыслов.

Портретные статуи

Поздняя классика – время расцвета греческого портрета. Мы уже видели, что первые опыты фиксации индивидуальных человеческих черт предпринимались уже в архаике, как на мемориальных стелах, так и в росписи ваз. В ранней классике эта тенденция усилилась, и упоминавшийся портрет Фемистокла из Остии, хотя и дошел в римской копии, – яркое свидетельство тенденции времени к портретности. Высокая классика, с ее нивелированием всего личностного и культивированием имперсо-

нального, не приветствовала портрет как таковой, хотя и способствовала созданию нескольких «идеальных» образов типа Кресилаева портрета Перикла. Драматический опыт Фидия, предпринятый им в амазономахии щита Парфенос, тоже едва ли далеко выходил за рамки «идеальных» представлений — скорее там угадывались тип, возрастные черты и статус персонажей (Фидия и Перикла).

Однако в той же высокой классике совершилось еще одно немаловажное событие. Греки, уверенные ранее, что люди делятся на «благородных» и «плохих» и что в прекрасном теле живет прекрасная душа, а в безобразном — безобразная, впервые пережили ломку этих представлений, столкнувшись с личностью Сократа. Портрет — это всегда отклонение от общего, выявление черт, свойственных только данному конкретному человеку; в каком-то смысле это всегда *антикрасота*. Сократ первым разрушил многовековую греческую иллюзию о тождестве *красоты* и *добра*, на котором зиждился идеал *калокагатии*. Он был откровенно безобразен — с опухшим круглым лицом, глазами навыкате и курносым носом и напоминал афинянам *силена*. Но при этом он был воплощением мудрости и благородства. Цицерон впоследствии писал, размышляя о трагической судьбе Сократа, осужденного на смерть тридцатью тиранами: «Да я бы отдал богатства всех тех, кто его осудил, за его великую душу»[416]. А Платон писал о своем учителе, что внутри этого силена заключены «золотые изваяния богов»[417].

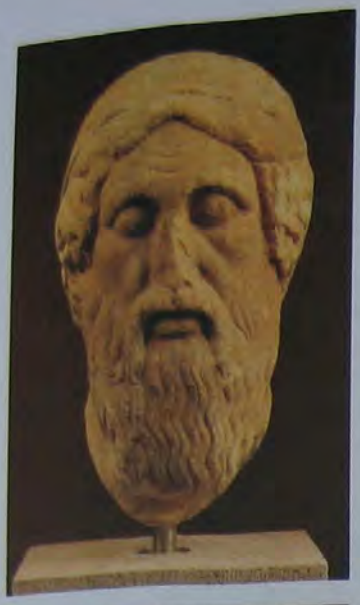
Прекрасный дух в безобразном теле — нечто новое для эллинов классической эпохи, хотя подступы к ломке идеала калокагатии сделал уже в VII в. до н. э. Архилох. Но врожденное греческое восприятие человека как части макрокосмоса не позволяло им далеко отходить от древних представлений о *прекрасном*. И Сократа они представляли с изрядной долей типизации. И все же позднеклассический портрет, несмотря на присутствие в нем идеального, поглощающего чисто-личностное, формирует свое представление о *неповторимом человеке*. В категорию портретируемых теперь, как и прежде, входит только интеллектуальная элита общества, только выдающиеся люди — политики, философы, драматурги, поэты, риторы, ораторы, историки и, конечно же, правители. Причем любопытной греческой чертой является *имажинарный облик* портретируемых — изображают тех, кто давно покинул земной мир и принадлежит к великому прошлому Эллады. Почти все портреты — посмертные.

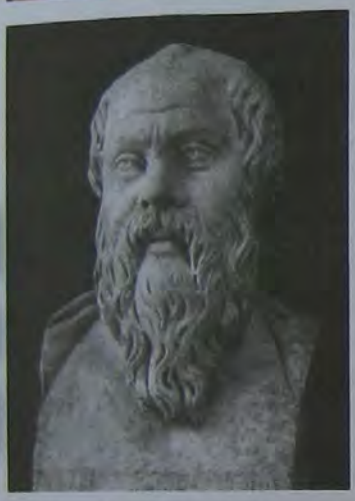
Еще одна отличительная черта — запечатленный в них идеал *мудрого старца*. Состав моделей исключительно *мужской*. Великие мужи запечатлены на исходе жизни. В них аккумулируется весь пройденный опыт, весь жизненный багаж. Прощаясь, они как бы оставляют свое завещание живым; по духу они — учителя,

наставники, *философы*. Но сохраняется и прежний мифоритуальный подтекст: старый солнечный бог, пройдя земной путь и состарившись, предстает в дряхлой оболочке, но с возвышенной, просветленной душой.

Греки мыслили портрет только в целостном телесном образе; у них не было и быть не могло портретных изображений одного только лица, как то будет у римлян. К сожалению, ни одного значимого оригинала до нас не дошло, а многие римские копии сводят греческий портрет к бюстам или гермам.

Самый необычный портрет позднеклассической Эллады – портрет Гомера (**ил. 307**); в копии сохранилась только голова. Вся форма сплавленна, текуча и передает образ слепого аэда как существа, открытого звукам космоса. Гомер живет внутренней жизнью и видит внутренними очами; мастер наделил его возвышенно-идеальный образ особой формой – цельно-графической, дышащей архаизмом. Необычность ее заключается именно в сочетании заимствованной у древности формы и нового ощущения личности.





307. Голова Гомера. Мраморная римская копия греческого оригинала IV в. до н. э.

308. Сократ. Мраморная римская копия-герма греческого оригинала IV в. до н. э.

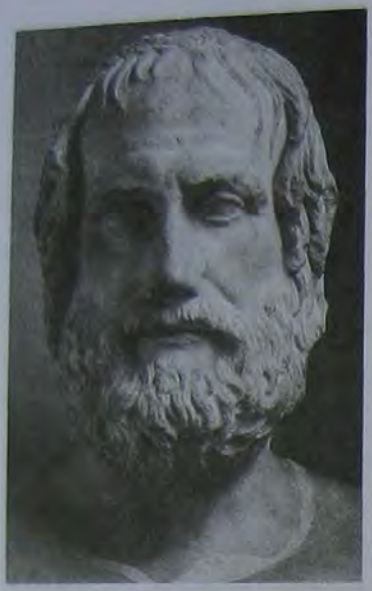
Портрет Сократа (**ил. 308**), дошедший в виде гермы, представляет афинского мудреца в специфическом антиидеальном облике: с глазами навыкате, обрамленными тяжелыми веками, с приоткрытым ртом и длинной неопрятной бородой; у него курносый нос и высокий лысеющий лоб, со взбитыми прядями на висках. Кажется, что это тип простолюдина, и таким описывают Сократа современники. Но в некрасивой голове мыслителя горит великий дух – взгляд направлен влево и вверх, резкая морщина пересекает лоб. Характерна подчеркнутая материальность внешне приниженного образа, по контрасту с которой ярче рисуется мощный духовный потенциал.

Портрет Софокла (**ил. 309**), один из лучших в портретной галерее греков, представляет афинского трагика стоящим в гиматии, заложив одну руку за складку плаща и скрыв другую сзади, –

поза, характерная для мужских статуй IV в. до н. э. Плащ косо приподнят и обнажает лодыжку одной и часть голени другой ноги. Надо заметить, что мода ношения плащей в поздней классике иная, чем в высокой. Если раньше они были длинными, доходя до земли и превращая фигуру в мощный тектонический столп, то теперь они приподняты, открывают частично ноги и драпируются так, чтобы показать душевное состояние носителя. Все элементы очень значимы, продуманы. Так, согнутая в локте правая рука намекает на вынужденную праздность, словно бы усталость; кроме того, она помогает зрительному выделению верхней части тела с головой в особый, высший в иерархии образа смысловой узел; формально же она способствует смещению участков «негативного пространства» вниз, к ногам: «дышит» нижний мир, на грани которого с земным происходит некий важный взаимообмен энергий. Поза – и торжественная, и несколько сценическая; кажется, что Софокл, остановившись перед зрителем, продолжает потихоньку двигаться, о чем-то думая и переминаясь с ноги на ногу. Софокл красив и аристократичен, а пряди его тщательно уложенной бороды напоминают спирали трагических масок.

309. Софокл. Мраморная римская копия греческого оригинала IV в. до н. э.

Портретная голова Платона (Женева, Художественный музей) представляет величавого пожилого мужа с правильным широким лицом; Платон был вообще крепок и широк, отчего и получил свое прозвище (его настоящее имя – Аристокл)[418]. Образ запоминается прямой короткой челкой, крупными и определенными чертами, с подчеркнутыми складками, идущими от носа ко рту; небольшой твердый рот прикрыт усами. Форма моделирована текуче и мягко, а рельеф лица, как вообще в поздней классике, значительно дифференцирован. Выражение сосредоточенное, напряженное, впечатление смягчает округлая борода и вообще волосы, обрамляющие, как рамой, лицо – лицо человека, ушедшего в себя, ранний прообраз портретной концепции Рима эпохи Марка Аврелия. В лице Платона отмечены земные добродетели – благородство, возвышенный ум и мудрость.



310. Еврипид. Мраморная римская копия греческого оригинала IV в. до н. э.

Портрет Еврипида (**ил. 310**) исполнен трагического ощущения мира. Удлиненное лицо с конструктивной головой устремлено вперед, брови скорбно, но с величием, надломлены, взгляд приглушен, а высокий мудрый лоб прорезан морщинами раздумья. Красивый нос с легкой горбинкой и узкий аскетический рот дополняют образ трагика, сильно облысевшего, с редкими «пламенеющими» прядями волос. Вообще поэтика волос теперь приобретает особую роль: волосы текучи и обрамляют лицо, как бы обегая его, смывая всю жизненную информацию, и светлую, и мрачную. Это идеал мудреца, прекрасного и благородного, певца человеческих скорбей. Поражает абсолютно прямая посадка головы – Еврипид смело встречает удар жестокого мира, не уклоняясь в сторону.

Портреты великих мудрых старцев показывают, что *сын* воспринимался поздней Грецией как находящийся на краю могилы, что и соответствовало поздней фазе идеала. Однако ему вызревал противовес – тот самый «маленький мальчик», почти новорожденный младенец, реальный «сын», что появился впервые на руках у взрослых в середине V в. до н. э. Он так и не сошел с их рук, не повзрослел. Отвернувшись от реальности, он законсервировался, замкнулся и – *уснул*. Образ спящего мальчика появляется тут и там в поздней классике – и в статуарной пластике, и в храмовой скульптуре, и на стелах[419]. Он выглядит загадочным, однако его тайна раскрывается в контексте мифоритуала. Спящий мальчик – *эмбрион*, душа, которой предстоит развитие и выход в жизнь. Его образ необходимо дополняет образ старца: старец не может умереть, не убедившись в существовании своей новорожденной ипостаси.

Женские статуэтки-«танагры»

Женский образ, образ *богини-матери*, в поздней классике тоже выступает двойственным. Мы уже видели, что таков он у Праксителя, разделившего «обнаженных» и «одетых» богинь. Однако, ввиду того, что оригинальных женских статуй дошло мало и тенденции их развития в монументальной пластике не очень ясны, обратимся к сфере терракоты – народного искус-

ства, которого мы почти не касались. А вместе с тем именно в IV в. до н. э. терракота поднимается на уровень большого искусства, в котором женский образ нашел блистательные и яркие решения.

Среди глиняных статуэток поздней Греции особняком стоят знаменитые «танагры» — раскрашенные фигурки женщин, найденные в большом количестве в погребениях беотийского городка Танагра. Со времени раскопок, произведенных археологами XIX в., они считались оригинальной продукцией местных мастерских, хотя ныне определенно установлено, что тип их был изобретен в Афинах[420] и что под его воздействием находился практически весь тогдашний терракотовый мир — за исключением разве что Коринфа, повторявшего в обновленном варианте древние местные образцы. Танагрские терракоты нередко приписывают к эпохе эллинизма, но нам представляется, что их основной вариант — статуарные женские фигурки — возник ранее середины IV в. до н. э. Поскольку Танагра известна как основной поставщик таких статуэток, мы оставляем за ними это имя.

Нахождение женских статуэток в *погребениях* говорит об их ритуальной функции: они варьируют все тот же тип спасительницы-*матери*, хотя облик их весьма секуляризовался и имеет мало сходства с типом позднеклассических богинь. Их не стоит сравнивать с монументальными круглыми скульптурами, которые, кстати, в таком варианте почти и не известны; как вазовые росписи не повторяли настенные, а шли своим путем, так и это народное искусство развивалось по своим законам, хотя и могло черпать вдохновение в новых иконографических мотивах или сюжетных построениях большой скульптуры. Среди танагрских статуэток есть и фигурки сидящих юношей, и многочисленные статуэтки эротов и детей, и группы сидящих обнимающихся девушек, и изображения нянь и педагогов с их воспитанниками, но эти типы терракот возникли позднее статуарных женских.

Форма, в которой оттискивались фигуры — обычно состоявшие из двух половин, передней детализированной и задней суммарной, — позволяла изготовлять только стереотипные фигурки. Они приобретали индивидуальность за счет дополнительной ручной лепки, тонкой гравировки и изящной росписи. Венчающая волосы диадема, каждый листик венка, часто руки или выступающие из-под одежды ступни ног в остроносых туфельках — все это делалось вручную. Волосы красились красно-коричневой краской, радужка глаз — коричневой или голубой, губы — красной, одеяния — нежных цветов, иногда очень красивых, светло-зеленых, розовых, желтых; иногда плащи украшались более сложным узором — например, белый плащ с голубыми клетками. Волосы почти всегда расчесаны на прямой пробор и разделены

311. Танцующая девушка с кроталами. Первая четверть IV в. до н. э.

на две «горизонтальные» части: верхние пряди подворачивались под ленту, образуя пышные волнистые формы на висках, а задняя часть заворачивалась и стягивалась в узел, посаженный то низко, в ранних фигурках, то очень высоко, почти на макушке, в поздних. После изготовления фигура еще уточнялась и прорабатывалась резцом: прочерчивались черты лица, пряди волос, лепестки цветов в волосах, пальцы рук и ног, складки одежд. Настоящие «танагры» – подлинные произведения искусства.

Редко эти фигуры представляют откровенных матрон, обремененных семьей, – дети встречаются чаще при кормилицах или старых педагогах. Обычно это прекрасные томные *девушки*, красивые и нежные, с изысканными прическами, в модных шляпках и богатых одеяниях, застывшие в позах, исполненных грации. Тень меланхолии пробегает по их лицам – они стоят, печально склонив головы, завернувшись в свои покрывала, погрузившись в сферу неведомых нам мыслей, мечтаний и грез. Есть среди них и Афродита, и Леда, и другие мифические героини и богини, но они находятся на периферии интересов этого искусства.

В руках у дев может быть веер, или венок, или тяжелая цветочная гирлянда для пира мужчин – гипотимис, или ритуальный сосуд. Иногда они пляшут – пляшут страстно, с почти дионисийским экстазом, и сами часто предстают в плющевых венках и небридах, как менады, терзательницы Диониса (**ил. 311**). Сильная дионисийская струя, охватывающая «танагры» и неуклонно развивающаяся в терракотах, далее, вплоть до исхода эпохи эллинизма, подтверждает, что перед нами – жрицы, *матери*. Но представлены они как *девы*, в соответствии с «патриархальной» традицией. Они лишены деятельной силы. В душе они далеки от этого мира, обособлены от него и *одиноки*.

Идеал танагрской женщины (**ил. 312–314**) – высокая красавица со стройной шеей, прорезанной «кольцами Венеры», с правильным овальным лицом и идеальными чертами; взгляд часто, как у статуй Праксителя, тающий. Только ближе к концу классической эпохи начинает широко внедряться новый идеал –

312. Мастерская «Дамы в голубом». Женщина с веером, т. н. Дама в голубом. 330–300 гг. до н. э.

313. Мастерская «Дамы в голубом». Задрапированная женщина, т. н. Софоклеянка. Конец IV в. до н. э.

маленькая миловидная головка с кудряшками, с мелкими чертами лица, с маленьким приоткрытым чувственным, как бы дышащим ротиком[421]. Этот второй идеал вовсе лишен героики и предваряет вытеснение классической красоты эллинистической красивостью. В этих танагрских фигурках впервые нашел себя и определился *греческий женский идеал*, уже без всяких признаков близости к мужскому, как по анатомической структуре, так и по душевному строю.

Идеал Праксителя, отражение которого часто видят в танагрских статуэтках, считая их прямым переводом в глиняную технику больших скульптур, запечатлелся в них лишь косвенно: удлиненные пропорции, бездейственность и внутренняя расслабленность. Однако герои Праксителя всегда предстают как бы в жаркий летний день – они словно плавятся от солнечного света, купаются в его нежных волнах, едва двигаясь и погружаясь в сон наяву. Танагрские же героини избегают света – они всегда в

314. Девушка в плаще (односторонняя фигура). Начало III в. до н. э.
315. Танцующая девушка. 375—350 гг. до н. э.

тени. Два типа женской греческой одежды, *хитон и гиматий*, исключительно важны в структуре их образа. Манера драпировок изысканна и редко повторяется буквально: хитон имеет пояс то на талии, то перетянут под грудью, то его вовсе нет или он виден лишь краешком из-под плаща, наглухо закрывающего фигуру чуть ли не по самые глаза, а иногда закутаны и обе руки, так что женщина предстоит загадочно закрытой — в коконе из одежд. Этот тип очень характерен для женских позднеклассических фигур. Оболочка поглощает живое существо, *душа* скрывается в *гробнице тела*, оставляя в мире земном только намек на бытие — жестом, наклоном головы, мановением взгляда.

Полная *деперсонализация* характеризует именно женский образ; уход в себя, в свой тайный мир означает восстановление в правах *материнского лона*. Оно, и только оно единственное, снова может рождать и возрождать — притязания мужчин на лидерство в продолжении рода отвергнуты. Восстанавливается старая матриархальная концепция спасающей и возрождающей из смерти *матери*. Но пока она в теневом, эмбриональном выражении. В образах танагрских женщин исчезает живая суть — застывая, они превращаются в *силуэт*, в *тень*, в легкий *призрак*; их эволюция антитетична развитию мужского образа.

Греческое искусство начинало свой путь в эпоху геометрики именно с *черного силуэта, призрака-тени*. Мужской образ двигался к свету, набирался мощи и живой пластической силы, пока не достиг в IV в. до н. э. абсолюта — внешней адекватности натуре. Женский же образ, начиная с материальной геометрической вазы-*матери*, постепенно терял свою субстанциальную природу, свою чувственность. Знаки этого процесса прослеживаются и в литературе: в «Одиссее» герой встречает в подземном мире *души* не только героев-мужчин, но и героинь-женщин[422], в том числе и душу своей матери Антиклеи, умершей от тоски по сыну; в «Орестее» Эсхила выступает призрак Клитемнестры — матери, убитой Орестом; в «Алкестиде» Еврипида женщина добровольно нисходит в Аид, и оттуда ее тень возвращают мужу. Образ Каламидовой Сосандры поражал греков новизной — он предвосхищал новый путь развития идеи *матери*, ее изоляции, закрытости, «одухотворения». И вот ушедшие в свою оболочку танагрские девы демонстрируют отказ от полноценной *материнской* функции, причем важно воплощение образа в *хрупком материале* и в *миниатюрной форме*.

Конечно, «закрытый» вариант представляет лишь один важнейший тип позднеклассического женского образа. Другой, «открытый», в сфере ритуальных терракот был так же редок, как Афродита Книдская Праксителя в ваянии. Ситуация вполне понятна: облаченное покровами тело женщины выступает метафорой *закрытого лона*, способного рождать и возрождать; разоблаченное женское тело — это *раскрытое лоно*, пустой контейнер, мертвая абстракция *матери*. Два социальных типа греческой женщины, гетера и матрона, ярко отраженные в вазописи и скульптуре (вспомним хотя бы Трон Людовизи), в поздней классике достигают максимального расхождения, за которым следует их новый органический союз. *Тело без оболочки*, как его представляет Пракситель, и *оболочка без тела*, как ее представляет Танагра, уже готовы воссоединиться.

Надгробные стелы

Рельефные стелы в IV в. до н. э. продолжают широко развиваться; их изготовлением занимаются как большие мастера, так и ремесленники, и этот вид творчества становится одним из самых признанных и самых народных искусств в Аттике. Аттика — главный центр создания позднеклассической мемориальной скульптуры; она завершает ею же начатый в архаике жанр. Продолжают бытовать стелы удлиненного типа, создаются новые мемориалы в виде каменных лекифов и лутрофоров, но основной стержень искусства надгробий составляют широкие плиты

с рельефными сценами, постоянно возрастающие в размерах, принимающие в себя все большее число фигур, со все более высоким рельефом – почти круглой скульптурой, часто обрамленной большой архитектурной рамой – эдикулой. Ряд надгробий из пентелийского мрамора, до недавнего времени стоявших в некрополе Керамик, приобрел особую патину – пурпурного, порой почти порфирового цвета.

В поздней классике, в период, когда происходящие в государстве события заставляли человека уходить от социального мира в частный, формируются семейные участки. Ряд таких *периболов* реконструирован в западной части улицы Гробниц некрополя Керамик: у них были специально поставленные опорные стены с возведенными на них каменными цоколями, на которых ставились стелы в «геральдической» схеме: в центре главное надгробие или высокая узкая стела, по бокам – меньшие надгробия или мраморные вазы[423].

На одном из таких участков была найдена стела Дексилея (**ил. 316**), поставленная воину, павшему в Коринфской войне 394/393 г. до н. э.; об этом сообщает четырехстрочная надпись на цоколе. Стела широкая, с фронтоном, но без бортов, погибший запечатлен на ней как всадник, победоносно подмявший под себя пешего противника. Юный враг Дексилея пытается защищаться: в обмотанной плащом руке он зажал щит, но его поза, развернутая к зрителю, и положение под вздыбленным конем говорят, что он обречен. Дексилей, в коротком хитоне, представлен на фоне развевающегося за спиной плаща – отзвук «барочных» исканий скульптуры последнего десятилетия V в. до н. э. Эффектна поза, эффектен жест – Дексилей готов пронзить противника копьем, но образ воина-победителя классицистичен, он дышит величавой героикой, без излишнего пафоса. Вместе с тем в смысловую структуру стелы проникает новое: мотив *жестокости* по отношению к врагу. Дексилей готов добить уже поверженного юношу, своего ровесника, но тот факт, что стела увековечивает славу *погибшего*, говорит, что попирае-

316. Стела Дексилея. Мрамор. Ок. 394/393 г. до н. э.

мый юноша ритуально связан с победителем: они являют собой двуединство жреца и жертвы. Смерть и жизнь – две равноправные силы бытия, и то, что на стеле показаны двое *юношей*, возвращает нас к древнему ритуалу, к теме безвременной смерти. Опять, как в архаике, акцентируется ритуальный момент. Изображено самое скорбное для эллина событие – жизнь, выкорчевываемая из бытийственного цикла навсегда.

В надгробии афинского всадника, ок. 370-х гг. до н. э., хранящемся в Москве (**ил. 317**), восстанавливается классическая строгость композиций. Рельеф настолько жестко построен, в нем царит столь суровый порядок, что его пытались приписать влиянию аргосско-сикионской школы[424]. Стела оправлена в раму наиска (фронтон утрачен, сохранились лишь пилястры) – изображенное событие протекает в пределах священного пространства. Собственно, события как такового нет. Бородатый афинский муж в петасе и военном облачении куда-то идет, ведя под уздцы свою лошадь. Его провожает родственник в длинном плаще, очень похожий на него самого, – очевидно, брат. Обе фигуры стоят в «геральдической схеме», как «близнецы», по сторонам центральной фигуры лошади. Они кажутся нереальными по сравнению с ней, трактованной очень реалистически, очень тонко. Лошадь словно ведет за собой всадника и одновременно *отделяет* от мира, в котором остается живой; ее обостренно чувственный облик с дышащими ноздрями вырывается из общей аскетической схемы.

317. Надгробие афинского всадника. Мрамор. Ок. 370-х гг. до н. э.

Рельеф построен таким образом, что и всадник словно не следует вдоль плоскости рельефа, а выходит углом на зрителя, и брат его тоже не остается в пределах рельефного пространства, а обращен вовне. Траектории их смыкаются где-то в иллюзорном мире, перед стелой. *Выход за пределы* идеального пространства рельефа означает вместе с тем и выход за пределы времени. Все становится плавно-текучим, неопределенным и неопределимым, а главное – не связанным с конкретными телами. Важны людские *души*, их будущая встреча в инобытии.

Надгробие, найденное в 1888 г. в Афинах при рытье котлована, очевидно, долго стояло на кладбище. Пентелийский мрамор сильно порыжел, приобрел золотистую патину, которая придает особое очарование стеле. Возможно, боковые фигуры выветрились. Но все же нельзя не заметить, что из двух изображенных как раз всадник представлен размытым, все контуры его фигуры, пальцы рук, черты лица не доведены до полной законченности – как бы полустерты, на них словно наброшена смертная вуаль. Глядящие, но не видящие глаза, слушающие, но не слышащие уши – здесь происходит отрешение от реального, погружение в мир умозрительного. Всадник – как иллюзорное облачко рядом со своим более телесным родственником.

Однако с девальвацией гражданственных идеалов постепенно уходит со сцены и тема воина, столь дорогая эллинскому сердцу. Главное место в мемориальной скульптуре поздних Афин занимают семейные сцены. Среди них доминируют супружеские. Муж и жена, связанные рукопожатием, смотрят друг на друга бесконечным всепонимающим взглядом. Иногда кто-то сидит (чаще мертвый), другой рядом стоит и тоже пристально, безостановочно смотрит – с любовью, грустью и надеждой на встречу. На ряде надгробий имеется надпись ΧΑΙΡΕ, что означает и «здравствуй» и «прощай». Круг жизни размыкается, жесткие границы бытия – небытия стираются, все стены и преграды становятся проницаемыми, и все живые сущности кажутся лишь сгущенными или разреженными формами Демокритовых атомов, носящихся в бесконечном пространстве. *Семья* остается для греков этого времени самым священным понятием. В ней оседает душа человека, покинутого своим городом-государством. Кроме жены и мужа на стелах появляются и другие члены семьи – братья и сестры, дяди и тети, бабушки и дедушки, старые няни и воспитатели, даже домашние птицы, коты и собаки. Все выходят на *прощальную встречу* с умершим, все глядят на него пристальным любящим взором, все окружают его, как больного, готовые отдать за него свою жизнь. Телесный контакт рук сохраняется в греческом искусстве навсегда, как он бытует по сей день в брачном обряде различных народов.

Такая семейная сцена показана, в частности, на стеле Дамасистраты в Афинах (**ил. 318**). Изображение дано на фоне наиска с плоскими пилястрами и фронтоном, на эпистиле которого обозначены имена умерших. Величавая Дамасистрата сидит, скрестив ноги, на троне, подлокотник которого украшен фигуркой сфинги. Она пристально, словно сквозь дымчатую пелену тумана, вглядывается в черты немолодого супруга, *стригиль* в руке которого говорит, что именно он – ритуальный персонаж, по смерти которого поставлена стела. Они связаны рукопожа-

тием и взглядом. Между мужем и женой – женщина с тем же жестом скорби, что у Дамасистраты, но без «брачного» контекста. За Дамасистратой стоит, облокотившись о спинку ее трона, девушка в ритуальном костюме, очевидно дочь; она смотрит на отца из-за спины матери. Создается впечатление, что зритель заглядывает в *реальный дом*, в котором происходит нечто невыразимо сокровенное, и причащается к чужой тайне, которая становится и его тайной тоже. Он полноправный участник потустороннего семейного совета – загадочной *встречи душ*.

318. Стела Дамасистраты. Мрамор. Третья четверть IV в. до н. э.

Судя по композиции стелы, уходит мужчина, судя по надписи – женщина. Но скорее, это общая стела всей их семьи, членов которой погребут на том же участке. Афиняне были очень терпимы, и даже когда, случалось, члены какого-то рода исчезали с земли, стелы их оставались и новые владельцы участка приписывали к ним свои имена. В эту эпоху, как никогда прежде, с разрушением полисной системы формировалось чувство единой человеческой семьи.

Но на ряде поздних надгробий исчезает и связь рук, и связь взглядов. Умершие и живые не вступают в контакт друг с другом – не потому, что пребывают в разных сферах, как то было в надгробии афинского всадника, – просто умерший отворачивается от живых. И рукопожатие, и встреча взглядов означали функционирование *жертвенного канала* между смертью – жизнью, сколь бы возвышенным и тонким смыслом он ни наделялся. Пока канал действовал, от живых к мертвым перетекала жизнь, от мертвых к живым, в свою очередь, – смерть. Все они словно одновременно и умирали, и возрождались, почему эти встречи и представали в пространстве *храма*. Но наступил момент, когда умершие прекратили принимать эту жертву-дар.

Есть целый ряд стел, на которых они принципиально не смотрят на родных. Они сидят, как на лекифах, в оцепенении, не видя их, не желая принимать от близких ни спасительных взглядов, ни спасительных рук[425]. *Отказ от жертвы* – уникальная

черта поздних афинских стел: умершие берут на себя всю боль ухода, облегчая бремя страдания родным. Жертвоприношение, обязательно включающее двух героев, жреца и жертву, становится *самопожертвованием*. Высочайшая форма ритуала предстает теперь как форма проявления высших свойств души.

Но греческим стелам знакомо и ощущение безысходности, связанное с невосполнимой потерей. Знаменитая афинская стела с реки Илисс, ок. 330 г. до н. э. (**ил. 319**), принадлежит к редким памятникам такого рода. К сожалению, утрачена эдикула с фронтоном, в которую был оправлен рельеф, — она создавала ощущение затененного пространства, в котором происходит встреча отца и сына. Только теперь на стелах развились варианты темы прощания воина, впервые всплывшие на вазах мастера Андокида. Правда, здесь показан не воин, а атлетически сложенный юноша, с узловатой палицей, хотя и не столь мощной, как у Геракла. Он стоит, прислонившись к собственному надгробию, не видя пришедшего на могилу отца. Он — эйдолон, призрак, показанный в его прижизненной чувственной красоте. Отец, согбенный и скорбный, с посохом, пристально вглядывается в его черты, но юноша не видит его; он предстает в ритуальной позе анфас и смотрит вдаль, в никуда. В надгробие проникает идея *белофонных лекифов*: невидимые умершие возникают у своих стел как фантомы.

Изображение доходит почти до надрыва: старик живет, а сын, надежда его жизни, — умер. Но граница все же сохраняется, и, кроме того, в композицию вводится новый мотив, способствующий преодолению кризиса. На ступенях стелы сидит, свернувшись, *спящий маленький мальчик*. Рядом с ним собака бродит вокруг, что-то нюхая на земле (на этом основании юношу считали охотником, но это нонсенс). Собака и ребенок не физические сущности, они — намек на два главнейших состояния жизненного цикла: уже совершенный *разрыв* (собака-жрица) и предстоящее *воссоединение* (спящий мальчик, *сын*). Мальчика никто не будит, это еще неготовая для новой жизни душа, свернувшаяся в спираль. Он воплощает будущее — замкнутый цикл пространства — времени как антитезу к разорванному здесь[426].

В аспекте мифа-ритуала стела с Илисса представляет развернутую формулу «мужского» бытия: при единой *матери-псице* три стадиальные формы мужчины: *младенец – юноша – старец*. Поздняя эллинская культура, отторгая «отцовские» качества жизни, исключает из своей сферы самую продуктивную, социально и политически активную форму — зрелого мужа, мужчину в состоянии акме. Этот тип героя теперь не востребован — эпохе нужны *ритуальный* юноша, *философский* старец и *символический* спящий младенец.

319. Стела юноши с реки Илисс. Мрамор. Ок. 330 г. до н. э.

Как развивалась женская тема, показывает одно из самых монументальных и самых известных поздних надгробий – надгробие Деметрии и Памфилы, ок. 320 г. до н. э., хранящееся в Афинах (**ил. 320, 321**). Чуть ли не до середины прошлого века памятник стоял на древнем афинском кладбище Керамик. В глубокой эдикуле фигуры двух женщин кажутся совершенно живыми, натуралистическими, тем более что обе повернуты прямо к зрителю и вступают с ним в диалог. Обе, очень телесные, чрезвычайно весомые и исполненные трехмерно, словно взяты

320. Надгробие Деметрии и Памфилы. Мрамор. Ок. 320 г. до н. э.

в эдикулу «прямо из жизни». Соединение двух женских фигур в одной стеле, временами практиковавшееся и раньше, говорит о преобладании «патриархальной» концепции, об отмирании в сущности *матери* ритуальной основы[427]. Комбинация сидящей и стоящей фигур воспроизводит иконографию Деметры и Коры, отмеченную выше на вазах: две женские фигуры могут мыслиться в ритуальном аспекте только как *мать* и *дочь*, а не как две сестры, например: для сестер не было создано своей иконографии. Соответственно женская личность на стелах

321. Надгробие Деметрии и Памфилы.

так и осталась лишенной индивидуальности – и даже признаков возраста.

Надгробия этого позднего типа вновь вызывают к жизни необходимость «прохожего». Тот «прохожий», что в ранней классике был «втянут» в стелу умершим, потерял роль отстраненного наблюдателя, «жреца», и стал активным участником сакрального действа. Герои поздних мемориалов опять взывают к нему, но уже «лично» и в основном – взглядами. Так концы смыкаются с началами. Боль расставания и радость встречи, которые делит

с умершими «прохожий», расплавляются в общем душевном климате любви, сострадания и всепрощения.

Развитие надгробий, достигших на исходе классики огромных размеров, было пресечено в 317 г. до н. э. указом правителя Афин Деметрия Фалерского; им был издан закон «против роскоши надгробий», запрещавший постановку дорогостоящих рельефных стел. Уникальный жанр пластики, духовные высоты которого останутся непревзойденными, прекратил свое существование. Но конец трудно считать «насильственным»: аттическая стела реализовала все свои возможности — и технические, и художественные, и духовные. Далее ей некуда было развиваться. Как бы то ни было, с конца IV в. до н. э. греческие кладбища покрылись тысячами невысоких мраморных колонок с начертанными на них именами умерших. Их однообразные ряды можно видеть ныне во дворах Национального археологического музея в Афинах.

Платон и Аристотель: два способа мировидения

Процессы, происходящие в позднеклассическом искусстве, сопоставимы с теми, что имели место в тогдашней философии. В IV в. до н. э. сформировались два гиганта, два последних великих мудреца и учителя эллинов — Платон и Аристотель. Их философские концепции давно принято считать антитетическими: идеализму Платона противостоит материализм его ученика Аристотеля.

Аристотель — основоположник целого ряда наук в их современном систематизирующем и классифицирующем виде; его исключительной силы ум был направлен на изучение всех реалий *вещественного мира*. Он и последний *собиратель* уже довольно разрозненных и многочисленных сведений о нем, и в то же время *аналитик*. Аристотель — первый настоящий энциклопедист в мировой истории и в то же время первый «чистый» философ, оперирующий сугубо понятийным аппаратом, без всякой примеси мифологизма и старинной образности. Хотя до конца античности было еще далеко — впереди был еще расцвет римской культуры, можно считать, что наука Аристотеля стоит на границе древности и нового мира; им были заложены основы целого ряда специальных научных знаний: этики, логики, политики, риторики, биологии, эстетики и прочих. Аристотель — человек *реальности*, и этим сказано все.

Его учитель Платон, напротив, принадлежит *идеальному миру*. Его философия глубоко впитала в себя всю предшествующую греческую традицию: начиная от глубинных мифов и орфизма, через «антропологию» V в. до н. э., высшим выражением которой являлось учение Сократа, к систематизации и анализу всей прежней системы мировидения. Сложная внутренняя ткань Платоновых идей соткана из множества нитей, в которых образы реальные переплетаются с мифическими, а мифические, наполняясь понятийным содержанием, подымаются до уровня символических и уже от символических восходят к чисто философским понятиям. Философия Платона — это собранные,

переосмысленные, поднятые на новую образно-смысловую высоту все бродившие прежде «по отдельности» концепции взаимодействия материи и духа. Это огромный *реституированный интеллектом мифический мир.*

Натурфилософская концепция Платона основана на теории идей, изложенной в таких диалогах, как «Тимей», «Филеб», «Критий» и «Федр». Согласно ей, движущая сила мира, упорядочивающая космос, воплощается в Уме, который тождествен Мудрости, и выступает Богом-демиургом («Тимей»). Платонов космос живой и одушевленный. Демиург творит мир по *неизменному образцу*, тогда как подверженные изменениям вещи создаются богами и людьми, творчество которых тесно связано между собой, потому что изменяемые чувственные вещи всегда создаются по тому образцу, какой дает Бог-демиург. А этот образец, который есть *идея*, постигается путем *припоминания*. Душа, как считает Платон, остается жить после смерти тела, которое является ее темницей; освобождаясь от него, она возносится в высшие сферы, как *возница* в *колеснице*, и видит там в своих циклических путешествиях эти бессмертные идеи, а когда спускается на землю, «припоминает» их и создает по их подобию земные вещи. Демиург создает богов, боги — людей, но и люди обладают демиургическим началом, коль скоро их душа *двусоставна*: низшую ее часть создают боги, высшую — Демиург. Причиной бытия всех вещей является Благо.

Эта бегло очерченная конструкция Платонова миропонимания становится яснее, если вспомнить его собственный образный пример с пещерой, приведенный в «Федоне» [428] для пояснения мысли о восхождении души из чувственной сферы в умопостигаемую. Представьте себе, говорит он, что перед вами пещера. В пещере, лицом внутрь нее, сидит человек, за спиной которого находится стена, по которой ходят реальные люди и носят реальные вещи, и там же горит огонь. Человек видит перед собой лишь *тени* этих людей и вещей и не может составить себе истинного представления о них. Только при покидании пещеры и выходе на свет пред ним предстанет истинная картина бытия. Этот выход на свет означает *покидание тела душой*, т. е. смерть. Реальная жизнь, реальные люди и реальные земные действия — это лишь тени, видимость истинной жизни, которая недоступна чувственному опыту. Истину может постичь только душа, освобожденная от телесных уз. Она восходит из реального мира в сверхчувственный определенными ступенями — Платон сравнивает ее с *колесницей*, запряженной *двумя конями*, из которых один, грубый, тяготеет к земной природе и тянет вниз, а другой, совершенный и чистый, свободный от примесей телесного, — возносится вверх[429].

Пример с пещерой выступает метафорой заключенной в теле души, слепой и способной видеть лишь *призрак* истинной жиз-

ни. Но пещера – еще и древний образ *материнского лона*, в котором происходит зарождение жизни. Выход из *лона*, воспринимаемый как покидание хаоса, среды первотворения, означает *жизнь*, выход бога-солнца из преисподней и восхождение его на небеса. Платон воспроизводит всю эту древнюю систему, включая и солнечную колесницу. Правда, «бог» у него совершенно бестелесный – *мать*-материя и *сын*-дух расходятся. Но все же они расходятся не навсегда – постоянно, с циклическими интервалами, встречаясь. Древняя мифоритуальная канва у Платона целиком сохраняется – сохраняется все в деталях, и, особо отметим, самое *лоно*, и процессы, происходящие в нем, в этом примере *натуралистически овеществляются*; так у Софокла в «Эдипе-царе» овеществился союз *богини-матери* с *сыном*.

В пещере Платона *сидит человек* – проходящий трансформацию *сын*. Само лоно уже разделено перегородкой *на две части*, переднюю и заднюю, реальную и теневую; в реальной *горит огонь*, вокруг ходят реальные люди, а *человек*, видящий только их отражения, сидит в теневой. Платон, таким образом, представил совершенный процесс космесиса: *двойная* структура *лона*, с *двойными* творцами-владельцами. Передняя часть, сообщающаяся с выходом и огненная, принадлежит *женщине*, задняя, глубинная и темная, – *мужчине*.

Эти двойственные образы-оболочки, столь свойственные позднеклассической метафорике, облекают в новые формы наших старых «творцов», *богиню-мать* и *сына*. Женщина воплощает истинное, умопостигаемое бытие, а мужчина остается в мире призраков и может лишь стремиться достичь с ее помощью (*богиня-мать* воплощается в образах *лошади* и *колесницы*) сверхчувственных высей. Она *действующее* начало мира и предстает горящим *огнем*, он – *страдательное*. На свет из пещеры выходят *оба они*, она – ведущая, божественная сила души, и он – ведомая, низшая. Таким образом, мы возвращаемся к концепции «перехода», что была создана в геометрике, но в новом обличии – *бестелесной души* и *бестелесного истинного бытия*. Мироздание предстает *в перевернутом виде* – неистинное реальное и истинное идеальное. Если добавить к этому, что свои мысли Платон вложил в уста давно умершего Сократа, то картина, приобретя «вторую оболочку», станет еще сложнее: идеи Платона просвечивают сквозь идеи Сократа, его «психомифология» – сквозь «антропологию» учителя, который, между прочим, доказал необходимость существования *блага* – т. е. смысла человеческой жизни – ценой *самопожертвования* (добровольной смерти).

Заключение

Конец классической эпохи вовсе не означал конца греческого искусства. Конечно, многие его формы и сама система мышления в IV в. до н. э. или отмерли, или существенно перестроились, но созданный греками в эпоху классики «нормативный идеал» как самое большое, неподражаемое их завоевание сохранится в истории искусства на века.

Обозревая все прошедшие эпохи развития, мы видим, с какой необычайной последовательностью греки шаг за шагом строили свой образ мира. Греческое искусство, начав после конца дворцовой эпохи с «чистого листа», «прокрутило» все предыдущие стадии своего развития, хранившиеся в его культурной памяти; оно начало с символа-знака и закончило полновесными «реальными» образами. Мы берем слово «реальными» в кавычки не потому, что истинное искусство должно сторониться реальности. Напротив, оно всегда так или иначе отталкивается от нее, но у греков «реальное» неотъемлемо от «идеального», как неотъемлемы друг от друга миры зримого и чувственного, с одной стороны, и доступного лишь нашему мышлению – с другой. Формальная система греков такова, что через реальное и плотское они пытались показать самые тонкие духовные вещи, невыразимые на человеческом языке.

В основе греческого искусства лежит мысль о циклическом движении мира, который рождается из союза мужчины и женщины – как рождаются люди и вообще все живое на свете. Этот биологический принцип обрел у греков особую ритуально-мифологическую форму. Явления жизни они воспринимали как имеющие отношение к космосу – «красиво устроенному» миру, который был рожден хаосом, разделившим себя на две половины, мужскую и женскую. Все великое множество тем, сюжетов и фабул проистекает из этой мифоритуальной идеи. Тут сплелись две концепции мироустройства, «матриархальная», с активным женским началом, способным путем рождения и возрождения

обеспечивать непрерывность процесса бытия, и «патриархальная», где вся эта отработанная система оказалась «перевернутой» и функция продолжателя рода была приписана мужчине, *отцу*. Взаимоотношения двух этих героев очень сложны и нередко запутаны, но они повсеместно прослеживаются на всем протяжении греческого художественного пути.

Тело и *дух*, две главнейшие категории искусства, у греков воплощались в телесных образах *мужчины* и *женщины*, понимавшихся в категориях сотворения мира как *мать* и *сын-супруг*. Борьба новой «отцовской» культуры с древнейшей, «материнской» привела к тому, что *мать* и *отец* стали восприниматься внешне одинаково, как *родители*, производившие на свет детей обоего пола. Но «разветвление» образов мужчины и женщины привело к тому, что исходно «телесная» *мать* и «духовный» *сын* передали часть своих функций новым героям-«мироустроителям»: от матери отпочковалась «духовная» *дочь*, от сына — «материальный» *отец*. Мы видели, как в искусстве эволюционировали два этих типа, мужской и женский: тип обнаженной фигуры юноши претворяется в образ задрапированного дряхлого старца-философа; задрапированная женщина-богиня со временем начинает обнажаться. Обе формы исходных «творцов» к концу греческой эпохи искусства сосуществуют рядом, как рядом сосуществуют смерть и жизнь. Однако нет сомнения, что бытийным стержнем в искусстве оставалась женщина-мать, наделенная природной способностью рождать (и возрождать). Собственно история греческого искусства предстает чем-то вроде покрова, на котором вышивается красивыми нитями история жизни ее *сына-супруга*. Мужчина был и остается главным действующим героем Эллады; его «геометрическое» детство сменяется «архаической» юностью и заканчивается «классической» зрелостью — старостью — смертью. Он же и активный «творец»: имена подавляющего большинства творческих личностей в Греции — мужские. Это и поэты (женщин здесь всего несколько), и философы, и скульпторы, и архитекторы, и гончары с вазописцами. Но женщина, несмотря ни на что, в искусстве греков оставалась *бессмертной* — сначала только телесно, а потом и духовно.

Вот почему возглавляли художественный процесс у греков расписные вазы, издавна воплощавшие *материнское лоно*. Задачи искусства формулировались прежде всего в них, а затем уже в монументальной скульптуре и архитектуре. И даже когда с началом высокой классики появились признаки истощения сил, этот жанр продолжал держаться и с той же системностью доводить до конца все начатое.

К сожалению, у нас нет комплексного представления о ситуационном контексте искусства: святилища и храмы дошли

разрушенными, статуи в большинстве своем — в копиях, живопись практически исчезла. Как бытовал конкретный памятник в конкретной среде — нам неизвестно. Известно лишь, что рассчитаны они были на теснейший контакт со зрителями, и зритель, «прохожий», являлся непременным участником «диалога» с произведениями искусства. Это касается абсолютно всех жанров и видов — от ваз, мелких вещиц типа статуэток, ларцов, пинак до монументальных зданий и скульптурных групп.

Отвлеченность греческого «нормативного идеала» от буквального отражения реальности позволила ему лечь в основу европейской эстетики. Совершенство образов и отсутствие в них малейших признаков не только «прозы жизни», но и вообще всего слишком конкретного и личностного подняло греческое искусство на недосягаемую в древности высоту. Их идеал любой зритель мог наполнять своим, конкретным содержанием. Философичность греков, абстрагированность от исторической, географической и бытовой конкретики позволили им передавать в искусстве самые насущные проблемы человека. Вот почему уже в древности возникла «греческая традиция»; ее, например, можно проследить у этрусков. А после заката Эллады как системы независимых полисов сформировалась культура *эллинизма*, в которой с приглушением деятельности в Афинах и Центральной Греции оживают Малая Азия, острова, дальние окраины и чужие земли; Греция включается в новую, более обширную политически и экономически систему, составляя только одну из ее частей. Но пишут, говорят и мыслят в искусстве по-гречески: эллинская художественная доминанта и обусловила название эпохи.

Исключительная одаренность эллинов позволила им создать и сложнейшее «римское искусство», в котором они были одной из ведущих сил, и изумительное искусство Византии. «Античная традиция», возникшая в Новое время на почве использования античных сюжетов, тем, иконографий, образов, принесла достойные плоды. Ей отдали дань так или иначе все виднейшие мастера искусства — от Микеланджело, Рафаэля и Тициана через Пиранези, Ватто и Давида до Пикассо и Сальвадора Дали. Она и сейчас продолжает вдохновлять художников — столь необъятен и чарующ мир античного искусства.

Творческие достижения эллинских мастеров трудно переоценить. Вообще неясно, почему вдруг в одной небольшой стране появилось столь огромное число блистательных талантов, которые своим искусством так преобразили весь тогдашний мир. Он прекрасен, конечно, и сам по себе — этот мир воображения, кото-

рый по значимости перестал уступать миру реальному и открыл человеку новые горизонты в бытии. Но эллинский художественный мир привлекает еще и тем, что он, отрывая людей от земли, влечет их ввысь, к Олимпу, к той заоблачной сфере, где таится не сущая на Земле красота. Не случайно самый любимый образ в искусстве Эллады — это образ колесницы, мчащейся с земли на небеса.

Греческая колонизация

ПРИМЕЧАНИЯ

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

AA – Archäologischer Anzeiger.
Aesch. Agam. – Эсхил. «Агамемнон».
Aesch. Eum. – Эсхил. «Эвмениды».
Aesch. Choeph. – Эсхил. «Хоэфоры».
AJA – American Journal of Archaeology.
AM – Athenische Mitteilungen.
Anth. Pal. – Anthologia Palatina.
Apollod. – Аполлодор. «Мифологическая библиотека».
Apollod. Epit. – Аполлодор. «Эпитома».
Aristoph. Batr. – Аристофан. «Лягушки».
Aristot. Ath. Pol. – Аристотель. «Афинская полития».
Aristot. Met. – Аристотель «Метафизика».
Aristot. Phis. – Аристотель. «Физика».
Aristot. Polit. – Аристотель. «Политика».
Arr. An. – Арриан. «Анабазис».
Athen. – Афиней. «Пир мудрецов».
BSA – Annual of the British School of Archaeology at Athens.
Cic. Ad Att. – Цицерон. «Письма к Аттику».
Cic. Brut. – Цицерон. «Брут».
Cic. De fin. – Цицерон. «О пределах блага и зла».
Cic. Tusc. – Цицерон. «Тускуланские беседы».
Clem. Alex. Strom. – Климент Александрийский. «Строматы».
CVA – Corpus Vasorum Antiquorum.
DAI – Deutsches Archäologisches Institut.
Demosth. – Демосфен. «Речи».
Diog. Laert. – Диоген Лаэрций. « О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» (М., 1979).
Dion. Hal. De Dinarch. – Дионисий Галикарнасский. «О Динархе».
Dion. Hal. De Isocr. – Дионисий Галикарнасский. «Об Исократе».
Eur. Alc. – Еврипид. «Алкестида».
Eur. Iph. Taur. – Еврипид. «Ифигения в Тавриде».
Herod. – Геродот. «История в 9 книгах».
Hes. Op. – Гесиод. «Труды и дни».
Hes. Theog. – Гесиод. «Теогония».
Hom. Hymn. in Dem. – Гомер. «Гимн к Деметре».

Hom. Hymn. in Hermes – Гомер. «Гимн к Гермесу».
Hom. Il. – Гомер. «Илиада».
Hom. Od. – Гомер. «Одиссея».
Hyg. Astr. – Гигин. «Поэтическая астрономия».
Hyg. Fab. – Гигин. «Мифы».
Iamvl. V. Pythag. – Ямвлих. «Жизнь Пифагора».
IG – Inscriptiones Graeca.
Iustin – Юстин. «История Филиппа».
JdI – Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.
JIES – Journal of Indo-European Studies.
JNES – Journal of Near-Eastern Studies.
Kallistr. – Каллистрат. «Статуи».
Kap. – Глава.
Kedrenos. Comp. Hist. – Кедрен. «Исторические сочинения».
Luc. Imag. – Лукиан. «Образы».
Luc. Philopseud. – Лукиан. «Любитель лжи, или Невер».
Nonn. Dionys. – Нонн. «О Дионисе».
Ovid. Met. – Овидий. «Метаморфозы».
Paus. – Павсаний. «Описание Эллады».
Pind. Ol. – Пиндар. «Олимпийские оды».
Planud. – Планудий.
Plat. Kratyl. – Платон. «Кратил».
Plat. Phaedr. – Платон. «Федр».
Plat. Symp. – Платон. «Пир».
Plin. N. H. – Плиний Старший. «Естественная история».
Plut. Per. – Плутарх. «Сравнительные жизнеописания»: «Перикл».
Plut. Thes. – Плутарх. «Сравнительные жизнеописания»: «Тесей».
Quint. Inst. orat. – Квинтилиан. «Воспитание оратора».
RE – Paulys Realencyclopädie des classischen Altertumswissenschaft: In 50 Bd. Stuttgart, 1894–1970.
Schol. Aristoph. Pax. – Схолия к «Миру» Аристофана.
SIMA – Studies in Mediterranean Archaeology.
Thuck. – Фукидид. «История».
Vitruv. – Витрувий М. П. «Десять книг о зодчестве».

РАННЯЯ КЛАССИКА

[1] Это событие отразилось в творчестве одного из первых заметных драматургов Греции – Фриниха, написавшего трагедию с таким названием. Говорят, что когда ее ставили в театре, зрители плакали навзрыд, и за оскорбление национальных чувств Фриних был оштрафован на большую сумму. См.: Herod. VI. 21. См. также: Phrynichos (*D. Straut, R. French*) // RE. HbBd 39: 914.

[2] См.: Schachermeyr 1966.

[3] Herod. VII. 228.

[4] Греческая эпиграмма 1960: 43 (пер. Л. Блуменау).

[5] Ср. аналогичное «разделение» тела и духа в позднейшей поэзии, например в «Завещании» Франсуа Вийона:

Я *душу* грешную мою, мою тоску, мою тревогу
По завещанию даю отныне и навеки Богу.
Засим земле, что наша мать, что нас кормила и терпела,
Я завещаю передать мое измученное *тело*.

(Перевод И. Эренбурга)

[6] Вероятно все же, древнейшие праздники Диониса справлялись, напротив, летом, потому что летом бог умирал — возрождался и о летнем зное повествует миф о спасении новорожденного Диониса плющом. Но затем, с развитием и акцентировкой зимнего блока праздников, смерть — возрождение Диониса приурочили к нему. Правда, определенную трудность представляет парнасский обряд омофагии зооморфного бога, справлявшийся дельфийками и афинянками *зимой*; чрезвычайная, почти каннибальская, архаика ритуала наводит на мысль о его глубокой древности, но зимнее время его проведения в источниках не объясняется.

[7] См.: Эсхил 1978.

[8] Aesch. Eum. 663 sq.

[9] Aesch. Choeph. 983 sq.

[10] Фрагменты 1, 1989: Фр. А, № 1–3, с. 176–188.

[11] Там же: Фр. 67 (45 DK), с. 231.

[12] Там же: Фр. 12–13, с. 293.

[13] Там же: Фр. 51 (30 DK), с. 217–220.

[14] Там же: № 13, с. 231.

[15] Онышко 1995: 82.

[16] Фрагменты 1, 1989: Фр. 47 (62 ВЛ), С, с. 215–216.

[17] Там же: 552.

[18] Там же: 286–287, 295.

[19] Paus. I. 15. 3: «Здесь беотийские платейцы и аттический отряд бросаются на варваров; бой на обеих сторонах идет одинаково, но вдали уже бегут варвары и один другого толкают в болото, а на самом конце картины представлены финикийские корабли, на которых спасаются варвары, а их убивают эллины. Там же изображен герой Марафон, от которого получила название эта равнина; дальше — Тезей, выходящий из земли, и затем — Афина и Геракл, так как, по сказаниям марафонцев, Геракл почитается у них первым между богами. Между сражающимися наиболее выдаются на картине Каллимах, избранный тогда афинянами начальником конницы, а между полководцами — Мильтиад и герой Эхетл...». Над картиной, помимо Микона, работал и брат Фидия Панен, написавший портреты греков и персов. Между прочим, Микон был оштрафован за эту работу, поскольку изобразил персов в большем масштабе, чем греков. См.: Чубова, Иванова 1966: 46.

[20] См. материалы: Boulter ed. 1985.

[21] См. о вазах: Sparkes 1996; Robertson 1992; Moore 1997; Hoff 2001 (политика и демократия); Kunisch 1997 (интерпретация); Neer 2002 (историко-политический контекст).

[22] Ср.: Boardman ARFV-AP 1996: 180–181.

[23] Boardman ARFV-CP 1995: 96.

[24] Ibid.: 97.

[25] Ср. миф, Apollod. III. 4. 4: «У Автонои и Аристея родился сын Актеон. Его стал воспитывать кентавр Хирон, учивший его охоте. Позднее, однако, Актеона растерзали собственные псы на склонах горы Киферон. Причиной гибели Актеона, по словам Акусилая, был гнев Зевса, вызванный *сватовством* Актеона к Семеле. Большинство же авторов рассказывает, будто Актеон погиб из-за того, что Артемида мгновенно преобразила его в оленя и вселила ярость в сопровождавших его собак, которых было пятьдесят. Не узнав своего хозяина, собаки его растерзали».

[26] Имена собак Актеона, в основном мужские (Балий, Линкей, Спарт, Омарг, Борес и др.), приводит частично Аполлодор, однако весьма симптоматично, что участие в травле принимает и *псица*, причем именно она зачинает терзание: «первою впилась Аркена». Замешанный в эту историю кентавр Хирон — эмблематический «отец», «супруг», который восстанавливает прерванный смертью героя ход событий. См.: Apollod. III. 4. 4: «После того как Актеон погиб, собаки с громким лаем бросились искать своего хозяина. В поисках его они прибежали к пещере кентавра Хирона. Тогда последний изваял статую Актеона, и это утешило собак...»

[27] См. об иконографии бога: Boardman 1997.

[28] Здесь, как и в других случаях, «сыном» олимпийца становится более древний бог, о чем говорят его стойко сохраняемые зооморфные черты.

[29] См.: Акимова, Кифишин 1995.

[30] Акимова, Кифишин 2000: 206–207.

[31] См.: Кифишин 1998: 32.

[32] Напомним, что греческие слова ναός («храм») и ναῦς («корабль») благодаря внешнему сходству могли восприниматься как родственные, и в таком случае «храм» несет в себе идею подводной *женской* среды.

[33] Boardman ARFV-AP 1996: 140. См. монографию о мастере: Kunisch 1997a.

[34] Кстати, в нартском эпосе сохранились архаичные сюжеты, где двух мужчин «судит» женщина, их «старшая сестра». См.: Нарты 2, 1989: 273–277 (№ 93. «Чудесный зуб нарта Хамыца»; № 94. «Хамыц, Созырыко и Урызмаг»).

[35] Гусейнов 1988: 119.

[36] LIMC IV, 2, 1988: Geras 1 f. Характерно, что Старость представляет уродливое *мужское* существо.

[37] Apollod. III. 5. 6: «...Амфион женился на Ниобе, дочери Тантала, которая родила ему семь сыновей... и столько же дочерей... Гесиод же говорит о десяти сыновьях и дочерях, а Геродот — о двух детях мужского пола и трех женского. Гомер же сообщает, что у

них родились шесть сыновей и шесть дочерей. Будучи многодетной матерью, Ниоба стала говорить, что она плодовитее богини Лето, и та, воспылав гневом, направила Аполлона и Артемиду против детей Ниобы. Артемида выстрелами из лука умертвила всех дочерей Ниобы в *ее собственном доме*; сыновей же, которые охотились *на склоне горы* Киферона, убил Аполлон. Из юношей спасся только Амфион, а из девушек – старшая Хлорида, которая потом стала женой Нелея... От стрел богов пал и сам Амфион. Ниоба же, оставив Фивы, пришла к своему отцу Танталу в Сипил и там, взмолившись богам, превратилась в камень: и камень этот струит слезы днем и ночью».

Характерно для чисто «отцовской» версии мифа с ее равным числом «близнецов» обоего пола, что убивает девушек Артемида, а юношей Аполлон, тогда как для исходного ритуала характерно «убийство» персон другого пола. Не менее показательно, что сыновей убивают во внешнем пространстве, вне *лона*, а дочерей – в нем самом, поскольку они его персонифицируют. Характерно и «оставление в живых» (по версии Аполлодора) тоже *двух детей – разного пола*, как и возвращение Ниобы к отцу-«прародителю», при котором она сохраняет роль более древней, аниконической и неантропоморфной прародительницы: «водной горы», «горы, источающей воду».

[38] На этом кратере у мастера Ниобид сохраняется неравномерность двух зон, верхней и нижней, что продиктовано мифоритуальными предписаниями. В данном случае нижняя зона, служащая опорой верхней, предназначена для лежания, сидения и полусидения героев, как то и подобает зоне *смертей – рождений*. Верхняя же, в которую «прорастают» восстающие из нее герои, должна заключать их в вертикальных позах по преимуществу, потому что она – зона *неба, жизни*. Это композиционно-смысловое противоречие не будет преодолено по существу и позднее, как мы увидим ниже.

[39] Apollod. Epit. I. 23–24: «23. Вступив с Пиритоем в сговор о том, чтобы жениться на дочерях Зевса, Тесей с помощью Пиритоя похитил для себя из Спарты Елену, когда той было двенадцать лет; а для того, чтобы сосватать Пиритою Персефону, Тесей спустился в Аид. Но Диоскуры, действуя вместе с лакедемонянами и аркадянами, захватили Афидны и вернули обратно Елену... 24. Тесей же, прибыв с Пиритоем в Аид, был обманут: Аид, как будто намереваясь угостить, пригласил их сесть на трон Леты, и они к нему приросли: их удерживали своими кольцами обвившиеся вокруг них *драконы*. Пиритой остался там привязанным навечно. Тесея же вывел на землю Геракл и отослал его в Афины».

[40] Boardman ARFV-CP 1995: Fig. 80. 2.

[41] Ibid.: Fig. 81.

[42] Frickenhaus 1912.

[43] Boardman ARFV-CP 1995: 39–40. См. монографию о мастере с содержательным анализом его работ: Hoffmann 1997.

[44] См. материалы: Keller II, 1913; Hoffmann 1997.

[45] Marinatos, Hirmer 1986: Taf. 229.

[46] Paus. V. 1. 5; V. 2. 1–5; V. 3. 1–2.

[47] Подавление женского начала мужским в Олимпии очень заметно — все направлено на установление новых «мужских» законов; здесь даже в параллель к исконному мужскому состязанию в беге придумали женские бега — см. Paus. V. 16. 2–4 (состязания проводились на празднике Гераи).

[48] Pind. Ol. I. 37–50. См. также: Burkert 1997 (Кар. II. 2).

[49] Apollod. Epit. II. 1: «Тантал в Аиде был наказан следующим образом. Над ним нависла тяжелая *скала*, сам же он находился в воде *озера*, а над своими плечами с обеих сторон он видел фруктовые *деревья*, растущие по берегам. Вода доходила ему до подбородка, но каждый раз, когда он хотел сделать глоток, вода высыхала, и каждый раз, когда он хотел отведать плодов, ветры поднимали деревья с плодами до самых облаков. Некоторые сообщают, что он подвергся такому наказанию за то, что выбалтывал людям мистерии богов, и еще за то, что он угощал своих сверстников амвросией».

[50] Присутствовать на играх могла только жрица Деметры Хамины: Paus. VI. 20. 9.

[51] Эхо в этом контексте (Портик Эхо) играет роль праматери-хаоса.

[52] Paus. V. 11. 2–3.

[53] ВИА 2, 1973: 158: «Над боковыми нефами олимпийского храма шли галереи, по которым, согласно Павсанию (Paus. V. 10. 10), можно было приблизиться к статуе Зевса, установленной в глубине наоса. Лестницы, ведшие на галереи, располагались по обе стороны от входа в наос; здесь сохранились приподнятые над полом камни в виде нижних ступеней лестницы с гнездами для крепления косоуров и перил. Самые лестницы (одна из них вела на крышу храма) были, по-видимому, деревянными и не сохранились (рис. 26)».

[54] Brunn I–II, 1878–1879; Schweitzer 1928; Langlotz 1934 (происхождение мастера); Bulle 1939 (восточный фронтон); Becatti 1943; Rodenwaldt 1937; Alscher 1951 (композиция); Schuchhardt 1965 (метопы); Ashmole, Yalouris 1967; Såflund 1970 (восточный фронтон); Aebli 1971 (Зевс).

[55] Paus. V. 10. 8.

[56] В поздней античности развитие временнóй концепции приведет к тому, что подвиги Геракла начнут изображаться *на часах*, пример которых дают монументальные реконструированные часы из Газы VI в., ср. Акимова 1991: 29, фиг. 13.

[57] Кажется, олимпийский мастер прямо следует текущей мифологической традиции. См. Apollod. II. 5. 11: «Когда же Геракл пришел к гиперборейцам, где находился Атлант, то, помня о совете Прометея, сказавшего ему, чтобы он сам не отправлялся за яблоками, а, взяв на плечи небесный свод, послал за ними Атланта, все это выполнил. Атлант, срезав у Гесперид три яблока, пришел к Гераклу и, не желая принять обратно на свои плечи небесный свод, сказал, что он сам хочет отнести яблоки Эврисфею, и попросил Геракла подержать небесный свод вместо него. Геракл согласился на это, но сумел с помощью хитрой уловки вновь переложить его на плечи Атланта. Прометей дал ему совет, чтобы он предложил Атланту на

время принять на свои плечи свод небес, пока он сделает себе подушку на голове. Выслушав это, Атлант положил яблоки на землю и принял на свои плечи небесный свод. Так Гераклу удалось взять яблоки и уйти. Некоторые же сообщают, что Геракл не получил этих яблок от Атланта, а сам их срезал, убив сторожившего их дракона.

Принеся яблоки в Микены, Геракл отдал их Эврисфею, а тот в свою очередь подарил их Гераклу. Взяв эти яблоки от Геракла, Афина вновь унесла их обратно: было бы нечестием, если бы эти яблоки находились в другом месте».

58 Apollod. Epit. I. 21: «Тесей был союзником Пиритоя, когда он вступил в сражение с кентаврами. Пиритой, справляя свадьбу с Гипподамией, пригласил на пиршество кентавров, как *родственников невесты*. Не привыкшие к вину кентавры быстро опьянели, напившись от жадности сверх меры, и, когда привезли невесту, они попытались совершить над ней насилие. Но Пиритой вместе с Тесеем вооружились и вступили в сражение с кентаврами, и Тесей перебил многих из них...»

59 ВИА 2, 1973: 271; Boardman GS-LCP 1995: Fig. 10. 1 (в подписи восточный и западный фронтон перепутаны).

60 См. том «Искусство Древней Греции: Геометрика. Архаика».

61 Paus. VI. 21. 7; Apollod. Epit. II. 3–9:

«3. Пелопс, после того как его закололи и сварили на пиршестве богов, вернувшись к жизни, стал еще более красивым; отличаясь такой красотой, он стал возлюбленным Посейдона. Посейдон подарил ему крылатую колесницу: влага не касалась ее осей, когда она мчалась по поверхности моря.

4. Ойномай, царствовавший в Писе, имел дочь Гипподамию, и то ли он *сам был влюблен в нее*, как говорят некоторые, то ли он получил оракул, в котором ему предсказывалась смерть от руки того, кто женится на его дочери, но никто не брал ее в жены. Отец Гипподамии не мог убедить ее сойтись с ним, женихов же он всех убивал.

5. Обладая оружием и конями, которые были подарены ему Аресом, Ойномай устраивал состязания для женихов; победивший в этих состязаниях получал право жениться на Гипподамии. Жених должен был посадить Гипподамию на свою колесницу и мчаться с ней до Коринфского перешейка. Ойномай же преследовал его вооруженный и если застигал жениха, то убивал на месте. Тот, кого он не смог был настигнуть, мог взять Гипподамию в жены. Поступая таким образом, Ойномай убил многих женихов (некоторые указывают, что их было двенадцать). Головы убитых Ойномай отрубал и прибивал гвоздями к своему дворцу.

6. Прибыл и Пелопс, чтобы посвататься к Гипподамии. Пораженная его красотой, Гипподамия влюбилась в него и уговорила Миртила, сына Гермеса, помочь Пелопсу. Миртил же был возничим Ойномая.

7. Любя Гипподамию и желая ей угодить, Миртил не укрепил ступицы колес чеками, и это послужило причиной поражения Ойномая. Кони потащили его, запутавшегося в вожжах, и он погиб. Со-

гласно другим источникам, его убил Пелопс. Умирающий Ойномай, поняв предательский поступок Миртила, проклял его, пожелав ему погибнуть от руки Пелопса...

8. Так Пелопс получил Гипподамию. Проезжая в одном месте вместе с Миртилом, который его сопровождал в этом путешествии, Пелопс отлучился, чтобы принести воды супруге, испытывавшей жажду. В этот момент Миртил попытался овладеть Гипподамией (ср. Несс. – *Л. А.*). Пелопс узнал от Гипподамии о поступке Миртила и сбросил Миртила у мыса Гереста в море: оно было названо по имени Миртила Миртойским. Падая, Миртил проклял весь род Пелопса.

9. После этого Пелопс прибыл к Океану и был там очищен Гефестом от скверны убийства. Оттуда он вернулся в Пису, которая находится в Элиде, и унаследовал царский трон Ойномая. Он покорил страну, которая ранее именовалась Апией и Пеласгиотидой, назвав ее по своему имени Пелопоннесом».

В этом мифе обращает на себя внимание аспект «ночного странствия» Пелопса – солнечного бога, сближающий его с мифом о Геракле, Деянире и Нессе. Только здесь «перевозчик» уже стал «сухопутным», хотя путь и совершался *близ моря*; характерна необходимость *воды* – жажды Гипподамии во время поездки, вследствие которой «старый бог-кентавр», Миртил, и попытался осуществить свое «право первой ночи». Знаменательно его родство с *Гермесом*.

[62] См. выше: Apollod. Epit. II. 4.

[63] Колпинский 1977: 97. Реконструкция иная: Såflund 1970: Fig. 56; ВИА 2, 1973: 161.

[64] LIMC VII, 2, 1994: Oinomaos 9, 13; Pelops 19.

[65] См. о «трагическом» аспекте мифа: Calder 1974.

[66] Греческая эпиграмма 1960: 355:

> Время – божественный зритель всех дел человеческих. Вечно
> Миру о нас повествуй, что мы терпели и как...

[67] Burkert 1997: 113 f.

[68] Колпинский 1977: Фиг. 182.

[69] ВИА 2, 1973: 168: «Храм имеет много локальных особенностей: ...многократный *подъем пола* каждого следующего подразделения целлы (начиная с широкой десятиступенной лестницы перед главным фасадом)...»

[70] ВИА 2, 1973: 166; здесь поддерживается реконструкция Р. Кольдевея с помещением атлантов «снаружи между полуколоннами».

[71] О скульптуре строгого стиля см. специальные труды: Pfuhl 1926; Poulsen 1937; Gerke 1938 (хороший альбом); Beyen, Vollgraf 1947; Ridgway 1970; Freyer-Schauenburg 1974; см. также: Rolley 2, 1999; Niemeier 1996.

[72] Важнейшая проблема греческой скульптуры – преодоление архаической скованности – исследована в целом ряде работ, посвященных как материально-технической, так и духовной стороне вопроса. Особый интерес представляют три статьи (Alscher 1953; Wegner 1958; Kaschnitz-Weinberg 1965), в которых рассматриваются разные

грани этого сложного процесса. Выдающееся значение имеет работа известного структуралиста Гвидо Кашниц-Вейнберга, в которой на сравнительном анализе фигур архаических куросов и Поликлета выявляется духовная и содержательная специфика раннеклассической пластики.

[73] Herod. V. 55 sq.; VI. 123; Thuc. I. 20. VI. 55–59; Aristot. Ath. Pol. IX. 1. 4, X. 6; Arr. An. III. 17. 7 sq., VII. 19. 2; Paus. I. 8. 5. См. о группе: Вальдгауер 1915; Kardara 1951; Brunnsåker 1955; Langlotz 1956 (Аристогитон); Richter 1970a (Аристогитон).

[74] Iustin. II. 9. Burkert 1997: 47–48.

[75] Paus. I. 29. 15.

[76] Arr. An. III. 17. 7 sq. Их «почитали как богов и героев» (Demosth. XIX. 280).

[77] Boardman GS-CP 1995: Fig. 7 (эмблема щита Афины на Панафинейской вазе из Токры в Лондоне, Брит. музей, ок. 400 г. до н. э.).

[78] Ср.: Boardman GS-LCP 1995: Fig. 3.

[79] Характерно, что на полюсе жизни остались *мужчины*-тираны, облеченные и властью, и величием, и знатностью; уцелел в этой истории только один человек, сын Писистрата Гиппий.

[80] См. о нем: Hurwit 1989.

[81] См.: Iambi et elegi 1972: Fr. 27.

[82] См. о нем: Hampe 1940.

[83] Karouzos 1930, Mylonas 1944.

[84] Boardman GS-LCP 1995: 54 (предположительная связь с группой Фидия, виденной Павсанием в Дельфах; она включала Афину, Аполлона, Мильтиада и ряд афинских героев).

[85] См. о западногреческой скульптуре замечательный труд Э. Ланглотца: Langlotz 1963.

[86] Calza 1940; Bianchi Bandinelli 1940; Becatti 1942; Curtius 1942; Diepolder 1943; Zinserling 1960.

[87] Hom. Il. V. 265–266; Roscher I. 2, 1886–1890: 1595–1596.

[88] Это общеизвестная семантика петуха у древних: своим криком он возвещал рассвет. У греков он был посвящен Гелиосу и Селене (Diog. Laert. 8, 35; Iamvl. V. Pythag. 84) и часто приносился в жертву богам нижнего мира именно в качестве предвосхищения победы над смертью. См.: Rohde I, 1898: 242, Anm.

[89] Быть может, в этом акте нашел отражение обряд выпускания птиц на волю с началом весны, существовавший в древности и доживший до наших дней в славянском Благовещении, справлявшемся 25 марта ст. ст.

[90] См. в работе: Overbeck 1868.

[91] См. о нем: Вальдгауер 1915; Franciscis 1960; Hofkes-Brukker 1964.

[92] Diog. Laert. VIII. 1. 28–31.

[93] Ibid. 46; Plin. XXXIV. 59.

[94] Plin. N. H. XXXIV. 59.

[95] Ср.: Richter 1970: Fig. 601.

[96] Plin. N. H. XXIV. 59.

[97] Apollod. Epit. III. 27: «Когда эллины позже (после убийства Теннеса Ахиллом на о. Тенедос, по дороге в Трою. – *Л. А.*) стали совер-

шать жертвоприношение Аполлону, с алтаря сползла водяная змея и укусила Филоктета. Рана оказалась неизлечимой; она издавала отвратительный запах, который войско было не в силах вынести. Тогда Одиссей по приказу Агамемнона высадил Филоктета на острове Лемнос вместе с принадлежавшими Филоктету луком и стрелами Геракла. Филоктет стал там охотиться за птицами и таким образом добывал себе пропитание в этой пустынной местности».

[98] См.: Langlotz 1960: Taf. X. 1.

[99] Hofkes-Brukker 1964: 110, Anm. 32.

[100] Виппер 1972: 168.

[101] См. о нем: Anti 1923; Amelung 1926 (Аполлон на Омфале); Orlandini 1950; Cahn 1951; Ferri 1951; Dörig 1965; Napoli 1954; Jantzen 1962 (Сосандра).

[102] Cic. Brut. 18. 70; Quint. Ist. XII. 10. 7.

[103] Dion. Hal. De Isocr. c. 31, p. 522.

[104] Plin. XXXIV. 71.

[105] Luc. Imag. 4, 6.

[106] См. ниже, с. 108–109, ил. 80.

[107] Об Алексикаке упоминал Павсаний: Paus. I. 3. 4.

[108] См. о нем: Arndt 1928 (Афина); Arias 1940; Poulsen 1940; Wegner 1958 (Марсий); Weis 1979. Тонкий анализ стиля Мирона как еще «строгого» мастера дан в работе: Hafner 1952.

[109] Planud. IV. 54; Античные поэты 1938: 60.

[110] Luc. Philopseud. 18; ср.: Quint. Inst. orat. II. 13. 8.

[111] См. прим. 110.

[112] Асимметрия – родовая черта всех античных голов, даже самых миниатюрных и плоскостных, рассчитанных только на фасадное восприятие; подлинная разгадка ее пока не существует.

[113] Boardman GS-LCP 1995: Fig. 64 (аттическая краснофигурная ваза ок. 440 г. до н. э. из Берлина, Государственные музеи).

[114] Paus. I. 24. 1; Plin. VII. 204; Clem. Alex. Strom. I. 16. 76; Roscher II, 2, 1894–1897: 2440.

[115] См. прим. 192 к главе «Архаика» («Искусство Древней Греции: Геометрика, Архаика»).

[116] Этот вопрос рассмотрен в нашей работе: Акимова, в печати.

[117] Акимова, Кифишин 2000: 204 сл.

[118] Overbeck 1868: Nr 550–591.

[119] Nonn. Dionys. IV. 296–306, 311–315; V. 50–86; Нонн 1997.

[120] См.: Античные поэты 1938: 92–93.

[121] О греческом рельефе и его специфике см.: Rodenwaldt 1923.

[122] Феоры – носители известий религиозного плана, таких как возвещение начала Олимпийских игр, когда должны были прекращаться войны, и т. д. О фасосских рельефах см.: Holtzmann 1994.

[123] См. большую статью об этом памятнике с массой аналогий в других видах искусства: Jung 1995.

[124] Они рассмотрены в вышеупомянутой статье, см. прим. 123.

[125] Karouzos 1951. На Мелосе в ранней классике производился также совсем особый жанр прорезных (ажурных) рельефов, который исследован в работе: Jacobsthal 1931.

[126] Эта мысль была проницательно сформулирована уже Б. Эшмолом (Ashmole 1922), сопоставившим стилистически рельефы «Трона» с пинаками Локр Эпизефирских, о которых см. ниже. См. о западногреческой скульптуре поздней архаики – ранней классики: Ferri 1940; Marconi 1930/31; Marconi 1935; Ashmole 1952; Ross Holloway 1975.

[127] См. специальный труд: Prückner 1968; см. также: Langlotz 1963.

[128] Langlotz 1963: Taf. IX.

[129] Ibid.: Taf. 74.

[130] См.: Apollod. III. 14. 4; Hyg. Astr. II. 7; Adonis (*Dümmler*) // RE I, 1894: 392–393.

[131] Langlotz 1963: Taf. 71.

[132] См. о раннеклассических стелах Ионии, Фессалии и других регионов Греции: Akurgal 1955; Biesantz 1965; Hiller 1975.

[133] Boardman GS-AP 1996: Fig. 244.

[134] Boardman ABFV 1993: Фронтиспис; Charbonneaux, Martin, Villard 1971: Fig. 111 (фрагмент); о стелах с изображением собак см.: Ridgway 1971.

[135] Акимова 1999: прим. 81 на с. 202.

[136] На стелах архаики такой акт только подразумевался благодаря наличию верхней фигуры сфинги, а также панелей с Медузой или воззванием к «прохожему», который незримо наделял умершего «бессмертными дарами».

[137] Boardman GS-LCP 1995: Fig. 53.

[138] Brunn 1867; Collignon I, 1892: 278; Reinach III, 1912: 153, № 1.

[139] Ср.: Diepolder 1931: 22, Abb. 3.

ВЫСОКАЯ КЛАССИКА

[140] Асмус 1998: 104–107.

[141] Фрагменты 1, 1989: Фр. А-1 (76), с. 335.

[142] Там же: Фр. 52 (Aristot. Phys. 187 a 20), с. 519–520.

[143] Там же: Фр. 41, с. 515.

[144] Там же: Фр. 49 (21 DK), с. 217.

[145] Джохадзе 1977: 75–77.

[146] Фрагменты 1, 1989: Фр. 114 (А 32), с. 353 сл.; фр. 170, с. 357; фр. 173, с. 358.

[147] Там же: Фр. 3–4, с. 532; фр. 7, 533.

[148] Онышко 1995: 97 («Горгий»), с литературой.

[149] Асмус 1998: 114 (в другом переводе).

[150] Онышко 1995: 281 («Софисты»).

[151] Асмус 1998: 66–67.

[152] Фрагменты 1, 1989: Фр. 72, с. 523.

[153] Асмус 1998: 116–117.

[154] Фрагменты 1, 1989: Фр. А-1, 59, с. 333–334.

[155] Асмус 1998: 122.

[156] Aristot. Met. XIII. 4; 107 8b 25–27; см. также: Асмус 1998: 86; Онышко 1995: 280.

[157] Здесь всегда в первую очередь называют имя Полигнота Фасосского, под воздействием которого якобы находились вазописцы вре-

мени Перикла (см.: Matheson 1995), однако об этом трудно судить ввиду полной утраты работ мастера; кое-что можно представить только по описанию Павсанием дельфийских фресок Лесхи книдян (Paus. IX. 25. 2 sq.).

[158] См.: Schäfer 1928: 86, Abb. 2.

[159] См. монографию о мастере Ахилла: Oakley 1997.

[160] Тип вазы назван по месту находки таких сосудов в южноиталийском городе Нола.

[161] Apollod. III. 5. 8: «Во время его (Креонта, сына Менекея. – *Л. А.*) царствования на Фивы обрушилась немалая беда: богиня Гера наслала на город Сфингу, матерью которой была Ехидна, а отцом – Тифон. Она имела лицо женщины, лапы и хвост льва, а крылья птицы. Узнав загадку от Муз, Сфинга уселась на Фикейской горе и стала задавать ее фиванцам. Загадка же заключалась в следующем: „Какое существо, имея один и тот же голос, становится поочередно четырехногим, двуногим и трехногим?“ После того как оракул предсказал фиванцам, что они только тогда избавятся от Сфинги, когда разгадают загадку, многие приходили к этой горе, пытаясь разгадать смысл загадки; когда они не могли этого сделать, Сфинга, схватив одного из них, пожирала.

После того как многие погибли и последним погиб Гемон, сын Креонта, этот царь возвестил, что тому, кто разгадает загадку, он передаст царскую власть в Фивах и отдаст в жены вдову Лаия. Прослышав об этом, Эдип разгадал загадку, сказав, что существо, которое имеет в виду загадка Сфинги, – это человек: ибо в детстве он ползает на четырех конечностях, когда человек становится взрослым, он ходит на двух ногах, а в старости он берет в качестве третьей опоры палку. Сфинга кинулась с вершины горы в пропасть, к Эдипу же перешла царская власть в Фивах, и он женился на своей матери, не зная, кто она в действительности. Та родила от него сыновей Полиника и Этеокла и дочерей Исмену и Антигону...»

[162] Apollod. III. V. 7: «После гибели Амфиона в Фивах воцарился Лаий. Он женился на дочери Менекея, которую одни называют Иокастой, другие Эпикастой. Несмотря на то, что бог устами оракула запретил Лаию иметь детей, ибо родившийся у него сын станет отцеубийцей, Лаий все же в состоянии опьянения сошелся с женой. Когда родилось дитя, он отдал его пастуху, чтобы тот его выбросил, проколов ему предварительно лодыжки пряжкой. Но пастух оставил ребенка на склонах Киферона, а пастухи Полиба, царя коринфян, подобрали дитя и принесли его к жене царя Перибее. Та, приняв ребенка, вылечила ему лодыжки и назвала Эдипом, дав ему имя из-за распухших ног...»

[163] Фрагменты 1, 1989: Фр. 24 (89 DK), с. 198.

[164] Boardman ARFV-CP 1995: Fig. 168.

[165] Boardman ARFV-CP 1995: Fig. 128.

[166] См.: Нарты 1994: 330, прим. на с. 643; Нарты 1974: 335, прим. I, 5; 386, прим. I, 3; 389, прим. IV, 1; 406. Аталычество рассматривалось, помимо прочего, как своего рода форма возмещения кровной мести.

[167] Hom. Od. XI. 51–80.

[168] См. о специфическом облачении канефоры: Roccos 1995.

[169] Burkert 1997: Kap. IV; Акимова 2000.

[170] Boardman ARFV-CP 1995: Fig. 173.

[171] Майским древом именуется фигурирующее в обрядах разных народов древо, искусственное или естественное, которое выступает воплощением весны, возрождающейся жизни и солнечного света.

[172] Stylis (*F. Laemmert*) // RE IV, 1932: 427–428.

[173] Boardman ARFV-CP 1995: Fig. 176.

[174] О стеле юноши с р. Илисс см. ниже, с. 367, ил. 319.

[175] Редкостная тростниковая корона Хорилла выступает знаком принадлежности силена к сфере вод и болот и связывает его с египетскими «водяными» Муу, которые принимали в сонм покойников новопреставленного царя. Об этом свидетельствуют данные по обряду фараонов «хеб-сед»: Матье 1999: 127–128.

[176] Терещенко VI/VII, 1999: 78; ср. также о Русальей неделе: Снегирев 2, 1990: 26.

[177] Frickenhaus 1912. А. Фрикенхаус относил «ленейские вазы» к январскому празднику Диониса Ленеям, позднее их стали приписывать мартовским Антестериям.

[178] См.: Veyne, Lissarague, Frontisi-Ducroux 1998; о женской сфере (названной одной исследовательницей «миром мертвых женщин») см.: Reeder ed. 1998. См. также работу об Эретрийском мастере, одном из главнейших певцов гинекея: Lezzi-Hafter I–II, 1988.

[179] См.: Iambi et elegi 1972: Fr. 27.

[180] См.: Liknites (gr. Kruse) // RE XIII, 1927: 536–538.

[181] Боннар 1992б: 271.

[182] Каллистов 1970: 25; это происходило на четвертый день Великих Дионисий.

[183] Несомненно, что вплоть до эпохи Перикла продолжали функционировать «нижние храмы» Акрополя, которые были представлены не столько собственно храмами (среди таковых можно назвать только Гефестейон, стоявший на Агоре), сколько полупещерные святилища северного склона, загадочное святилище «Афродиты в садах», упоминаемое в связи с обрядом Аррефорий, и театр Диониса. Прежде «нижние храмы» входили в одну систему с «верхними», собственно акропольскими, такая система была очень древней, практиковавшейся на всем Древнем Востоке: «нижние храмы» предназначались для катода смертных богов, «верхние» – для анода. Но в Перикловой системе «верхние» храмы, как представляется, целиком поглотили функцию «нижних», расширив свой собственный внутренний смысл.

[184] См.: Gaertringen 1897.

[185] Фактически она росла рядом, в Пандросейоне, но по смыслу *прорастала над мертвым телом*. Akimova 2002: 18.

[186] Plut. Thes. 3.

[187] Ovid. Met. II. 708 sq.; Акимова 1992: 77.

[188] Paus. I. 2. 6; Roscher I, 2, 1886–1890: 1569, Abb. 2 (S. 1568); Акимова 1992: 67.

[189] Paus. I. 27. 3; Акимова 1992: 78 сл.

[190] Apollod. III. 14. 6: «Об Эрихтонии одни говорят, что он был сыном Гефеста и дочери Краная Аттиды, другие же сообщают, что он был сыном Гефеста и Афины. Рассказывают об этом так. Афина пришла к Гефесту, желая изготовить себе оружие. Гефест, отвергнутый Афродитой, проникся страстью к Афине и стал ее преследовать, та же стала убегать от него. Когда Гефест с большим трудом (ведь он был хромым) догнал ее, то попытался с ней сойтись. Афина, будучи целомудренной девой, не допустила его до себя, и тот пролил семя на ногу богини. С отвращением Афина шерстью вытерла это семя и бросила на землю. После того как она убежала, из этого брошенного в землю семени родился Эрихтоний. Афина тайно от всех богов воспитала его, желая сделать бессмертным. Положив Эрихтония в ларец, она отдала его Пандросе, дочери Кекропса, на сохранение, запретив ей открывать этот ларец. Но сестры Пандросы, движимые любопытством, открыли его и увидели дитя, вокруг тела которого обвился дракон. Как рассказывают некоторые, они были убиты этим драконом. Другие же сообщают, что разгневанная Афина ввергла их в безумие и они кинулись с вершины акрополя в пропасть».

Аналогичный миф о происхождении героя «из камня» (богиня выступает в образе «мировой горы») существует в нартском эпосе: история рождения Сослана (Сосрыко, Созырыко, Сосруко и т. д.) у *Сатáны* (ср. *Афина*). См.: Нарты 2, 1989: 86–87 (VII. 30: «Сослан, рожденный из камня»); 86–89 (VII. 31–32: «Сказание о рождении Сослана»); Нарты 1994: 364–366 (III. 31–32: «Сосук и Сатаней», «Сын Сосука»); Нарты 1974: 189–190 (I. «Как родился Сосруко», II. «Сказание о рождении Сосруко»); ср.: Нарты 1957: 156–161 («Рождение Сослана Урызмагом в скале»).

[191] Eur. Iph. Taur. 1464 sq.

[192] Apollod. III. 14. 1: «Кекропс был автохтоном; тело у него было сросшееся из тела человека и дракона. Он стал первым царем в Аттике, и эту страну, прежде называвшуюся Актой, назвал по своему имени Кекропией. При нем, как говорят, боги решили поделить между собой города, где бы каждый из них пользовался только ему одному принадлежащими почестями. В Аттику первым пришел Посейдон и, ударив трезубцем о землю посреди акрополя, явил источник морской воды, который ныне называют Эрехтеидой. После него пришла Афина и в присутствии Кекропса вырастила оливу, которую теперь показывают в Пандросии. Когда после этого между этими двумя богами начался спор из-за обладания Аттикой, Зевс разрешил его, дав им в качестве судей не Кекропса и Краная, как говорят некоторые, и не Эрисихтона, а двенадцать олимпийских богов. Эти боги изрекли приговор, согласно которому эта страна должна была принадлежать Афине, так как Кекропс засвидетельствовал, что Афина первой вырастила там оливу. Афина назвала город по своему имени Афинами, Посейдон же, разгневавшись, затопил Триасийскую равнину и двинул море на Аттику».

[193] Акимова 1992: 67 сл.

[194] Об архитектуре Акрополя и ее смысле: Rhodes 1995.

[195] См.: Eiteljork 1995.

[196] ВИА 2, 1973: 189.

[197] См. монографию об архитектуре храма: Mark 1993.

[198] Paus. I. 22. 4.

[199] См. о них: Carpenter 1929.

[200] ВИА 2, 1973: 192.

[201] О лестницах в Парфеноне в источниках и исследованиях по его архитектуре ничего не говорится, но наличие двойного ордера, охват колоннадой задней стены целлы, а также общий контекст Парфенона в архитектуре V в. до н. э., проникнутой идеей *лестницы* (причем у того же Иктина, который позднее разовьет ее в Телестерионе), позволяют думать, что в Парфеноне тоже каким-то образом должна была реализоваться мысль о подъеме в небеса.

[202] Жебелев 1939.

[203] Дерево растет на Акрополе до сих пор; по преданию, это третья олива за все время существования святилища.

[204] ВИА II, 1949: 165; Scholl 1995: 183 f.; Akimova 2002.

[205] Ср.: Героон в Лимире ок. 370 г. до н. э. с кариатидами по торцам и акротериями: Scholl 1995: 208 f., Abb. 19, реконструкция Ф. Хниздо (Вена).

[206] Paus. I. 26. 7.

[207] Paus. I. 26. 6.

[208] Philochorus, FHG LXXXIV (260-е гг. до н. э.). Практически тот же текст: Dion. Hal. De Dinarch. 3. См.: Pausanias. Description of Greece / Translated with commentary by J. G. Frazer: In 6 vol. London, 1913. Vol. II. Appendix. P. 553–582: «The pre-Persian temple of the Acropolis». См. также: Акимова 1992: 88 сл.

[209] Вспомним, что псицей являлась и Артемида, древнейшая богиня Акрополя, и, кстати, на Акрополе были найдены мраморные изображения собак. См.: Andronikos 1974, Akropolismuseum: Fig. 19 (ок. 530 г. до н. э.).

[210] См.: Акимова 1992: 88 сл., 99 сл.

[211] Помимо Промахос, на Акрополе было много других бронзовых статуй, что, вероятно, делало его облик несколько торжественным и мрачным. См.: Harris 1992.

[212] Ситуация с реконструкцией древнего Акрополя сильно осложняется, если принять во внимание весьма убедительные доводы одной исследовательницы, согласно которой древний храм Афины, стоявший против входа на Акрополь, никуда не исчезал в V в. до н. э., а, полуразрушенный персами, продолжал стоять на прежнем месте вплоть до римского времени (Ferrari 2002). Тогда получается, что на Акрополе параллельно стояло три храма и места для хождения по площади практически не оставалось.

[213] Отождествление мастера Парфенонских скульптур с Фидием: Schweitzer 1938, 1939, 1940, 1942, 1957; Jeppesen 1963.

[214] Praschniker 1928: 197, Abb. 225–226.

[215] Ridgway 1993.

[216] Акимова 1992: 56 сл.; Акимова 1997а; Neils ed. 1996; Burkert 1997: Kap. III.

[217] Simon 1983: 61 f.; Акимова 1992: 66.

[218] О Парфенонском фризе существует огромная литература, ссылки на которую можно найти в новых работах: Blaise 1992; Connelly 1996; Schwab 1996; Akimova 2002; Stevenson 2003.

[219] Некоторые ученые, исходя из того, что ножки дифросов очень короткие, считают их не дифросами, а своего рода подставками для вещей, возможно для подушек, тканей и т. д. См.: Wesenberg 1995: 159 f. Однако мы придерживаемся традиционного мнения.

[220] О скульптурах Парфенона литература многочисленна. Приводим лишь наиболее существенное: Brommer 1963; Brommer 1977; Brommer 1979; Palagia 1997.

[221] Harrison 1967.

[222] Миф о рождении Зевсом Афины предполагает все же рождение *женщиной*. См. Apollod. I. 3. 6: «Зевс сошелся с Метидой, принимавшей различные образы, чтобы избежать его любви. Когда она оказалась беременной, Зевс проглотил ее прежде, чем она родила, ибо она обещала, после того как вначале родит *деву*, произвести на свет *сына*, который станет властителем неба. Испугавшись этого, Зевс и пожрал ее. Когда же наступило время родов, Прометей ударил Зевса по голове топором (некоторые называют и Гефеста). Из головы выскочила в полном вооружении Афина, и это произошло у *реки Тритона*».

[223] Виппер 1972: Ил. 228.

[224] Этой теме посвящена блестящая статья Б. Швейцера: Schweitzer 1941.

[225] См. о ней: Leipen 1971.

[226] См.: Zinserling 1966; это мнение разделяет целый ряд ученых: Парфенос не имела культа, принятого для храмовых статуй в Греции.

[227] Anthol. Pal. XVI. 216; Античные поэты 1938: 31.

[228] Plin. XXXVI. 18.

[229] Harrison 1966.

[230] Plut. Per. 31; Schol. Aristoph. Pax. 605. Впрочем, вопрос о судьбе Фидия так и остался нерешенным. Судя по данным «Протагора» Платона (Plat. Protag. 311e), Фидий в 433–432 гг. до н. э. еще был жив и работал в Афинах.

[231] О семантике 4-го числа: Акимова 1999: прим. 31 на с. 197.

[232] Hes. Op. 794–795.

[233] Hyg. Fab. 140 («post diem quartum quam essent nati»). См. также: Roscher III. 1902–1909: 3402.

[234] Пандора одарена всеми *богинями*, а не богами, хотя и боги дают дары другим богам-мужчинам в мифах греков, как то известно по мифу о Персее: перед сражением с Медузой Аид дал ему шлем, который делал героя невидимым, Гермес – крылатые сандалии и т. д. Кстати, Парфенос тоже была «составной» и «реституированной», и даже собранной из «костей», как говорит участие в создании ее фигуры слоновой *кости*. Более древний вариант темы – «одаривание» богов-мужчин, как-то: Геракла, Персея и др.

[235] Quint. Inst. orat. XII. 10. 9.

[236] ВИА 2, 1973: 225–226.

[237] См.: Harrison 1966.

[238] Vitruv. IV. 1. 8–10; Витрувий 1936: 102. Закономерно, что в этой «отцовской» системе первым как бы рождается «мужчина» (дорийский ордер), затем «женщина» (ионийский ордер) и, наконец, их общий отпрыск – «дева» (коринфский ордер).

[239] К сожалению, нам не удалось найти эту работу в опубликованном виде; мы слышали ее в стенах ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве в середине 80-х гг. прошлого века.

[240] Boardman GS-LCP 1995: Fig. 51, 5.2–5.5.

[241] Ibid.: 23–24.

[242] См. о них: Mylonas 1961; Bianchi 1976; Акимова 1992: 400 сл.; Акимова 2000.

[243] Hom. Hymn. in Dem.; Античные гимны 1988: 97–109. См. анализ: Акимова 1992: 351 сл.

[244] ВИА 2, 1973: 197.

[245] Акимова 1992: 444.

[246] Акимова 1992: 443–444.

[247] ВИА 2, 1973: 228.

[248] О дихотомии древних святилищ, необходимо включавших «дольние» нижние и «горние» верхние храмы, см.: Акимова, Кифишин 1998; Акимова 2003. См. выше, прим. 183.

[249] См. из новых работ: Lapatin 1997.

[250] См. о ней: Kirsten 1954.

[251] Plin. XXXIV. 53. См. об этом: Bol 1998. У ряда исследователей факт проведения такого конкурса продолжает вызывать сомнения.

[252] Виппер 1972: 197.

[253] Paus. V. 11. 1–2. См.: Liegle 1952; Richter 1966.

[254] Ср. Boardman GS-CP 1985: Fig. 181, 182.

[255] Paus. V. 11. 2.

[256] Anthol. Pal. XVI. 81; Античные поэты 1938: 31 (Филипп).

[257] Paus. V. 11. 4.

[258] Paus. V. 11. 2. См. о рельефах: Langlotz 1928; Buschor 1938.

[259] См. из новой литературы: Beck, Bol, Bücklin 1990; Moon ed. 1995.

[260] Plin. XXXIV. 55: «Он создал и то произведение, которое художники называют Каноном, усваивая из него основы искусства, словно из какого-то правила, и считают, что лишь он один в произведении искусства воплотил само искусство».

[261] Асмус 1998: 115.

[262] Так, Хилону принадлежит изречение: «И не махай рукой: ибо это от безумия» (Фрагменты I, 1989: 93) .

[263] Виппер 1972: 186.

[264] Там же: Ил. 244.

[265] Paus. V. 26. 1: «Из дорийских мессенян те, которые некогда занимали Навпакт, посвятили в Олимпию изображение Ники (Победы), стоящей на колонне. Это творение Пэония из Менды, а сделано оно на средства из военной добычи, полученной, думается мне, когда они воевали с акарнанцами и эйниадами. Сами мессеняне говорят, что это посвящение сделано ими после славной победы

на Сфактерии, <одержанной совместно с афинянами>, и что они не написали имени своих врагов из-за страха перед лакедемонянами, а что эйниадов и акарнанцев им нечего было бы бояться».

[266] Этот «орел», как и «орел» Ганимеда, в истоках должен был быть «орлицей», у Ники он — ее зооморфная ипостась, а не знак присутствия Зевса (зачем бы орлу в таком случае сидеть внизу, на постаменте?). См. дальнейшие рассуждения об этом ниже, в разделе о Леохаре, с. 351–352.

[267] Plin. XXXIV. 72. См. об Алкамене: Becatti 1958; Виппер 1972: 225–226.

[268] О работе Алкамена и порожденном ею жанре гекатейонов см.: Petersen 1908: 21; Акимова 1983: 76. См. также: LIMC VI, 2, 1992: Hekate 115 f.

[269] Plin. XXXVI. 32. Большинство исследователей уже давно склонялось к мысли, что это был некий другой Сократ, из Фив — см., напр.: Sokrates, 9 (*Leonard*) // RE III, 1929: 891, хотя некоторые считают, что это мог вполне быть Сократ афинянин, философ.

[270] Guerrini 1961; Виппер 1972: 226–229.

[271] См. о них: Pottier 1883; Riezler I–II, 1914; Kurtz 1975; Wehgartner 1983; Moore 1997; Koch-Brinckmann 1999; Акимова 2001.

[272] См. прим. 47 к главе «Геометрика» («Искусство Древней Греции: Геометрика. Архаика»).

[273] Rohde I, 1898: 231–232.

[274] Riezler II, 1914: Taf. 25.

[275] Aesch. Agam. 1312 sq.; Choeph. 22 sq.; Акимова 1999: 187.

[276] Акимова 2001.

[277] Этот титул, вероятно связанный с особой архаичностью образа Гермеса и его ролью «первожертвы» среди других олимпийцев, находит параллель в шумерском титуле kuli.

[278] Акимова 1999: 183–184.

[279] Schweitzer 1969: 97, Abb. 62.

[280] Уменьшительный смысл передает латинское animula — душенька, душка. Ср. в известных стихах императора Адриана: Animula vagula, blandula...palidula, rigida, nudula.

[281] См.: Акимова 2001.

[282] Эллинские поэты 1963: 245 (№ 50); считается, что это слова умирающей Сапфо, адресованные ее дочери.

[283] Boardman ARFV-CP 1995: Fig. 280.

[284] Литература об аттических стелах огромна. Основные издания, включая самое раннее и фундаментальное, А. Конце (Conze I–VI, 1893–1922), приведены нами в работе: Акимова 1999: 194, прим. 1. Из более новой литературы прибавим следующее: Clairmont I–VIII, 1998; Schmaltz 1983; Morria 1992 (о семантике стел в контексте культуры); Scholl 1995; Leader 1997; Himmelmann 1999.

[285] Кошка выступает на этой стеле в роли собаки, фигурировавшей на стеле Алксенора: она тоже жрица, но она не ассоциируется с мертвой плотью покойного, как там (говоря условно, с «ка» умершего); напротив, ее возвышенная позиция говорит о потенциале жизни, который она несет с собой, — она связана с бессмертной птицей-душой человека (с его «ба»).

[286] См. диалоги Платона: «Федон», «Пир», «Протагор».

[287] О взаимоотношении изображения и слова на греческих стелах, а также о содержании эпитафий см.: Clairmont 1970; по поводу эпитафий позднеклассического и эллинистического времени см.: Breuer 1995.

[288] Боннар 1992б: 105–142 («Софокл и Эдип — ответ Року»).

[289] Там же: 106–107.

[290] Там же: 121.

[291] Софокл 1979: 65–138 (пер. С. Шервинского).

[292] У Эсхила, например, их было тринадцать. См.: Каллистов 1970: 90.

[293] Apollod. I. 9. 27. Ясон обратился к Медее с просьбой отыскать способ отмщения Пелию (из-за него отец погиб, выпив бычьей крови, маленький брат убит, мать повесилась). «Медея отправилась во дворец Пелия и стала уговаривать его дочерей разрубить отца на куски и сварить, обещая, что она с помощью волшебных снадобий вернет ему молодость. Чтобы они скорее поверили, она разрубила барана и, сварив его, превратила в ягненка. Поверив Медее, дочери Пелия разрубили и сварили отца».

[294] Apollod. I. 9. 15: «Пелий приказал оповестить всех, кто сумеет запрячь в колесницу львов и вепрей. Аполлон сделал это и передал колесницу Адмету».

[295] Eur. Alc. 10 sq.

[296] См.: Аристофан 2, 1983.

[297] См. материалы: Гура 1997: 380–392.

[298] Несомненно, в ритуалах и мифах Антестерий, в Афинах совершавшихся в «болотах»-Лимнах, главным действующим лицом была именно «лягушка»-басилинна, царица болот, спасавшая Диониса от смерти. Аристофан пародирует именно этот знаменитый обряд.

[299] Aristoph. Batr. 1477; Аристофан 2, 1983: 327 (в другом переводе, А. Пиотровского).

[300] Aristoph. Batr. 1471.

ПОЗДНЯЯ КЛАССИКА

[301] О ситуации в Афинах этого времени см.: Knell 2000.

[302] Поздние вазы сравнительно плохо изучены, их периодизация и атрибуция оставляют много вопросов. См. о них кроме справочника Бордмена (Boardman ARFV-CP 1995) монографию: Campenon 1994 (анализ форм и росписей).

[303] См. небольшую работу о мастере: Burn 1987.

[304] Когда в греческих мифах упоминается локус «на берегу», да еще «Океана», скорее всего, в исходной модели должно было подразумеваться водное царство. Гесперидыи, связанные с Вечерней звездой Геспером, — тоже световые богини, о которых мы, к сожалению, почти ничего не знаем.

[305] См. выше, с. 383–384, прим. 57, где мифографы отмечают, что яблоки Геракл отдал *Афине* (по «отцовскому» праву, как брачный дар невесте), Афина же вернула их на свое дерево в саду Гесперид, т. е. в свою собственность, восстановив более древнее «материнское» право.

[506] Имена Левкиппид — Гилайра и Феба — приводятся Аполлодором: Apollod. III. 10. 3.

[507] Когда «содержимое» и «оболочка» становятся практически тождественными, в понятиях ритуала–мифа это говорит о равновесии наружного–внутреннего, мужского–женского, духовного–телесного. В таком случае подобные вещи можно рассматривать как «чисто классические» для греков.

[508] Apollod. I. 9. 26.

[509] См. о нем и его мастерской: Paul-Zinserling 1994.

[510] Поздние мифы об амазонках, аримаспах и грифонах, выступающих в постоянном противодействии, воспроизводят все ту же древнюю космогоническую мысль о «разделении» космических начал, но уже без победителей и побежденных, а как собственно «диалектический процесс».

[511] Boardman ARFV-CP 1995: Fig. 388.

[512] См. об иконографии мистерий: Clinton 1992.

[513] Афродита — более древний образ «девственной матери», чем Деметра. Афродита, рожденная из вод, — классический образ парфеногенной матери (с *сыном* Эротом).

[514] См. выше, с. 145–146, 162; см. также: Burkert 1997: 241–254; Акимова 1992: 261 сл.

[515] См. о нем: Adonis (Dümmler) // RE I, 1894: 385 f.

[516] См.: Trendall 1956; 1962; 1967; 1967a; 1976; 1989; Trendall, Cambitoglou 1961; 1978–1982.

[517] Ср. аск из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве: Античная керамика 1985: № 62.

[518] Ср., напр., колоколовидный кратер мастера Диноса с эротической сценой из Антестерий, о которой шла выше (с. 153) речь: Boardman ARFV-CP 1995: Fig. 182.

[519] См. об этом, напр.: Aellen 1994; Hoffmann 2002 (реконструкция ритуальной функции ваз на основе раскопок Тарента).

[520] См. о ней: Leblond 1996: 525–526.

[521] Не исключено, что отзвуки «Хрисы» сохранились в нашем слове «крыса», особенно в том смысле, в каком животное-богиня изображена на кратере мастера Амика. К сожалению, запечатленный на нем ритуал пока не нашел должного осмысления. См. о мифических и обрядовых функциях мыши-крысы: Маковский 1996: 226–228; Гура 1997: 403–416.

[522] См. о Хрисе в троянском контексте: Акимова 1996: 260–262.

[523] См. о ней: Leblond 1996: 530–531.

[524] См.: Trendall 1956, 1967a, ср. кратер из Пестума в Москве, ГМИИ им. А. С. Пушкина ок. 315–300 гг. до н. э.: Античная керамика 1985: № 73 (139).

[525] Там же: № 74.

[526] См. о ней: Leblond 1996: 531–532.

[527] Ibid.: 532–533.

[528] Apollod. III. 1. 1.

[529] См. о ней: Leblond 1996: 526–530.

[530] Почему размежевание ваз на «большие» и «малые» и соответственное размежевание стилей на «роскошный» и «простой» так глубоко

и почти повсеместно укоренилось в позднеклассической вазописи? Вероятно, потому, что на малых вазах неудобно было представлять большие мифологические композиции, сцены из трагедий и многоплановые картины «путешествия души». Малые вазы в сокращенном варианте представляли ту же мысль, но в иной форме: как вечный, безостановочный ход времени, как постоянное стремление к *браку*.

[331] См. примеры: Trendall, Cambitoglou I–II, 1978–1982.

[332] См. монографию о мастере Дария: Chamoux, Cambitoglou, Akken, 1996.

[333] См. о ней: Акимова 2002.

[334] Apollod. II. 1. 4: «Даная Бел поселил в Ливии, Египта же – в Аравии. Этот, завоевав землю меламподов, назвал ее по своему имени Египтом. У Египта родилось от многочисленных жен пятьдесят сыновей, а у Даная – пятьдесят дочерей. Когда Данай и Египет позже начали бороться за власть, Данай из страха перед сыновьями Египта первым по совету Афины построил пятидесятивесельный корабль и, посадив на него дочерей, спасся бегством.

Прибыв на остров Родос, Данай воздвиг там статую Афины Линдийской. Оттуда он направился в Аргос, и царствовавший там в те времена Геланор передал ему царскую власть. Став господином страны, Данай назвал жителей ее по своему имени данайцами. В стране не было воды, так как Посейдон иссушил в ней даже источники, гневаясь на Инаха, объявившего эту землю принадлежащей богине Гере; поэтому Данай послал своих дочерей отыскать воду. Одна из них, Амимона, во время поисков метнула дротик в оленя, но попала в спящего Сатира; последний проснулся и воспылал желанием с ней сойтись. Но тут появился Посейдон, и Сатир убежал. Амимона же разделила ложе с Посейдоном, и тот указал ей источники в Лерне».

Любопытно, что этот «лишний» фрагмент о предварительном контакте Амимоны с Сатиром уточняет ее роль древней *матери*, спасающей от смерти *сына* (пробуждающей его), поскольку в обновленной версии с Посейдоном отношения уже «перевернуты» и «спасителем» выступает Посейдон. Замечательно также, что Амимона выступает, подобно Артемиде, охотницей, мечет стрелы, и что Сатир является предшественником Посейдона в качестве нового «владыки вод». См. выше о внешности Ахелоя, сближенного с силенами-сатирами (на лондонском стамносе Олтоса). Амимона – древняя водная владычица, ср. реку Амимона в Арголиде близ Лерны, упоминаемую в мифе о борьбе Геракла с Лернейской гидрой: Apollod. II. 5. 2.

[335] Apollod. II. 4. 1.

[336] Акимова 2002; благодаря подсказке А. Г. Кифишина нам удалось найти в Греции целый круг имен, связанных с этой проблемой. В частности, в выше приведенном мифе был исключен эпизод с Гиперместрой – единственной Данаидой, пощадившей в брачную ночь своего мужа Линкея. Ее имя тоже заключает корень «мать» (*местра/метра*; ср. Клитемнестра / Клитеместра), но уже в чисто греческой, а не догреческой его форме, как *ама-*.

[337] Многочисленные открытые ларцы на апулийских вазах можно сравнить с ларцами умерших на стелах Ионии и Аттики. Там шкатулка, или ларец, была функциональной: она мыслилась вместилищем некоей драгоценной вещи (вещи-*жизни*), которую человек должен был извлечь на свет, чтобы вновь вернуться в мир земной. Теперь же открытая шкатулка редко содержит что-то в себе: она метафоризирует «открытое лоно», из которого умершему предстоит путь в небеса. Характерно ветвление идеи. На стелах ранней классики типа стелы Джустиниани из Берлина шкатулка была самостоятельным героем памятника, в надгробиях высокой классики ее обычно приносит умершей «служанка», выступая антропоморфным вариантом «ларца»; на апулийских и в целом западногреческих вазах шкатулка – почти символ. Но важно именно наличие *двоих*, жреца и жертвы, «сотворцов мира».

[338] См.: Boardman GS-LCP1995: Fig. 286.

[339] ВИА 2, 1973: 143.

[340] Paus. II. 17. 7. О реконструкции колоннады см.: Pakkanen 1998; об архаическом предшественнике этого храма в контексте местной архитектуры см.: Voyatzis 1990.

[341] ВИА 2, 1973: 279.

[342] Paus. VIII. 28. 1; 47. 1.

[343] ВИА II, 1949: 240.

[344] Boardman GS-LCP 1995: 25.

[345] Paus. II. 27. 4.

[346] Boardman GS-LCP 1995: Fig. 11.1–3.

[347] IG IV 1485, Z. 125, 162, 1492, Z. 26; ВИА 2, 1973: 271.

[348] ВИА, 2, 1973: 273, рис. 9.

[349] Женщина была изображена вместе с Эротом, в руках которого находилась лира; Павсаний (Paus. II. 27. 3) называет ее богиней пьянства, хотя едва ли это могло быть на самом деле.

[350] ВИА 2, 1973: 57, рис. 18 (план), 240.

[351] Schefold 1967: Taf. 294a, b.

[352] Фрейденберг 1997: 144 сл.

[353] Так было, например, в Афинах на Акрополе, где театр, посвященный Дионису, был устроен в конце V в. до н. э. у подножия скалы в юго-восточном углу.

[354] ВИА 2, 1973: 288 сл.

[355] ВИА II, 1949: 252.

[356] Cic. Ad Att. XII. 36.

[357] ВИА 2, 1973: 283, рис. 19 на с. 284.

[358] В мифологической традиции оружие заказывает Гефесту для сына мать – Фетида. Ср. Hom. Il. XVIII. 615–616: «И, как ястреб, она с осребренного снегом Олимпа / Бросилась, мча от Гефеста блестящие сыну доспехи». Однако в иконографической традиции давно укоренилась тема нереид, везущих доспехи Ахиллу, причем Фетида среди них практически не выделена.

[359] См. об иконографии нереид в греческом искусстве начиная с эпохи архаики: Barringer 1995.

[360] Eur. Iph. Taur. 49 sq.; Еврипид I, 1980; см. также: Акимова 1994: 66.

[361] См. исследование о мавзолее: Jeppesen 2002.

[362] Plin. XXXVI. 30–31. См.: Виппер 1972: 243–247 (о Бриаксиде), там же о почерках других мастеров.

[363] Здание «ужимается» внутрь, декор «выдавливается» наружу. Гробница предстает как живое пластическое тело: вдыхая в себя воздух, она сжимает, пряча внутри, мертвое тело, *сына*, одновременно выталкивая наружу живое — *мать*.

[364] Boardman GS-LCP 1995: Fig. 17.2. Ср. реконструкции: Вэйвелла (Boardman GS-LCP 1995: Fig. 17.1); Коккерела, 1856 г. (ВИА 2, 1973: Рис. 20.1), Петерсона, 1867 г. (Там же: Рис. 20.2), Бернье, 1892 г. (Там же: Рис. 20.3), Стивенсона, 1896 г. (Там же: Рис. 20.4), Ньютона и Пуллена (Там же: Рис. 20.5).

[365] Греческая эпиграмма 1960: 48. Эпитафия Сарданапалу сочинена греческим автором и носит в себе приметы греческого отношения к жизни, и все же основу ее составляет иной, более древний субстрат.

[366] Аристотель I, 1983 (Aristot. Polit. I, 3 (V)): «...и вот, сознательно избирая скотский образ жизни, полностью обнаруживают свою низменность, однако находят оправдание в том, что страсти многих могущественных людей похожи на страсти Сарданапала»; см. там же, прим. 20 на с. 694: «Судя по Цицерону (Cic. Tusc. V. 101; De fin. II. 32, 106), это ссылка на не дошедшее до нас „популярное" сочинение Аристотеля, где он обсуждал известную во многих вариантах (см., напр.: Anth. Pal. XVI. 27) надгробную надпись ассирийского царя, который считался образцом изнеженности и роскоши».

[367] Курганы, как правило, венчались скульптурными изображениями, круглыми или рельефными (антропоморфными стелами). См. о последних: Telegin, Mallory 1994.

[368] Benndorf, Naumann 1889; см. о рельефах: Eichler 1950; см. также краткий обзор: Акимова, Кифишин 1997: 184 (план), 185 (анализ сцены взятия Трои, изображенной на ограде героона).

[369] Andronikos 1984. См. также: Греция 1997: 149 сл.

[370] Трофимова 1998: 148 сл.

[371] См.: Hitzi 1991.

[372] Pasinli 1992: 14.

[373] См.: Cook 1981; попытка раскрытия смысла декора: Kirchner 1987.

[374] Pasinli 1992: 34. На коротких сторонах показаны пир с женой и виночерпием и четверо юношей с копьями в разных позах. На длинных: сцена выезда и охота верхом.

[375] Ibid.: 35.

[376] Это широчайшим образом засвидетельствовано в сказках, фольклоре, в эпосе разных народов. Ср. хотя бы нартское сказание о чудесном дереве, плоды которого поедали птицы; дерево стали охранять, птицу ранили, она оказалась прекрасной девой, на которой женился герой. См.: Нарты 1957: 72–80 («Золотое яблоко»). У самих греков в древности были аналогичные предания, о чем сообщает Павсаний в связи с Аристоменом, известным героем из мессенской Андании: лакедемоняне, против которых он воевал, сбросили его вместе с другими схваченными мессенцами в про-

пасть Кеаду — тягчайшее наказание для преступников. Его спас *орел* — правда, спас от смертельного падения. См.: Paus. IV. 18. 5: «...когда Аристомен был сброшен в пропасть, то орел подлетел под него и поддерживал своими крыльями до тех пор, пока не *спустил его вниз*, так что он не получил никакого ушиба и никакой раны». Из пропасти Аристомен вышел благодаря *лисе* — см.: Paus. IV. 18. 6–7.

[377] Apollod. Epit. I. 22: «Кеней вначале был женщиной. После того как Посейдон сошелся с ней, она попросила бога, чтобы он превратил ее в неуязвимого мужчину. Поэтому Кеней в битве с кентаврами, презрев опасность и не боясь быть раненым, лишил жизни многих из них. Но оставшиеся в живых окружили его и, ударяя его стволами сосен, загнали в землю».

[378] Pasinli 1992: 15.

[379] Ibid.: 22–23.

[380] Ibid.: 28.

[381] Ibid.: 29. Кстати заметить, эти «орлы» — такой же образ богини, как и «орел» у ног «Ники» Пэония; см. далее об «орле» Леохарова Ганимеда: с. 351–352.

[382] О скульптуре поздней классики см.: Boardman GS-LCP 1995; Ridgway 1990a (из всех типологических исследований греческой скульптуры, предпринятых этой исследовательницей, данный труд наиболее удачен).

[383] См. о нем: Виппер 1972: 235–237.

[384] См. о нем: Paus. I. 8. 2; Виппер 1972: 235–237.

[385] Это одна из поздних форм *сына* в греческом искусстве. О другой, старческой, пойдет речь ниже в связи с портретными статуями. Расщепление и раздвоение образа к концу IV в. до н. э. говорит о дихотомии понятия мужчины и о его сложной мифоритуальной подоплеке.

[386] См. о нем: Виппер 1972: 238–242.

[387] Plin. N. H. XXXVI. 30–31.

[388] Необычный иконографический тип, помимо усиления экспрессии образа, любопытен еще и тем, что скачки «задом наперед», известные в ряде эпических традиций (например, у нартов), говорят о нарушении традиционных представлений о *пути*, о появлении в них противоречий и тупиковых вариантов.

[389] Филострат 1936:135–136 («Вакханка»).

[390] Ср.: Boardman ARFV-AP 1996: Fig. 22.

[391] См. о нем: Виппер 1972: 247–254.

[392] Athen. XIII. 591a; Anthol. Pal. VI. 200; Paus. I. 20. 1 sq.; Phryne (*Raubitschek*) // RE HbBd 39, 1941: 898–903 (Praxiteles und Phryne).

[393] Paus. X. 15. 1.

[394] Виппер 1972: 248.

[395] Виппер 1972: Ил. 272.

[396] Dionysos (*Kern*) // RE V, 1903. S. 1015–1016.

[397] Paus. V. 17. 3.

[398] Виппер 1972: Ил. 277 (Берлин, Государственные музеи).

[399] См. об иконографии обнаженной богини в Греции: Böhm 1990.

[400] Этот тезис может показаться надуманным, но в действительности вертикальные опоры, создающие в пространстве статуй один срезанный бок, наводят на такую мысль. Неустойчивость героев, их склоненность, создает как бы косой фронтонный склон, за которым зритель жаждет видеть симметричное ему отражение. Что-то обязательно домысливается по другую сторону опоры по аналогии с «натуральным». Просто игра воображения, на которую рассчитывает мастер, или «восполнение» группы, созданной по закону «геральдической формулы»?

[401] См. о нем: Виппер 1972: 254–258.

[402] Plin. N. H. XXXIV. 37.

[403] Виппер 1972: 255.

[404] Plin. N. H. XXXIV. 65; ср. 61 (о подражании природе).

[405] Виппер 1972: 255.

[406] Феспийский Эрот: Paus. IX. 27. 3; миндийский восстановлен по Кедрену (Kedrenos. Comp. Hist. P. 322 ed. Paris) Фрикенхаусом (JdI XXX: 127). См.: Lysippos (*Lippold*) // RE XIV, 1928: 50.

[407] Anthol. Pal. XVI. 275 (Посейдипп); Kallistr. 6.

[408] Виппер 1972: 242–243.

[409] Судя по сообщению Плиния, Леохар был старше, поскольку пик его деятельности связывался с 102-й Олимпиадой, а Лисипповой – со 113-й (Plin. N. H. XXXIV. 50–51).

[410] Платон 3 (2), 1972: 563 (письмо Дионисию, тирану Сиракуз) (пер. С. П. Кондратьева).

[411] Paus. V. 20. 9; 17. 4 (он сделал также статую Олимпиады, жены Филиппа, и ее родителей Аминты и Эвридики).

[412] См. выше (с. 234) по поводу «орла» «Ники» Пэония. См. варианты сказок об орлицах у А. Н. Афанасьева.

[413] Ср. горгонейон статуи Афины из храма Аполлона в Эретрии (к сожалению, голова богини утрачена): Boardman GS-AP 1996: Fig. 205. 3.

[414] Ср. рельеф со сценой апофеоза Антонина Пия и Фаустины, после 161 г., Рим: Kraus 1967: Taf. 216.

[415] Ср.: Boardman GS-LCP 1995: Fig. 29 (профиль); Виппер 1972: Ил. 259 (анфас).

[416] Cic. Tusc. XLII; Цицерон 1975: 241; ср. пер. М. Л. Гаспарова: «Право, я предпочел бы иметь такую душу, чем все добро всех тех, кто правил суд над этим человеком».

[417] Plat. Symp. 215b–222a.

[418] Боннар 1992в: 105, прим.

[419] Ср. уменьшенную копию фронтонной группы храма Асклепия работы Бриаксида (Paus. I. 40. 6; Plin. XXXIV. 73) или Дамофонта (Paus. VII. 23. 7) с Асклепием, Гигиеей и маленьким спящим мальчиком. Таких фигур немало в позднем искусстве. Ср. «спящего мальчика» в группе Асклепия и Гигиеи из Москвы, ГМИИ им. А. С. Пушкина: Античная скульптура 1987: № 20, с. 56. См. также стелу с р. Илисс, ил. 319.

[420] Uhlenbrock 1996: 581; Tanagra 2003: 6.

[421] Ср.: Tanagra 2003: Fig. 16.

[124] Hom. Od. XI. 225 sq. (женские души), 387 sq. (мужские души). См. также: Кифишин, в печати.

[125] Ср.: Boardman GS-LCP 1995: 114 f., Fig. 112.1–2.

[126] Харко 1926.

[127] Ср.: Diepolder 1931: Taf. 26–27 (женщина и «служанка»); Taf. 40 (женщина, «служанка» и ребенок) и др.

[128] Ср. развитие идеи стелы от дельфийской с апоксиоменом (ил. 92) к стеле с Илисса; в них фигурируют одни персонажи: юноша, мальчик и собака. Раннеклассическая стела была «центрической»: центральное место между двумя фигурами в ней отводилось собаке. Здесь роль центрального элемента играет фигура умершего юноши, собака сильно приглушена, как и спящий мальчик, но в этом чувствуется стремление акцентировать эмоциональную сторону сюжета, антитезу образов живого старика и мертвого юноши. «Маленький мальчик», который был там активным подростком, сейчас «сворачивается», становится «формулой», и его фигура, вместе с фигурой собаки, — это и есть наши старые *мать* и *сын*, которые уходят на периферию рельефа, тогда как в раннеклассических стелах *мать* занимала главное функциональное место (вспомним стелу Алксенора с *собакой*, ил. 90), а сын как будущая форма души представал в зооморфно-тотемном облике *саранчи*. Спящий мальчик на стеле с Илисса и представляет эту в прошлом зооморфную, инкубационную форму «перехода».

[129] Если сравнить тип этого позднего надгробия с более ранним типом стелы с женщиной и «служанкой», приносящей ей шкатулку с драгоценностями (или просто стоящей рядом), то увидим, что более нет сюжетных связей, внутренний мир стелы размыкается и умершие глядят на зрителя. Кроме того, нет объекта для контактов – ни передаваемых «из рук в руки» вещей, ни рукопожатия, ни взаимонаправленных взглядов. Основную функцию «жертвы» опять играет «прохожий».

[130] См. проницательный анализ этого фрагмента: Боннар 1992в: 123 сл. («Платоновские красоты и миражи»).

[131] Plat. Phaedr. 62d–e; 255e–256b.

ЛИТЕРАТУРА

Акимова 1974 – *Акимова Л. И.* Место Мирона в искусстве Греции V в. до н. э. // Проблемы всеобщей истории. М., 1974. С. 317–330.

Акимова 1976 – *Акимова Л. И.* Специфика раннеклассической скульптуры западных греков // Проблемы всеобщей истории. М., 1976. С. 306–324.

Акимова 1981 – *Акимова Л. И.* Скульптурный ансамбль храма Зевса в Олимпии как явление ранней классики // Советское искусствознание-81. М., 1982. Вып. 2. С. 51–80.

Акимова 1983 – *Акимова Л. И.* Новый памятник скульптуры из Пантикапея: К проблеме гекатейонов // ВДИ. 1983. № 3. С. 66–87.

Акимова 1987 – *Акимова Л. И.* Саркофаг с дионисийскими сценами из ГМИИ им. А. С. Пушкина // Музей. М., 1987. Вып. 7. С. 112–123.

Акимова 1988 – *Акимова Л. И.* К проблеме «геометрического» мифа: шахматный орнамент // Жизнь мифа в античности: Материалы науч. конф. М., 1988. (Виппеpовские чтения-XVIII). С. 60–97.

Акимова 1990 – *Акимова Л. И.* Анализ Вазы Франсуа // Образ – смысл в античной культуре. М., 1990. С. 96–133.

Акимова 1990а – *Акимова Л. И.* Об отношении геометрического стиля к обряду кремации // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990. С. 228–237.

Акимова 1991 – *Акимова Л. И.* Трансформация греческих мифов в позднеантичном искусстве (цикл «Подвиги Геракла») // Сообщения ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1991. Вып. 9. С. 9–38.

Акимова 1992 – *Акимова Л. И.* Ферейские фрески: Опыт реконструкции мифоритуальной системы. Рукопись дис. на соиск. ученой степени д-ра искусствоведения. М., 1992.

Акимова 1994 – *Акимова Л. И.* Античный мир: вещь и миф // Вопросы искусствознания. 1994. № 2/3. С. 53–93.

Акимова 1994а – *Акимова Л. И.* Винкельман как историк античного искусства // Эстетика Винкельмана и современность. М., 1994. С. 173–223.

Акимова 1996 – *Акимова Л. И.* Троянский мир в античной мифоритуальной традиции // Сокровища Трои из раскопок Генриха Шлимана: Кат. выст. М.; Милан, 1996. С. 241–297.

Акимова 1997 – *Акимова Л. И.* Скипетр, посох и жезл в древнегреческом ритуале // Греция: Древняя. Средняя. Новая: Тезисы и материалы. М., 1997. (Балканские чтения-4). С. 13–15.

Акимова 1997а – *Акимова Л. И.* Древнегреческие праздники: Великие Панафинеи // Юный художник. 1997. № 2. С. 12–15.

Акимова 1998 – *Акимова Л. И.* Древнегреческие праздники: Элевсинские мистерии // Юный художник. 1998. № 2. С. 12–15.

Акимова 1999 – *Акимова Л. И.* «Встреча взглядов» на аттических надгробиях: К интерпретации Таманской стелы с воинами // Таманский рельеф: Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. М., 1999. С. 177–204.

Акимова 2000 – *Акимова Л. И.* Древнегреческие праздники: Антестерии // Юный художник. 2000. № 9. С. 30–33.

Акимова 2001 – *Акимова Л. И.* ХАІРЕ. Прощания-встречи в искусстве классической Аттики (белые лекифы и стелы) // Homo Balcanicus. Поведенческие сценарии и культурные роли. Античность. Средневековье. Новое время: Тезисы и материалы. М., 2001. (Балканские чтения-6).

Акимова 2002 – *Акимова Л. И.* Апулийская ваза мастера Копенгагенской танцовщицы и К. Фабрициус (?) // Диалоги в пространстве культуры. М., 2002.

Акимова 2003 – *Акимова Л. И.* «Лестница в небо»: Идея храма на Востоке и в Греции // В поисках «ориентального» на Балканах: Тезисы и материалы. М., 2003. (Балканские чтения-7).

Акимова 2003а – *Акимова Л. И.* Античное искусство // История искусства. М., 2003. С. 74–129.

Акимова, в печати – *Акимова Л. И.* Миф и ритуал основания города (на материале трактата Витрувия) // Сфинкс, или Мифология бытия: Сб. ст. памяти Е. В. Мавлеева. М., в печати. (EPMENEIA-3).

Акимова, Кифишин 1994 – *Акимова Л. И., Кифишин А. Г.* О мифоритуальном смысле зонтика // Этруски и Средиземноморье: Язык. Археология. Искусство: Материалы междунар. коллоквиума. М., 1994. (Випперовские чтения-XXIII). С. 167–244.

Акимова, Кифишин 1994а – *Акимова Л. И.* Веер в древнем мифоритуале // Вещь в контексте культуры: Материалы науч. конф. СПб., 1994. С. 104–105.

Акимова, Кифишин 1995 – *Акимова Л. И., Кишифин А. Г.* Гермес // Юный художник. 1995. № 10. С. 22–25.

Акимова, Кифишин 1998 – *Акимова Л. И., Кифишин А. Г.* Тени богов: Об онтологическом смысле древних копий // Проблема копирования в европейском искусстве: Материалы науч. конф. М., 1998. С. 9–29.

Акимова, Кифишин 1999 – *Акимова Л. И., Кифишин А. Г.* Древнегреческий трон: балканская специфика // В поисках «балканского» на Балканах: Тезисы и материалы. М., 1999. (Балканские чтения-5). С. 23–25.

Акимова, Кифишин 2000 – *Акимова Л. И., Кифишин А. Г.* Аполлон и сирены (о ритуальной специфике Дельф) // Жертвоприношение: Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. М., 2000. (EPMENEIA-2). С. 199–212.

Акимова, Кифишин, в печати – *Акимова Л. И., Кифишин А. Г.* Назначение троянских диадем // Троя и ее сокровища: Материалы междунар. конф. М., в печати.

Античная керамика 1985 – *Сидорова Н. А., Тугушева О. В., Забелина В. С.* Античная расписная керамика из собрания ГМИИ имени А. С. Пушкина. М., 1985.

Античная скульптура 1987 – Античная скульптура из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М., 1987.

Античные гимны 1988 – Античные гимны. М., 1988. См.: Гомеровские гимны (пер. с др.-греч. В. В. Вересаева).

Античные поэты 1938 – Античные поэты об искусстве. М., 1938.

Аполлодор 1993 – *Аполлодор.* Мифологическая библиотека / Изд. подгот. В. Г. Борухович. Кишинев, 1993 (репринтная перепечатка книги, изданной в 1972 г. в Ленинграде).

Аристотель I, IV, 1983 – *Аристотель.* Сочинения. М., 1983. Т. I: Т. IV: Никомахова этика.

Аристофан 2, 1983 – *Аристофан.* Комедии. Т. 2. М., 1983. (Античная драматургия. Греция). См.: Лягушки (пер. с др.-греч. А. Пиотровского).

Асмус 1998 – *Асмус В. Ф.* Античная философия. М., 1998.

Блаватский 1953 – *Блаватский В. Д.* История античной расписной керамики. М., 1953.

Боннар 1992а – *Боннар А.* Греческая цивилизация: От Илиады до Парфенона. М., 1992.

Боннар 1992б – *Боннар А.* Греческая цивилизация: От Антигоны до Сократа. М., 1992.

Боннар 1992в – *Боннар А.* Греческая цивилизация: От Еврипида до Александрии. М., 1992.

Буркерт 2000 – *Буркерт В.* Homo Necans: Жертвоприношение в древнегреческом ритуале и мифе. Гл. I: Ритуал жертвоприношения, охотничьи и погребальные обряды // Жертвоприношение: Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. М., 2000. С. 406–478.

Вальдгауер 1915 – *Вальдгауер О. Ф.* Пифагор Регийский: Исследование в области греческой пластики V в. до Р. Хр. Пг., 1915.

Вальдгауер 1921 – *Вальдгауер О. Ф.* Этюды по истории античного портрета. Ч. 1 // Ежегодник Российского института истории искусств. Пг., 1921. Т. 1.

ВИА II, 1, 1949 – Всеобщая история архитектуры: В 2 т. М., 1949. Т. II: Архитектура античного рабовладельческого общества. Кн. 1: Архитектура Древней Греции.

ВИА 2, 1973 – Всеобщая история архитектуры: В 12 т. Т. 2: Архитектура античного мира. М., 1973.

Винкельман 1933 – *Винкельман И.-И.* История искусства древности. Б. м., 1933.

Виппер 1972 – *Виппер Б. Р.* Искусство Древней Греции. М., 1972.

Витрувий 1936 – *Витрувий Марк Поллион.* Об архитектуре: Десять книг / Пер. с лат. А. В. Мишулина. Л., 1936.

Геродот 1972 – *Геродот.* История / Пер. с др.-греч. Г. А. Стратановского. Л., 1972.

Гесиод, Теогония 1994 – *Гесиод.* Теогония / Пер. с др.-греч. В. В. Вересаева. М., 1994.

Гесиод, Труды и дни 1994 – *Гесиод.* Труды и дни / Пер. с др.-греч. В. В. Вересаева. М., 1994.

Гондатти 1888 – *Гондатти Н. Л.* Культ медведя у инородцев Северо-Западной Сибири // Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. Т. 48, вып. 2: Труды этнографического отдела. Кн. VIII. Протоколы 49–65 заседаний (29 января – 14 ноября 1887 г.). М., 1888. С. 47–87.

Грейвз 1992 – *Грейвз Р.* Мифы древней Греции. М., 1992.

Греция 1997 – Греция: храмы, надгробия и сокровища. М., 1997. (Исчезнувшие цивилизации).

Греческая эпиграмма 1960 – Греческая эпиграмма / Пер. с др.-греч. под ред. Ф. Петровского. М., 1960.

Гура 1997 – *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. (Традиционная духовная культура славян).

Гусейнов 1988 – *Гусейнов Г. Ч.* «Ваза Франсуа» и некоторые вопросы античной мифографии // Жизнь мифа в античности. Ч. 1. М., 1988. С. 116–125. (Виппеpовские чтения-XVIII).

Дворецкий 2, 1958 – *Дворецкий И. Х.* Древнегреческо-русский словарь. М., 1958. Т. 2.

Джохадзе 1977 – *Джохадзе Д. В.* Основные этапы развития античной философии: К анализу диалектики историко-философского процесса. М., 1977.

Древнее искусство 1984 – Древнее искусство греческих островов Эгейского моря: Кат. выст. М., [1984].

Еврипид 1, 1980 – *Еврипид.* Трагедии. Т. 1. М., 1980. (Античная драматургия. Греция) См.: Алкеста; Ифигения в Тавриде (пер. с др.-греч. И. Анненского).

Жебелев 1939 – *Жебелев С. А.* «Парфенон» в Парфеноне // ВДИ. 1939. № 2. С. 47–56.

Зайцев 1985 – *Зайцев А. И.* Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н. э. Л., 1985.

Зимние праздники 1973 – *Иванова Ю. В.* Греки // Календарные праздники и обряды народов зарубежной Европы: Зимние праздники. М., 1973. С. 308–329.

Каллистов 1970 – *Каллистов Д. П.* Античный театр. Л., 1970.

Кифишин 1985 – *Кифишин А. Г.* Эстетические представления народов Древнего Востока: Шумер и Вавилония // История эстетической мысли: В 6 т. Т. 1. М., 1985. С. 77–97.

Кифишин 1998 – *Кифишин А. Г.* Введение в храм: Опыт реконструкции шумеро-вавилонского мифоритуала // Введение в храм. М., 1998. С. 27–49.

Кифишин 2001 – *Кифишин А. Г.* Каменная Могила: Опыт дешифровки протошумерского архива XII–III тыс. до н. э. Киев, 2001. Т. 1.

Кифишин, в печати – *Кифишин А. Г.* Ночное странствие страждущего бога // Сфинкс, или Мифология бытия: Сб. ст. памяти Е. В. Мавлеева. М., в печати.

Колпинский 1956 – *Колпинский Ю. Д.* Искусство Древней Греции // Всеобщая история искусства: В 6 т. Т. I: Искусство Древнего мира. М., 1956. С. 145–250.

Колпинский 1972 – *Колпинский Ю. Д.* Искусство Эгейского мира и Древней Греции М., 1972. (Памятники мирового искусства).

Колпинский 1977 – *Колпинский Ю. Д.* Великое наследие античной Эллады. М., 1977.

Краускопф, в печати – *Краускопф И.* Кратер и волны: Два мотива в этрусском погребальном искусстве // Сфинкс, или Мифология бытия: Сб. ст. памяти Е. В. Мавлеева. М., в печати.

Летне-осенние праздники 1978 – Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Конец XIX – начало XX века. Летне-осенние праздники. М., 1978.

Лоренц 1998 – *Лоренц К.* Так называемое зло // Лоренц К. Оборотная сторона зеркала. М., 1998. С. 62–242.

Лурье 1939 – *Лурье И. М.* Беседа разочарованного со своим духом // Труды Отдела Востока Эрмитажа. Л., 1939. Т. I. С. 148 сл.

Маковский 1996 – *Маковский М. М.* Сравнительный словарь мифологических символов в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996.

Мальмберг 1904 – *Мальмберг В. К.* Древне-греческие фронтонные композиции. СПб., 1904.

Маразов 1964 – *Маразов И.* За семантиката на изображенията в гробницата от Свещари // Изкуство. 1964. № 4. С. 33 и след.

Матье 1961 – *Матье М. Э.* Искусство Древнего Египта. М., 1961.

Матье 1999 – *Матье М. Э.* Хеб-сед (Из истории древнеегипетской религии) // Матье М. Э. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. М., 1999. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

Нарты 1957 – Нарты: Эпос осетинского народа. М., 1957.

Нарты 1974 – Нарты: Адыгский народный эпос. М., 1974.

Нарты 2, 1989 – Нарты: Осетинский героический эпос. М., 1989. Кн. 2.

Нарты 3, 1991 – Нарты: Осетинский героический эпос. М., 1991. Кн. 3.

Нарты 1994 – Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994.

Немировский 1980 – *Немировский А. И.* Этруски: От мифа к истории. М., 1980.

Нонн 1997 – *Нонн Панополитанский.* Деяния Диониса / Пер. с др.-греч. Ю. А. Голубца. СПб., 1997.

Онышко 1995 – *Онышко М. Л.* Статьи по античной философии в кн.: Античная культура: Словарь-справочник. М., 1995.

Павсаний I–II, 1994 – *Павсаний.* Описание Эллады / Пер. с др.-греч. С. П. Кондратьева: В 2 т. М., 1994.

Памятники осетин 1928, 1941 – Памятники народного творчества осетин. Кн. III. Владикавказ, 1928; Кн. V. Владикавказ, 1941.

Пилсудский 1914 – *Пилсудский Б.* На медвежьем празднике айнов о. Сахалин // Живая старина. Год XXIII. Пг., 1914. Вып. 1–2. С. 67–172.
Платон 2, 1970 – *Платон.* Сочинения: В 3 т. Т. 2. М., 1970.
Платон 3, 1972 – *Платон.* Сочинения: В 3 т. Т. 3. М., 1972.
Плиний 1994 – *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве / Пер. с лат. Г. А. Тароняна. М., 1994.
Полевой 1970 – *Полевой В. М.* Искусство Греции. М., 1970. Кн. 1: Древний мир.
Потебня I–II, 1883–1887 – *Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен: В 2 т. Варшава, 1883–1887.
Рол 2003 – *Рол Д.* Генезис цивилизации. Откуда мы произошли. М., 2003.
Снегирев 2, 1990 – *Снегирев И. М.* Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1990. (Русская мифология. Вып. 3).
Сокровища Трои 1996 – Сокровища Трои из раскопок Генриха Шлимана: Кат. выст. М.; Милан, 1996.
Софокл 1979 – *Софокл.* Трагедии. М., 1979. (Античная драматургия. Греция). См.: «Эдип-царь», «Эдип в Колоне» (пер. с др.-греч. С. Шервинского).
Таруашвили, в печати – *Таруашвили Л. И.* Мораль и тектоника в «Илиаде» Гомера // Троя и ее сокровища: Материалы междунар. конф. М., в печати.
Терещенко VI/VII, 1999 – *Терещенко А. В.* Быт русского народа. М., 1999. Т. VI/VII.
Топоров 1988 – *Топоров В. Н.* О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7–60.
Топоров 1990 – *Топоров В. Н.* Об архаичном слое в образе Ахилла (Проблема реконструкции элементов прототекста) // Образ – смысл в античной культуре. М., 1990. С. 64–95.
Трофимова 1998 – *Трофимова А. А.* Исторический сюжет и религиозная традиция: К истолкованию фрески из «Гробницы Филиппа» // Введение в храм. М., 1998. С. 148–160.
Тураев 1935 – *Тураев Б. А.* История Древнего Востока. Л., 1935. Ч. I.
Филострат 1936 – *Филострат.* Картины / Пер. с др.-греч. С. П. Кондратьева. М., 1936.
Флиттнер 1958 – *Флиттнер Н. Д.* Культура и искусство Двуречья и соседних стран. М.; Л., 1958.
Фрагменты I, 1989 – Фрагменты ранних греческих философов. / Изд. подгот. А. В. Лебедев. М., 1989. Ч. 1: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики.
Францов 1936 – *Францов Ю.* Древнеегипетские сказки о верховных жрецах: Из истории отношения к жречеству в раннеклассовом обществе // Советский фольклор. 1936. № 2/3.
Фрейденберг 1978 – *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.
Фрейденберг 1997 – *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. М., 1997. (Л., 1936).
Харко 1926 – *Харко Л. П.* Мраморное надгробие афинского всадника // Памятники ГМИИ. М., 1926. Вып. V. С. 56–65.

Цицерон 1975 – *Цицерон М. Т.* Избранные сочинения. М., 1975. (Библиотека античной литературы. Рим).

Чубова, Иванова 1966 – *Чубова А. П., Иванова А. П.* Античная живопись. М., 1966.

Элиаде 1988 – *Элиаде М.* Космос и история: Избранные работы. М., 1988.

Элиаде 1994 – *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994.

Элиаде 1994а – *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1994.

Эллинские поэты 1963 – Эллинские поэты / Пер. с др.-греч. В. Вересаева. М., 1963.

«Эпос о все видавшем» – *Campbell Thompson R.* The Epic of Gilgamish. Oxford, 1930.

Эсхил 1978 – *Эсхил.* Трагедии. М., 1978. (Античная драматургия. Греция). См.: «Орестея» («Агамемнон», «Жертва у гроба», «Эвмениды») / Пер. с др.-греч. С. Апта.

Юго-осетинские произведения 1929 – Юго-осетинские произведения. Цхинвали, 1929. Вып. 1.

Aebli 1971 – *Aebli D.* Der Zeus im Ostgiebel von Olympia // Aebli D. Klassische Zeus. Inauguraldissertation. München, 1971.

Aellen 1994 – *Aellen Ch.* À la recherche de l'ordre cosmique: Forme et fonction dans la céramique italiote: En 2 vols. Zürich, 1994.

Ahlberg 1971 – *Ahlberg G.* Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art. Göteborg, 1971.

Akimova 2002 – *Akimova L. I.* Towards Understanding the Parthenon Frieze: Iconography, Myth and Ritual // Figuracion et abstraction dans l'art de l'Europe ancienne (VII–I s. av. J. Chr.): Actes du Colloque international, 13–16 juillet 2000. Praha, 2002. (Sbornik Národního Musea v Praze. Řada A: Historie). P. 13–18.

Akurgal 1955 – *Akurgal E.* Zwei Grabstelen vorklassischer Zeit aus Sinope. Berlin, 1955.

Alcock, Osborn eds. 1994 – Placing the Gods: Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece / S. Alcock, R. Osborne (eds). Oxford, 1994.

Alexiou 1974 – *Alexiou M.* The Ritual Lament in Greek Tradition. London, 1974.

Alscher 1951 – *Alscher L.* Kompositionsgesetze der Olympiameister // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts 4. 1951. S. 65–84.

Alscher 1953 – *Alscher L.* Archaische Vorstufen zur Gestaltung der Ponderation an klassischen Standbildern // AA 1953. Sp. 147–158.

Alscher 1954–1961 – *Alscher L.* Griechische Plastik: In 4 Bd. Berlin, 1954–1961.

Alster 1974 – *Alster B.* The Instruction of Šuruppak. Copenhagen, 1974. (Mesopotamia 2).

Amelung 1926 – *Amelung W.* Der Meister des Apollon auf dem Omphalos und seine Schule // JdI 41. 1926. S. 247–287.

Amyx I, II, III, 1988 – *Amyx D. A.* Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Berkeley, 1988. Vol. I: Catalogue. Vol. II: Commentary. The Study of Corinthian Vases. Vol. III: Indexes. Concordances. Plates. (California Studies in the History of Art 25).

Amyx, Lawrence 1996 – *Amyx D. A., Lawrence P.* Studies in Archaic Corinthian Vase Painting. Princeton, 1996. (Hesperia Supplement 28).

Andronikos 1974 – *Andronikos M.* Die Museen Griechenlands. Athene, 1974.

Andronikos 1984 – *Andronikos M.* Vergina: The Royal Tombs and the Ancient City. Athens, 1984.

Anegiolillo 1997 – *Anegiolillo S.* Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi. O ΕΠΙ ΚΡΟΝΟΥ ΒΙΟΣ. Bari, 1997. (Bibliotheca Archaeologica 4).

Anti 1923 – *Anti C.* Calamide // Atti del Reale Istituto Veneto 82. 1923. P. 1103–1120.

Antonaccio 1994 – *Antonaccio C. M.* Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult and Epic in Early Greece // AJA 98. 1994. № 3. P. 389–410.

Antonaccio 1995 – *Antonaccio C. M.* An Archaeology of Ancestors: Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece. Littlefield; London, 1995.

Arias 1940 – *Arias P.E.* Mirone // Quaderni per lo studio dell' archeologia 2. Firenze, 1940.

Arndt 1928 – *Arndt P.* Die Athena des Myron // Antike Plastik Walter Amelung gewidmet. Berlin; Leipzig, 1928. S. 11–13.

Ashmole 1922 – *Ashmole B.* Locri Epizephyrii and the Ludovisi Throne // JHS 42. 1922. P. 248–253.

Ashmole 1952 – *Ashmole B.* Late Archaic and Early Classical Greek Sculpture in Sicily and South Italy // Proceedings of the British Academy of Sciences. 1952. P. 91–124.

Ashmole, Yalouris 1967 – *Ashmole B., Yalouris N.* Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus. London, 1967.

Bankel 1993 – *Bankel H.* Der spätarchaische Tempel der Aphaia auf Aigina / DAI. Berlin, 1993. (Denkmäler antiker Architektur 19).

Barletta 2001 – *Barletta B. A.* The Origins of the Greek Architectural Orders. Cambridge, 2001.

Barringer 1995 – *Barringer J. M.* Divine Escorts: Nereids in Archaic and Classical Greek Art. Ann Arbor, 1995.

Beard 2003 – *Beard M.* The Parthenon. Cambridge, 2003.

Beazley 1951 – *Beazley J. D.* The Development of Attic Black-Figure. Oxford, 1951.

Becatti 1942 – *Becatti G.* Il problema del Temistocle // Critica d'arte 7. 1942. P. 76–83.

Becatti 1943 – *Becatti G.* Il maestro di Olimpia // Quaderni per lo studio dell' archeologia 6. Fierenze, 1943.

Becatti 1958 – *Becatti G.* Alkamenes // EAA I. 1958. P. 255–260.

Becatti 1965a – *Becatti G.* Prassitele // EAA VI. 1965. P. 423–430.

Beck, Bol, Bücklin 1990 – Polyklet: Der Bildhauer der griechischen Klassik / H. Beck, P. C. Bol, H. Bücklin (Hrsg.). Mainz, 1990.

Benndorf, Naumann 1889 – *Benndorf O., Naumann G.* Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa. Wien, 1889.

Benson 1989 – *Benson J. L.* Earlier Corinthian Workshops: A Study of Corinthian Geometric and Protocorinthian Stylistic Groups. Amsterdam, 1989. (Allard Pierson Series. Scripta Minora I: Studies in Ancient Civilisations).

Bergemann 1997 – *Bergemann J.* Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhundert und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten. München, 1997.

Berger, I–II, 1984 – Parthenon-Kongreß / E. Berger (Hrsg): In 2 Bd. Basel, 1984.

Berve, Grubert, Hirmer 1961 – *Berve H., Grubert G., Hirmer M.* Griechische Tempel und Heiligtümer. München, 1961.

Beyen, Vollgraf 1947 – *Beyen H., Vollgraf W.* Argos et Sicyone: Études relatives à la sculpture de style sevère. Hague, 1947.

Bianchi 1976 – *Bianchi U.* The Greek Mysteries. Leiden, 1976. (Iconography of Religions: Section Greece and Rome. Fasc. 3).

Bianchi Bandinelli 1940 – *Bianchi Bandinelli R.* Nota al Temistocle ostiense// Critica d'arte 5. 1940. P. 17–25.

Biesantz 1965 – *Biesantz H.* Die thessalischen Grabreliefs. Studien zur nordgriechischen Kunst. Mainz, 1965.

Blaise 1992 – *Blaise N.* Athenian Officials on the Parthenon Frieze // AJA 96. 1992. №. 1. P. 55–69.

Blomberg 1996 – *Blomberg P. B.* On Corinthian Iconography: The Briddled Winged Horse and the Helmeted Female Head in the Sixth Century B. C. Uppsala, 1996. (Boreas 25).

Boardman 1973 – *Boardman J.* Greek Art. London, 1973.

Boardman 1997 – *Boardman J.* The Great God Pan: The Survival of an Image. New York, 1997.

Boardman ABFV 1993 – *Boardman J.* Athenian Black Figure Vases. London, 1993 (1974).

Boardman ARFV-AP 1996 – *Boardman J.* Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period. London, 1996 (1975).

Boardman ARFV-CP 1995 – *Boardman J.* Ahenian Red Figure Vases: The Classical Period. London, 1995 (1989).

Boardman EGVP 1998 – *Boardman J.* Early Greek Vase Painting: 11th–6th centuries B. C. London, 1998.

Boardman GS-AP 1996 – *Boardman J.* Greek Sculpture: The Archaic Period. London, 1996 (1978, 1991).

Boardman GS-CP 1996 – *Boardman J.* Greek Sculpture: The Classical Period. London, 1995 (1985).

Boardman GS-LCP 1995 – *Boardman J.* Greek Sculpture: The Late Classical Period and Sculpture in Colonies and Overseas. London, 1995.

Böhm 1990 – *Böhm S.* Die «Nackte Göttin»: Zur Ikonographie und Deutung unbekleidete weiblichen Figuren in der griechischen Kunst / DAI. Mainz, 1990.

Bol 1998 – *Bol R.* Amazones Volneratae: Untersuchungen zu den ephesischen Amazonenstatuen. Mainz, 1998.

Boldrinis 1994 – *Boldrinis S.* Le ceramiche ioniche. Bari, 1994. (Gravisca. Scavi nel Santuario greco 4).

Bonnet 1952 – Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte / H. Bonnet (Hrsg.). Berlin, 1952.

Boulotis 1987 – *Boulotis Ch.* Nochmals zum Prozessionsfresko von Knossos: Palast und Darbringung von Prestige-Objekten // FMP 1987. P. 145–156.

Boulter ed. 1985 – Greek Art: Archaic into Classical / C. G. Boulter (ed.). Leiden, 1985.

Breuer 1995 – *Breuer Ch.* Reliefs und Epigramme griechischer Privatgrabmäler: Zeugnisse bürgerlichen Selbstverständniss vom 4. bis 2. Jahrhundert v. Chr. Köln, 1995.

Brinckmann 1994 – *Brinckmann V.* Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses. München, 1994.

Brinckmann 1994a – *Brinckmann V.* Die Frieze des Siphnierschatzhauses. München, 1994. (Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 1).

Brommer 1948 – *Brommer F.* Zu den Schildreliefs der Athena Parthenos des Phidias. 1948. (Marburger Winckelmannsprogramm). S. 10–19.

Brommer 1953 – *Brommer F.* Herakles: Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur. Münster; Köln, 1953.

Brommer 1963 – *Brommer F.* Die Skulpturen des Parthenongiebeln: Katalog und Untersuchung. Mainz, 1963.

Brommer 1977 – *Brommer F.* Der Parthenonfries: Katalog und Untersuchung / DAI. Mainz, 1977.

Brommer 1979 – *Brommer F.* Parthenon-Skulpturen. Metopen. Fries. Giebel. Kultbild. Mainz, 1979.

Brunn I–II, 1857–1858 – *Brunn H.* Geschichte der griechischen Künstlern: In 2 Bd. Stuttgart, 1857–1858.

Brunn 1867 – *Brunn H.* Ueber die sogenannte Leukothea in der Glyptothek König Ludwigs I. München, 1867.

Brunn I–II, 1878–1879 – *Brunn H.* Die Skulpturen von Olympia. München, 1878–1879. Teil I–II.

Brunnsåker 1955 – *Brunnsåker S.* The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes. Inauguraldissertation. Lund, 1955.

Bulle 1939 – *Bulle H.* Der Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia // JdI 54. 1939. S. 137–218.

Burkert 1992 – *Burkert W.* The Orientalising Revolution. Cambridge, 1992.

Burkert 1997 – *Burkert W.* Homo Necans: Interpretationen der altgriechischen Opferriten und Mythen. Berlin, 1997.

Burn 1987 – *Burn L.* The Meidias Painter. Oxford, 1987. (Oxford Monographs on Classical Archaeology).

Buschor 1938 – *Buschor E.* // Sitzungsberichte des Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse. 1938. Heft 3. Abb. 1–8.

Cahn 1951 – *Cahn H. A.* Zu Kalamis // Studies Presented to David M. Robinson on His 70-th Birthday / Washington University. 1951. Vol. I. P. 559–564.

Calder 1974 – *Calder III W. M.* Sophokles, Oinomaos and the East Pediment of the Parthenon // Philologus 18. 1974. P. 203–214.

Calza 1940 – *Calza G.* Il ritratto del Temistocle scoperte a Ostia // Le arti 2. 1940. P. 152–161.

Campenon 1994 – *Campenon Ch.* La Céramique attique à figures rouges autour de 400 avant J.-C: Les principles, formes, évolution et production. Paris, 1994. (De l'archéologie à l'histoire).

Carpenter 1929 – *Carpernter R.* The Sculpture of the Nike Temple Parapet. Cambridge, 1929.

Carpenter 1962 – *Carpenter R.* On Restoring the East Pediment of the Parthenon // AJA 66. 1962. P. 265–268.

Carter, Morris 1995 – The Ages of Homer / J. B. Carter, S. P. Morris (eds.). Austin, 1995.

Chamoux, Cambitoglou, Akken 1996 – *Chamaux J., Cambitoglou A., Akken Ch.* Le Peintre de Darius et son millieu. Genève, 1996.

Charbonneaux 1963 – *Charbonneaux J.* L'Art grec. Paris, 1963.

Charbonneaux, Martin, Villard 1969 – *Charbonneaux J., Martin P., Villard F.* Grèce classique. 480–430. Paris, 1969. (L'Universe des formes).

Charbonneaux, Martin, Villard 1971 – *Charbonneaux J., Martin P., Villard F.* Archaic Greek Art: 620–480. London; New York, 1971. (The Arts of Mankind).

Clairmont 1970 – *Clairmont C.* Gravestone and Epigram: Greek Memorials from the Classical Period. Mainz, 1970.

Clairmont I–VIII, 1998 – *Clairmont Ch. N.* Classical Attic Tombstones: In 8 vols.: Catalogue. Kilchberg, 1998.

Clinton 1992 – *Clinton K.* Myth and Cult: The Iconography of the Eleusinian Mysteries. Stockholm, 1992.

Coldstream 1977 – *Coldstream J. N.* Greek Geometric Pottery. London, 1977.

Coldstream 1979 – *Coldstream J.* Geometric Greece. London, 1979.

Collignon I, 1892 – *Collignon M.* Histoire de la sculpture grecque. Paris, 1892. Vol. I.

Connelly 1996 – *Connelly J. B.* Parthenon and Parthenoi: A Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze // AJA 100. 1996. № 1. P. 353–380.

Conze I–VI, 1893–1922 – *Conze A.* Die attischen Grabreliefs: In 6 Bd. Berlin, 1893–1922.

Cook 1981 – *Cook R. M.* Clazomenian sarcophagi. Mainz, 1981. (Kerameus. Bd. 3: Forschungen zur antiken Keramik).

Cook 1996 – *Cook R. M.* Greece, Ancient. V. 4: Orientalizing Pottery // Oxford Dictionary of Art. Vol. 13. Oxford et al., 1996.

Cook 1996a – *Cook R. M.* East Greek Pottery. London, 1996.

Cooper I, III 1996 – *Cooper F. A.* The Temple of Apollo Bassitas. Princeton, 1996. Vol. I: The Architecture; Vol. III: Illustrations.

Courbin 1966 – *Courbin P.* Le Céramique géometrique de l'Argolide. Paris, 1966.

Cumont 1942 – *Cumont F.* Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. Paris, 1942.

Curtius 1938 – *Curtius L.* Die antike Kunst. Bd. 2: Die klassische Kunst Griechenlands. Berlin; Neubabelsberg, 1938.

Curtius 1942 – *Curtius L.* Archäologische Bemerkungen zum Porträt des Themistokles aus Ostia // Römische Mitteilungen 57. 1942. S. 78–91.

Danthine 1937 – *Danthine P.* Le palmier-dattier et les arbres sacres dans l'iconographie de l'Asie Occidentale ancienne. Paris, 1937.

Davis 1987 – *Davis E. N.* The Knossos Miniature Frescoes and the Function of the Central Court // FMP 1987. P. 157–161.

Dawn 1994 – *Sakellarakis J., Doumas Ch., Sapouna-Sakellarakis E., Jakovides S.* The Dawn of Greek art. Athens, 1994. (Greek art).

Deimel I, 1947 – *Deimel A.* Šumerisches Lexikon. Roma, 1947. Bd. I.
Desborough 1952 – *Desborough V. R. d'A.* Protogeometric Pottery. Oxford, 1952.
Deubner 1932 – *Deubner L.* Attische Feste. Berlin, 1932.
Diepolder 1931 – *Diepolder H.* Die attischen Grabreliefs des fünften und vierten Jahrhunderts. Berlin, 1931.
Diepolder 1943 – *Diepolder H.* Das Bildnis des Themistokles aus Ostia // Pantheon 31. 1943. S. 114–115.
Donohue 1988 – *Donohue A. A.* Xoana and the Origins of Greek Sculpture. Atlanta, 1988.
Dörig 1965 – *Dörig J.* Kalamis-Studien // JdI 80. 1965. S. 138–265.
Doumas 1981 – *Doumas Chr.* Cycladic Art. Ancient Sculpture and Ceramics of the Aegean from the N. P. Goulandris Collection. Houston, 1981.
Eaverly 1996 – *Eaverly M. A.* Archaic Greek Equestrian Sculpture. Ann Arbor, 1996. (PAAR 30).
Eichler 1950 – *Eichler F.* Die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi-Trysa. Wien, 1950.
Eiteljorc 1995 – *Eiteljorc II H.* The Entrance to the Athenian Acropolis Before Mnesikles. Dubuque, 1995. (AIA Monographs. N. S. 1).
Euphronios 1990 – Euphronios: Atti del Seminario internazionale di studi, 1990, 27–28 maggio. Firenze, 1992.
Evans III, 1930 – *Evans A.* The Palace of Minos at Knossos. London, 1930. Vol. III.
Faustoferri 1996 – *Faustoferri A.* Il trono di Amyklai e Sparta: Bathykles al servicio del potere. Napoli, 1996. (Aucnus 2).
Ferrari 2002 – *Ferrari G.* The Ancient Temple on the Acropolis at Athens // AJA 106. 2002. № 1. P. 11–36.
Ferri 1940 – *Ferri S.* Teste fittili di Medma: osservazioni su alcuni tipi principali // Le Arti 2. 1940. P. 162–171.
Ferri 1951 – *Ferri S.* L' Anabablemene di Kalamis // La parola del passato. Fasc. XVII. Napoli, 1951. P. 128.
Floren 1987 – *Floren J.* Die geometrische und archaische Plastik. 1987.
FMP 1987 – The Function of the Minoan Palaces. Proceedings of the Fourth International Symposium at the Swedish Institute in Athens. 10–16 June 1984. Stockholm, 1987.
Francischis 1960 – *Francischis A. de.* Pithagora di Regio // Klearchos 5/6. 1960. P. 5–56.
Freyer-Schauenburg 1974 – *Freyer-Schauenburg B.* Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stiles. Bonn, 1974. Samos II.
Frickenhaus 1912 – *Frickenhaus A.* Lenäenvasen. Berlin, 1912. (272 Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin).
Furtwängler 1893 – *Furtwängler A.* Meisterwerke der griechichen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen. Berlin; Leipzig, 1893.
Gaertringen 1897 – *Gaertringen R. von.* Die attischen Autochthonensage. Berlin, 1897.
Gais 1978 – *Gais R. M.* Some Problems of River-god Iconography // AJA 82. 1978. P. 355–370.
Gerke 1938 – *Gerke F.* Griechische Plastik in archaischer und klassischer Zeit. Zürich; Berlin, 1938.

Giuliani 1979 – *Giuliani L.* Die archaische Metopen von Selinunt. Mainz, 1979.

Giuliano, Ferri 1961 – *Giuliano A., Ferri S.* Lisippo // EAA IV. 1961. P. 654–550.

Goldberg 1998 – *Goldberg M. J.* The Amazon Myth and Gender Studies // J. Hartswick, M. C. Sturgeon (eds.). Stephanos. Philadelphia, 1998. P. 89–100.

Greek Between East and West 1992 – Greek Between East and West: 10th – 8th Centuries B. C.: Papers of the Meeting at the Institute of Fine Arts, 1999, March 15–16. Mainz, 1992.

Guerrini 1961 – *Guerrini L.* Kallimachos // EAA IV. 1961. P. 298–300.

Hafner 1952 – *Hafner G.* Zwei Meisterwerke der Vorklassik // AA 1952. Sp. 86–102.

Hampe 1940 – *Hampe R.* Wagenlenker von Delphoi. Berlin. 1940.

Hampe, Simon 1980 – *Hampe R., Simon E.* Un Millénaire d'art grec. 1600–600. Fribourg, 1980.

Harris 1992 – *Harris D.* Bronze Statues on the Athenian Acropolis: The Evidence of a Lycurgan Inventory // AJA 96. 1992. № 4. P. 637–652.

Harrison 1966 – *Harrison E. B.* The Composition of the Amazonomachy on the Shield of Athena Parthenos // Hesperia 35. 1966. P. 107–133.

Harrison 1967 – *Harrison E. B.* Athena and Athens in the East Pediment of the Parthenon // AJA 71. 1967. P. 27–58.

Heerma 1971 – *Heerma M.* Zwischen Grab und Paradis. Basel, 1971.

Hemelrijk 1984 – *Hemelrijk J. M.* Caeretan Hydriai. Mainz, 1984. (Kerameus. Bd. 5: Forschungen zur antiken Keramik).

Hiller 1975 – *Hiller H.* Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts von Chr. Tübingen, 1975.

Himmelmann 1999 – *Himmelmann N.* Attische Grabreliefs. Wiesbaden, 1999. (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge 257).

Himmelmann-Wildschütz 1964 – *Himmelmann-Wildschütz N.* Bemerkungen zur geometrischen Plastik. Berlin, 1964.

Hitzi 1991 – *Hitzi I.* Die griechischen Sarkophage der archaischen und klassischen Zeit. Jonsered, 1991. (SIMA-PB 104).

Hoff 2001 – *Hoff R. von der, Schmidt S.* Konstruktionen von Wircklichkeit: Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Jonsered, 2001.

Hoffmann 1997 – *Hoffmann H.* Sotades: Symbols of Immortality on Greek Vases. Oxford, 1997.

Hoffmann 2002 – *Hoffmann A.* Grabritual und Gesellschaft. Gefäßformen, Bildthemen und Funktionen unteritalisch-rotfiguriger Keramik aus der Nekropole von Tarent. Rahden, 2002. (Internationale Archäologie 76).

Hofkes-Brukker 1964 – *Hofkes-Brukker C.* Pythagoras von Rhegium. Ein Phantom? // Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving 39. 1964. S. 107–114.

Holtzmann 1994 – *Holtzmann B.* La sculpture de Thasos. Corpus des reliefs I. Reliefs à thême divin. Athènes, 1994. (Études thasiennnes 15. Vol. I–II: École française d'Athènes et de Rome).

Hourmouziadis 1973 – *Hourmouziadis G.* Burial Customs // Neolithic Greece. Athens, 1973. P. 201–212.

Hurwit 1989 – *Hurwit J.* The Kritios Boy // AJA 93. 1989. № 1. P. 41–80.

Hurwit 1999 – *Hurwit J.* The Athenian Acropolis: History, Mythology and Archaeology from the Neolithic Ere to the Present. Cambridge, 1999.
Iambi et elegi 1972 – Iambi et elegi Graeci / M. L. West (ed.). Oxford, 1972. Vol. 2.
Invernizzi 1965 – *Invernizzi I.* I frontoni del tempio di Aphaia ad Egina. Torino, 1965.
Isler-Kerényi 2001 – *Isler-Kerényi C.* Dionysos nella Grecia arcaica: Il contributo delle immagini. Pisa, 2001. (Filologia e critica Collana 87).
Jacobsen, Cullen 1981 – *Jacobsen T.W., Cullen I.* A Consideration of Mortuary Practices in Neolithic Greece: Burials from Franchtchi Cave // Mortality and Immortality: The Anthropology and Archaeology of Death. London et al., 1981. P. 71–101.
Jacobsthal 1931 – *Jacobsthal P.* Die melischen Reliefs. Berlin, 1931.
Jacquemin 1999 – *Jacquemin A.* Offrandes monumentales à Delphes. Paris, 1999. (Bibliothèque des Écoles française d'Athènes et de Rome 304).
Jantzen 1962 – *Jantzen U.* Meidiama semnon kai lelethos // Festschrift für Max Wegner. München, 1962. S. 17–20.
Jenkins 1936 – *Jenkins R. H. J.* Daidalica. Cambridge, 1936.
Jenkins 1995 – *Jenkins I.* The South Frieze of the Parthenon. Problems in Arrangement // AJA 99. 1995. № 3. P. 445–456.
Jeppesen 1963 – *Jeppesen K. A.* Bild und Mythus an der Parthenon: Zur Ergänzung und Deutung der Kultbildausschmückung, des Frieses, der Metopen und der Giebel // Acta archaeologica 34. 1963. S. 1–96.
Jeppesen 2002 – *Jeppesen K.* The Maussoleion at Halikarnassos. Vol. 5: The Superstructure: A Comparative Analyse of the Architectural, Sculptural, and Literary Evidence. Molsgaard, 2002. (Reports of the Danish Archaeological Expedition at Bodrum 5).
Jones 2002 – *Jones D. W.* Peak Sanctuaries and Sacred Caves in Minoan Crete: A Comparison of Artifacts. Jonsered, 1999. (SIMA-PB 156).
Jung 1995 – *Jung H.* Die sinnende Athena // JdI 110. 1995. S. 95–147.
Jünker 1993 – *Jünker K.* Der ältere Tempel im Heraion am Sele: Verzierte Metopen im architektonischen Kontext. Köln, 1993. (Arbeiten zur Archäologie).
Kardara 1951 – *Kardara Ch.* On Theseus and the Tyrannicides // AJA 55. 1951. P. 232–259.
Kardara 1960 – *Kardara Ch.* Problems of Hera's Cult Images // AJA 64. 1960. № 4. P. 343–358.
Karo 1943 – *Karo G.* An Attic Cemetery: Excavations in the Kerameikos at Athens. Philadelphia, 1943.
Karouzos 1930 – *Karouzos C.* O Poseidon tou Artemisiou // Archaiologikon Deltion 13. 1930. P. 41–104.
Karouzos 1951 – *Karouzos C.* Early Classical Disc Relief from Melos // JHS 71. 1951. P. 96–110.
Kaschnitz-Weinberg 1965 – *Kaschnitz-Weinberg G.* Formprobleme des Übergangs von der archaischen zur klassischen Kunst // Kaschnitz-Weinberg G. Kleine Schriften zur Struktur. Berlin, 1965. Bd. I. S. 156–174.
Kees 1941 – *Kees H.* Totenglauben und Jenseisvorstellungen der alten Ägypten. Berlin, 1941.

Keller I–II, 1909–1913 – *Keller O.* Die antike Tierwelt: In 2 Bd. Leipzig, 1909–1913.

Kirchner 1987 – *Kirchner E.* Zum Bildprogramm klazomenischer Sarkophage // JdI 102. 1987. S. 119–161.

Kirsten 1954 – *Kirsten E.* Zur Athena Lemnia // Festschrift für Bernhardt Schweitzer. Stuttgart. 1954. S. 166–176.

Kissas 2001 – *Kissas K.* Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit. Bonn, 2000.

Knell 2000 – *Knell H.* Athen im 4. Jahrhundert v. Chr.: Eine Stadt verändert ihr Gesicht. Archäologisch-kulturgeschichtliche Betrachtungen. Darmstadt, 2000.

Koch-Brinckmann 1999 – *Koch-Brinckmann U.* Polychrome Bilder auf weissgrundigen Zekythen. München, 1999.

Kraiker, Kübler 1939 – *Kraiker W., Kübler K.* Die Nekropolen des 12. bis 10. Jahrhunderts. Berlin, 1939. (Kerameikos: Ergebnisse des Ausgrabungen. Bd. I).

Kramer 1938 – *Kramer S. N.* Gilgamesh and the Huluppu-tree // Assyriological Studies X. Chicago, 1938.

Kramer 1944 – *Kramer S. N.* Gilgamesh, Enkidu und die Unterwelt // Journal of American Oriental Studies. 1944. Vol. LXIV. № 2.

Kraus 1967 – *Kraus Th.* Das römische Weltreich. Berlin, 1967. (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 2).

Kübler 1954 – *Kübler K.* Die Nekropolen des 10. bis 8 Jahrhunderts. Berlin, 1954. (Kerameikos: Ergebnisse des Ausgrabungen. Bd. V.I).

Kunisch 1997 – *Kunisch N.* Erläuterungen zur griechischen Vasenmalerei. Köln, 1997.

Kunisch 1997a – *Kunisch N.* Makron. Mainz, 1997. In 2 Bd. (Kerameus: Forschungen zur antiken Keramik. Bd. 10).

Kurtz 1975 – *Kurtz D. C.* Athenian White Lekythoi. Oxford, 1975.

Kurtz, Boardman 1971 – *Kurtz D. C., Boardman J.* Greek Burial Customs. London, 1971.

Labat 1976 – *Labat R.* Manuel d'épigraphie akkadienne. Paris, 1976.

Lagerlöf 1999 – *Lagerlöf M. R.* The Sculpture of the Parthenon: Aesthetics and Interpretation. New Haven, 1999.

Langdon 1990 – *Langdon S.* From Monkey to Man: The Evolution of a Geometric Sculptural Type // AJA 94. 1990. P. 407–424.

Langdon ed. 1997 – New Light on a Dark Age: Exploring the Culture of Geometric Greece / S. Langdon (ed.). Columbia; London, 1997.

Langdon 1998 – *Langdon S.* Significant Others: The Male-Female Pair in Greek Geometric Art // AJA 102. 1998. № 2. P. 251–270.

Langlotz 1927 – *Langlotz E.* Frühgriechische Bildhauerschulen. Nürnberg, 1927.

Langlotz 1928 – *Langlotz E.* Die Niobidenreliefs des fünften Jahrhunderts // Die Antike. 1928. Bd. 4.

Langlotz 1934 – *Langlotz E.* Die Herkunft des Olympiameisters // JdI 49. 1934. S. 24–44.

Langlotz 1956 – *Langlotz E.* Aristogeitonkopf des Antenor? // AM 71. 1956. S. 149–152.

Langlotz 1960 – *Langlotz E.* Der triumphierende Perseus. Köln, 1960.

Langlotz 1963 – *Langlotz E.* Die Kunst der Westgriechen in Sicilien und Unteritalien. München, 1963.
Lapatin 1997 – *Lapatin K. D. S.* Pheidias elefantourgos // AJA 101. 1997. № 4. P. 663–682.
Le sanctuaire 1992 – Le sanctuaire grec. Genève, 1992.
Leader 1997 – *Leader R. E.* In Death Not Devided: Gender, Family, and State on Classical Athenian Grave Stelai // AJA 101. 1997. № 4. P. 683–699.
Leblond 1996 – *Leblond P.* Greece, Ancient: South-Italian Red-Figure Pottery // The Dictionary of Art: In 34 vol. London, 1996. Vol. XIII. P. 525–533.
Leipen 1971 – *Leipen N.* Athena Parthenos: A Reconstruction. Toronto, 1971.
Lemos 1991 – *Lemos A. A.* Archaic Pottery of Chios: The Decorated Styles. Vol. I: Text; Vol. II: Plates. Oxford, 1991. (Oxford University: Committee for Archaeology Monograph 30).
Lendle 1957 – *Lendle O.* Die «Pandorasage» bei Hesiod. Würzburg, 1957.
Lezzi-Hafter I–II, 1988 – *Lezzi-Hafter A.* Der Eretria-Maler: Werke und Weggefährten. In 2 Bd. Mainz, 1988. (Kerameus. Bd. 6: Forschungen zur antiken Keramik).
Liegle 1952 – *Liegle J.* Der Zeus des Phidias. Berlin, 1952.
LIMC – Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: In 8 Bd. Zürich; München, 1981–1996.
Lissarague 1990 – *Lissarague F.* The Aesthetics of the Greek Banquet. Princeton, 1990.
L'Orange 1953 – *L'Orange H.-P.* Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo, 1953.
Lullies 1956 – *Lullies R.* Griechische Plastik von den Anfängen bis Hellenismus. München, 1956.
Maass 1996 – *Maass M.* Delphische Orakel am Nabel der Welt // Archäologische Veröffentlichungen des Badisches Landesmuseum 1. Sigmaringen, 1996.
Marconi 1930/31 – *Marconi P.* L'anticlassica nell'arte di Selinunte // Dedalo 10. 1930/31. P. 395–412.
Marconi 1935 – *Marconi P.* Italicità nell'arte della Magna Graecia // Historia 9. 1935. P. 574–585.
Marinatos, Hägg eds. 1993 – Greek Sanctuaries: New Approaches / N. Marinatos, R. Hägg (eds.). London, 1993.
Marinatos, Hirmer 1986 – *Marinatos S., Hirmer M.* Kreta, Thera und das mykenische Hellas. München, 1986.
Mark 1993 – *Mark I. S.* The Sanctuary of Athena Nike in Athens: Architectural Stages and Chronology. Princeton, 1993. (AIA Monograph. N. S. 2. Hesperia Supplement 26).
Matheson 1995 – *Matheson S. B.* Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens. Madison, 1995.
Mattusch 1988 – *Mattusch C. C.* Greek Bronze Statuary: From the Beginnings Through the Fifth Century B. C. Ithaca, 1988.
Melas ed. 1973 – Temples and Sanctuaries in Ancient Greece / E. Melas (ed.). London, 1973.

Mellaart 1967 – *Mellaart J. J.* Çatal-Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia. London, 1967.

Mellaart 1970 – *Mellaart J. J.* Excavations at Hacilar: In 2 vols. Edinbourgh, 1970.

Mellink, Filip 1974 – *Mellink M., Filip J.* Frühe Stufen der Kunst. Berlin, 1974. (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 13).

Mertens 1998 – *Mertens D.* Der alte Heratempel in Paestum und die archaische Baukunst in Unteritalien / DAI, Rom. Mainz, 1998. (Sonderschriften 9).

Milano ed. 1994 – Drinking in Ancient Societies: History and Culture of Drinks in the Ancient Near East / L. Milano (ed.). Padova, 1994. (History of the Ancient Near East. Studies 6).

Mommsen 1997 – *Mommsen H.* Exekias I: Die Grabtafeln. Mainz, 1997. (Kerameus 11: Forschungen zur antiken Keramik. Second Series).

Moon ed. 1995 – Polykletos, the Doryphoros, and Tradition / W. G. Moon (ed.). Madison, 1995. (Wisconsin Studies in the Classics).

Moore 1997 – *Moore M. B.* Attic Red-Figured and White-Ground Pottery. Princeton, 1997. (Agora 30).

Moraw 1998 – *Moraw S.* Die Mänade in der archaischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Mainz, 1998.

Morria 1992 – *Morria I.* Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity. Cambridge, 1992. (Key Themes in Ancient History).

Morris 1984 – *Morris S. P.* The Black and White style. Athens and Aigina in the Orientalizing Period. New Haven, 1984.

Morris 1992 – *Morris S. P.* Daidalos and the Origins of Greek Art. Princeton, 1992.

MSL V–XII, 1957–1971 – Materialen zum šumerischen Lexikon. Roma, 1957–1971. Bd. V–XII.

Murray ed. 1990 – Sympotica: A Symposium on Symposion / O. Murray (ed.). Oxford, 1990.

Mycenaean World 1988 – The Mycenaean World: Five Centuries of Early Greek Culture: 1600–1100 B. C. Athens, 1988.

Mylonas 1944 – *Mylonas G. E.* The Bronze Statue from Artemision // AJA 48. 1944. № 1. P. 143–160.

Mylonas 1951 – *Mylonas G.* The Figured. Mycenaean Stelae // AJA 55. 1951. № 2. P. 134–147.

Mylonas 1961 – *Mylonas G.* Eleusis and the Eleusinian Mysteries. Princeton, 1961.

Napoli 1954 – *Napoli M.* Una nuova replica della Sosandra di Kalamis // Bolletino d'arte 39. 1954. P. 1–10.

Neer 2002 – *Neer R. T.* Style and Politics in Athenian Vase-Painting: The Craft of Democracy, ca. 530–460 B. C. New York, 2002.

Neils ed. 1996 – Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon / J. Neils (ed.). Madison, 1996. (Wisconsin Studies in the Classics).

Neue Pauly – Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike / H. Cancik, H. Schneider (Hrsgb.): In 16 Bd. Stuttgart; Weimar, 1996–2003.

Niemeier 1987 – *Niemeier W.-D.* On the Function of the «Throne Room» in the Palace at Knossos // FMP 1987. P. 163–168.

Niemeier 1996 – *Niemeier H. G.* Semata: Über den Sinn griechischer Standbilder // Sitzungen der Joachim Jungin Gesellschaft der Wissenschaften 14.1. Hamburg, 1996.

Nilsson 1927 – *Nilsson M.-P.* The Minoan-Mycenaen Religion and Its Survival in Greek Religion. Lund, 1927. (Skrifter Utgivna av kungl. Humanistiska vetenskapssafundet IX).

Noble 1965 – *Noble J. V.* The Technique of Painted Attic Pottery. New York, 1965.

Oakley 1997 – *Oakley J. M.* The Achilleus Painter. Mainz, 1997.

Oakley, Coulson, Palagia eds. 1997 – Athenian Potters and Painters: The Conference Proceedings. / J. H. Oakley, W. D. E. Coulson, O. Palagia (eds.). Oxford, 1997. (Oxbow Monograph 67).

Oakley, Sinos eds. 1993 – The Wedding in Ancient Athens / J. H. Oakley, R. H. Sinos (eds.). Madison, 1993. (Wisconsin Studies in the Classics).

Ohly 1972 – *Ohly D.* Die Ägineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina: Ein Katalog der Glyptothek München. München, 1972. Bd. I.

Oppenheim 1943 – *Schmidt H.* Die prähistorische Funde // Freiherr von M. Oppenheim: Der Tell Halaf. Berlin, 1943. Bd. I.

Orlandini 1950 – *Orlandini P.* Calamide. Bologna, 1950.

Orthmann 1975 – *Orthmann W.* Der Alte Orient. Berlin, 1975. (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 14).

Overbeck I–II, 1857–1858 – *Overbeck J. F.* Geschichte der griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde: In 2 Bd. Leipzig, 1857–1858.

Overbeck 1868 – *Overbeck J.* Die antiken Schriftquellen zur Geshichte der bildenden Kunst bei den Griechen. Leipzig, 1868.

Pakkanen 1998 – *Pakkanen J.* The Temple of Athena Alea at Tegea: A Reconstruction of the Peristyle Column. Helsinki, 1998. (Publications of the Department of Art History at the University of Helsinki).

Palagia 1993 – *Palagia O.* The Pediments of the Parthenon. Leiden, 1993. (Monumenta greca et romana 7).

Papadopoulos, Ruscillo 2002 – *Papadopoulos J. K., Ruscillo D.* A *Ketos* in Early Athens: An Archaeology of Wales and Sea Monsters in the Greek World // AJA 106. 2002. № 2. P. 187–227.

Papaspyridi-Karouzou 1952 – *Papaspyridi-Karouzou S.* // Archaiologike Ephemeris. 1952. P. 137 f.

Pasinli 1992 – *Pasinli A.* Istanbul Archaeological Museum. Istanbul, 1992.

Paul-Zinserling 1994 – *Paul-Zinserling V.* Der Jena-Maler und sein Kreis: Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400 v. Chr. Mainz, 1994.

Payne 1931 – *Payne H. G. G.* Necrocorinthia: A Study of Corinthian Art in the Archaic Period. Oxford, 1931.

Payne, Young 1951 – *Payne G. G., Young G. M.* Archaic Marble Sculpture from the Acropolis. London; New York, 1951.

Pedley 1976 – *Pedley J. G.* Greek Sculpture of the Archaic Period: The Island Workshops. Mainz, 1976.

Peek 1955 – *Peek W.* Griechische Vers-Inschriften. Berlin, 1955. Bd. I: Grab-Epigramme.

Perrot 1937 – *Perrot N.* Les représentations de l'arbre sacré sur les monuments de la Mésopotamie et d'Elam. Paris, 1937.

Petersen 1908 – *Petersen E.* Die dreigestaltige Hekate II // Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts V. 1881. S. 26 f.

Pfuhl 1926 – *Pfuhl E.* Attische und ionische Kunst des fünften Jahrhunderts // JdI 41. 1926. S. 129–175.

Pilafidis-Williams 1998 – *Pilafidis-Williams K.* The Sanctuary of Aphaia on Aigina in the Bronze Age. München, 1998.

Pilipi 1987 – *Pilipi M.* Laconian Iconography of the Sixth Century B. C. Oxford, 1987.

Pittura etrusca 1989 – Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia. Roma, 1989. (Studi di archeologia 6).

Pollitt 1965 – *Pollitt J. J.* The Art of Greece, 1400–31 B. C.: Sources and Documents. Prentice-Hall, 1965.

Popham, Calligas eds. 1993 – The Protogeometric Building at Toumba / M. R. Popham, P. G. Calligas (eds). Pt. 2: The Excavation, Architecture and Finds. Athens, 1993.

Popham, Lemos 1996 – *Popham M. R., Lemos I. S.* Lefkandi III. The Early Iron Age Cemetery at Toumba: The Excavations 1981–1994 / BSA. London, 1996. Plates.

Pottier 1883 – *Pottier E.* Études sur le lécythes blancs attiques à représentations funéraires. Paris, 1883. (Bibliothèque des Écoles française d' Athènes et de Rome. Fasc. 30).

Pottier 1923 – *Pottier E.* // CVA, France, fasc. 1, Louvre. Paris, 1923.

Potts 1994 – *Potts A.* Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History. New Haven, 1994.

Poulsen 1905 – *Poulsen F.* Die Dipylongräber und die Dipylonvasen. Leipzig, 1905.

Poulsen 1937 – *Poulsen V. H.* Der Strenge Stil. Studien zur Kunstgeschichte 480–450 // Acta Archaeologica 8. 1937. S. 1–142.

Poulsen 1940 – *Poulsen V. H.* Myron: Ein stiklkritischer Versuch // AA 11. 1940. S. 1–42.

Praschniker 1928 – *Praschniker C.* Parthenonstudien. Wien, 1928.

Prückner 1968 – *Prückner H.* Die lokrischen Tonreliefs: Beitrag zur Kultgeschichte des Lokroi Epizephyrioi. Mainz, 1968.

Raphael 1946 – *Raphael M.* Prehistoric Cave Paintings. New York, 1946.

Reeder eds. 1995 – Pandora: Women in Classical Greece / E. Reeder (ed.). Baltimore, 1995.

Reinach III, 1912 – *Reinach S.* Répertoire des reliefs Grecs et Romains. Vol. III: Italie – Suisse. Paris, 1912.

Rhodes 1995 – *Rhodes R. F.* Architecture and Meaning on the Athenian Acropolis. New York, 1995.

Richter 1942 – *Richter G. M. A.* Kouroi: Archaic Greek Youths. London, 1942.

Richter 1961 – *Richter G. M. A.* The Archaic Gravestones of Attica. New York, 1961.

Richter 1965 – *Richter G. M. A.* The Portraits of the Greeks: In 3 vols. London, 1965.

Richter 1966 – *Richter G. M. A.* The Pheidian Zeus at Olympia // Hesperia 35. 1966. P. 166–170.

Richter 1968 – *Richter G. M. A.* Korai: Archaic Greek Maidens. London, 1968.

Richter 1970 – *Richter G. M. A.* The Sculpture and Sculptors of the Greeks. New Haven; London, 1970.
Richter 1970a – *Richter G. M. A.* An Aristogeiton from Baiae // AJA 74. 1970. P. 296–297.
Ridgway 1970 – *Ridgway B. S.* The Severe Style in Greek Sculpture. New Jersey, 1970.
Ridgway 1971 – *Ridgway B. S.* The Man-And Dog Stelai // JdI 86. 1971. P. 60 f.
Ridgway 1990 – *Ridgway B. S.* Birds, «Meniskoi», and Head Attributes in Archaic Greece // AJA 94. 1990. № 4. P. 583–612.
Ridgway 1990a – *Ridgway B. S.* Fourth Century Styles in Greek Sculpture. Madison, 1990.
Ridgway 1993 – *Ridgway B. S.* The Archaic Style in Greek Sculpture. Chicago, 1993.
Ridgway 1999 – *Ridgway B. S.* Prayers in Stone: Greek Architectural Sculpture, 600–100 B. C. Berkeley, 1999. (The Sather Classical Lectures 63).
Riezler I–II, 1914 – Weissgrundige attische Lekythen: Nach Furtwänglers Auswahl / Bearbeitet von Walter Riezler. München, 1914. Bd. I–II.
Robertson 1992 – *Robertson M.* The Age of Vase Painting in Classical Athens. Cambridge, 1992.
Roccos 1995 – *Roccos L. J.* The Kanephoros and Her Festive Mantle in the Greek Art // AJA 99. 1995. № 4. P. 641–666.
Rodenwaldt 1923 – *Rodenwaldt G.* Das Relief bei den Griechen. Berlin, 1923.
Rodenwaldt 1937 – *Rodenwaldt G.* Olympia. Berlin, 1937.
Rohde I–II, 1898 – *Rohde E.* Psyche: Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen: In 2 Bd. Freiburg in Breisgau, 1898.
Rolley 1, 1994 – *Rolley C.* La sculpture grecque. Vol. 1: Des origines au milieu du V siècle. Paris, 1994. (Les Manuels d'art et d'archéologie antique).
Rolley 2, 1999 – *Rolley C.* La sculpture grecque. Vol. 2: La période classique. Paris, 1999. (Les Manuels d'art et d'archéologie antique).
Roscher I–VI, 1884–1937 – Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie / W. H. Roscher (Hrsg.): In 2 Bd. Leipzig, 1884–1937.
Ross Holloway 1975 – *Ross Holloway R.* Influences and Styles in the Late Archaic and Early Classical Greek Sculpture of Sicily and Magna Graecia. Louvain, 1975.
Rumpf I–III, 1927 – *Rumpf A.* Chalkidische Vasen: In 3 Bd. Berlin, 1927.
Ryckwert 1996 – *Ryckwert J.* The Dancing Column: On Order in Architecture. Cambridge (Mass.), 1996.
Såflund 1970 – *Såflund M.-L.* The East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia. Göteborg, 1970.
Sakowski 1997 – *Sakowski A.* Darstellungen von Dreifußkesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der klassischen Zeit. Frankfurt, 1997. (Europäischess Hochschulschriften 8. Archäologie 67).
Salis 1938 – *Salis A. von.* Die Kunst Griechenlands. Leipzig, 1919.
Salis 1940 – *Salis A. von.* Die Gigantomachie am Schilde der Athena Parthenos // JdI 55. 1940. S. 90–169.

Sanctuaire 1992 – Le sanctuaire grec. Genève, 1992.
Schachermeyr 1966 – *Schachermeyr F.* Die Frühe Klassik der Griechen. Stuttgart, 1966.
Schäfer 1928 – *Schäfer H.* Ägyptische und heutige Kunst und Weltgebäude der alten Ägypter. Berlin; Leipzig, 1928.
Schäffer 1963 – *Schäffer A.* Sumerian Sources of Tablet XII of the Epic of Gilgames: Dissertation. Ann Arbor, 1963.
Schäffer 1997 – *Schäffer A.* Unterhaltung beim griechischen Symposion: Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe: Von homerischen bis spätklassischen Zeit. Mainz, 1997.
Schefold 1967 – *Schefold K.* Die Griechen und ihre Nahbarn. Berlin, 1967. (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. I).
Scheibler 1995 – *Scheibler I.* Griechische Töpferkunst: Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße. München, 1995.
Schmaltz 1983 – *Schmaltz B.* Griechische Grabreliefs. Darmstadt, 1983.
Schmidt 1982 – *Schmidt E.* Geschichte der Karyatide: Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst. Würzburg, 1982 (Hildesheim, 1980). (Beiträge zur Archäologie).
Scholl 1995 – *Scholl A.* ΧΟΗΦΟΡΟΙ: Zur Deutung der Korenhalle des Erechtheion // JdI 110. 1995. S. 179–212.
Scholl 1996 – *Scholl A.* Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jahrhunderts v. Chr.: Untersuchungen zu den kleinformatigen Grabreliefs im spätklassischen Athen. Berlin, 1996. (AM-BH 17).
Schott 1934 – *Schott A.* Das Gilgamesch-Epos. Leipzig, 1934.
Schreiber 1999 – *Schreiber T.* Athenian Vase Construction: A Potter's Analyses. Malibu, 1999.
Schuchhardt 1965 – *Schuchhardt W.-H.* Inhalt und Form bei den Olympia-Metopen // Ideen und Formen: Festschrift für Hugo Friedrich zum 24.XII.1964. Frankfurt am Main, 1965. S. 239–255.
Schwab 1996 – *Schwab K. A.* Parthenon East Metope XI: Herakles and the Gygantomachy // AJA 100. 1996. № 1. P. 81–90.
Schweitzer 1928 – *Schweitzer B.* Zu den Skulpturen des Zeustempels in Olympia // JdI 43. 1928. S. 230–268.
Schweitzer 1938 – *Schweitzer B.* Prolegomena zur Kunst des Parthenonmeisters I // JdI 53. 1938. S. 1–89.
Schweitzer 1939 – *Schweitzer B.* Zur Kunst des Parthenonmeisters II // JdI 54. 1939. S. 1–96.
Schweitzer 1940 – *Schweitzer B.* Pheidias der Parthenonmeister // JdI 55. 1940. S. 140–241.
Schweitzer 1941 – *Schweitzer B.* Gestirngottheiten in der Kunst des Pheidias // AA 1941. S. 317–321.
Schweitzer 1942 – *Schweitzer B.* Um Pheidias // Das neue Bild der Antike. Leipzig, 1942. Bd. I. S. 256–271.
Schweitzer 1957 – *Schweitzer B.* Neue Wege zu Pheidias // JdI 72. 1957. S. 1–18.
Schweitzer 1963 – *Schweitzer B.* Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen // Schweitzer B. Zur Kunst der Antike. Tübingen, 1963. Bd. II. S. 115–167.

Schweitzer 1969 – *Schweitzer B.* Die geometrische Kunst Griechenlands: Frühe griechische Formenwelt im Zeitalter Homers / Unter Mitarbeit von Jochen Briegleb; U. Hausmann (Hrsg.). Köln, 1969.
Siebler 1994 – *Siebler M.* Troia. Geschichte – Grabungen – Kontroversen // Antike Welt: Zeitschrift fvr Archäologie und Kulturgeschichte. 1994. 25 Jg. (Sondernummer).
Simon 1983 – *Simon E.* Festivals of Athens: An Archaeological Commentary. Madison, 1983.
Slater ed. 1991 – Dining in a Classical Context / Slater W. J. (ed.). Ann Arbor, 1991.
Smith 1926 – *Smith S.* Notes on the «Assyrian Tree» // Bulletin of the School of Oriental Studies. 1926. Vol. 14. № 1.
Smith 1932 – *Smith H. R. W.* The Origins of Chalkidian Ware. Berkeley, 1932.
Snodgrass 1971 – *Snodgrass A. M.* The Dark Ages of Greece. Edinbourg, 1971.
Sparkes 1996 – *Sparkes B. A.* The Red and the Black: Studies in Greek Pottery. London, 1996.
Stansbury-O'Donnell 1990 – *Stansbury-O'Donnell M. D.* Polygnotos' «Nekyia»: A Reconstruction and Analysis // AJA 94. 1990. № 2.
Stevenson 2003 – *Stevenson T.* Cavalry Uniforms on the Parthenon Frieze // AJA 107. 2003. № 4. P. 629–653.
Stibbe 1972 – *Stibbe C. M.* Lakonische Vasenmaler der sechsten Jahrhunderts v. Chr. Austin: In 2 Bd. London, 1972.
Stierlin 1997 – *Stierlin H.* Greece: From Mycenae to the Parthenon. Köln, 1997. (Taschen's World Architecture).
Strenz 2001 – *Strenz J.* Männerfrisuren der Spätarchaik. Mainz, 2001.
Strocka 1965 – *Strocka V. M.* Piräusreliefs und Parthenosschild: Versuch einer Wiederherstellung der Amazonomachie des Phidias. Bochum, 1965.
Talalay 1993 – *Talalay L. E.* Deities, Dolls, and Devices: Neolithic Figurines from Franchthi Cave, Greece. Bloomington, 1993. (Excavations at Franchthi Cave, Greece, 9).
Tanagra 2003 – Tanagra: Mythe et archéologie. Paris, 2003. (Le Petit journal des grandes expositions).
Telegin, Mallory 1994 – *Telegin D. Ya., Mallory J. P.* The Anthropomorphic Stelae of the Ukraine: The Early Iconography of the Indo-Europeans. Washington, 1994. (JIES Monograph Series 11).
Tempesta 1998 – *Tempesta A.* Le raffigurazioni mitologiche sulla ceramica greco-orientale arcaica. Roma, 1998. (RdA Supplemento 19).
Thimme, Getz-Preziosi eds. 1977 – Art and Culture of the Cyclades / J. Thimme, P. Getz-Preziosi (eds.). Karlsruhe, 1977.
Thompson 1930 – *Thompson C. R.* The Epic of Gilgamish. Oxford, 1930.
Tomlinson 1976 – *Tomlinson R. A.* Greek Sanctuaries. London, 1976.
Trendall 1956 – *Trendall A. D.* Paestan Pottery: A Study of the Red-Figured Vases of Paestum. London, 1956.
Trendall 1962 – *Trendall A. D.* Addenda to Phlyax Vases. London, 1962.
Trendall 1967 – *Trendall A. D.* The Red-Figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily: In 2 vols. Oxford, 1967.

Trendall 1967a – *Trendall A. D.* Phlyax Vases. London, 1967.
Trendall 1976 – *Trendall A. D.* South Italian Vase Painting. London, 1976.
Trendall 1989 – *Trendall A. D.* Red-Figured Vases of South Italy. London, 1989.
Trendall, Cambitoglou 1961 – *Trendall A. D., Cambitoglou A.* Apulian Red-Figured Vase-Painters of the Plain Style. Ruthland; Tokyo, 1961.
Trendall, Cambitoglou I—II, 1978–1982 – *Trendall A. D., Cambitoglou A.* The Red-Figured Vases of Apulia: In 2 vols. Oxford, 1978–1982.
Triches 1984 – *Triches G. B.* Di bronzi da Riace: Rinvenimento, restauro, analisi ed ipotesi di interpretazione: In 2 vols. Roma, 1984.
Troy 1986 – Troy and the Troyan War: A Symposium Held at Bryn Mawr College, October 1984 / M. J. Mellink (ed.). Bryn Mawr, 1986.
Tusa 1984 – *Tusa V.* La scultura in pietra di Selinunte. Palermo, 1984.
Uhlenbrock 1996 – *Uhlenbrock J.* Greece, Ancient: Terracotta // The Dictionary of Art: In 34 vols. London, 1996. Vol. 13. P. 577–583.
Vandersleyen 1975 – *Vandersleyen Cl.* Der alte Ägypten. Berlin, 1975. (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 14).
Vermaeseren 1976 – *Vermaeseren M.* Liber in Deum: L'apoteosi di un iniziato dionisiaco. Leiden, 1976.
Veyne, Lissarague, Frontisi-Ducroux 1998 – *Veyne P., Lissarague F., Frontisi-Ducroux F.* Les Mystères du Gynekée. Paris, 1998.
Vitelli 1993 – *Vitelli K. D.* Franchthi Neolithic Pottery I: Classification and Ceramic Phases 1 and 2. Bloomington, 1993. (Excavations at Franchthi Cave, Greece, 8).
Voyatzis 1990 – *Voyatzis M. E.* The Early Sanctuary of Athena Alea at Tegea and Other Archaic Sanctuaries in Arcadia. Göteborg, 1990. (SIMA-PB 97).
Wegner 1958 – *Wegner M.* Das griechische Menschenbild in Wandel von der archaischen zur klassischen Kunst // Gymnasium 65. 1958. S. 107–121.
Wehgartner 1983 – *Wehgartner I.* Attische weißgrundige Keramik. Mainz, 1983.
Weis 1979 – *Weis H. S.* «Marsyas» of Myron: Old Problems and New Evidence // AJA 83. 1979. P. 214–219.
Wesenberg 1995 – *Wesenberg B.* Panathenäische Peplosdedikation und Arrephorie: Zur Thematik des Parthenonfrieses // JdI 110. 1995. S. 149–178.
Whitley 1991 – *Whitley K.* Style and Society in Dark Age Greece: The Changing Face of a Pre-Literary Society. Cambridge, 1991.
Whitley 1994 – *Whitley J.* The Monuments That Stood Before Marathon: Tomb Cult and Hero Cult in Archaic Attica // AJA 98. 1994. № 2. P. 213–230.
Wilcke 1978 – *Wilcke C.* Philologische Bemerkungen zum Rat des Šuruppag und Versuch einer neuen Übersetzung // ZA 68. 1978. S. 196–232.
Winter 1993 – *Winter N. A.* Greek Architectural Terracottas from the Prehistoric to the End of the Archaic Period. Oxford, 1993.
Woolley 1934 – *Woolley Ch. L.* The Excavations at Ur. Vol. II, 1-2: The Royal Cemetery. Philadelphia; London, 1934.
Zettler, Horne 1999 – *Zettler R. L., Horne L.* Treasures from the Royal Tombs of Ur. Philadelphia, 1999.

Zimmermann 1989 – *Zimmermann J.-L.* Les cheveuz de bronze dans l'art géometrique grec. Mainz, 1989.
Zinserling 1960 – *Zinserling G.* Themistokles – sein Porträt in Ostia und die beiden Tyrannenmördergruppen // Klio 38. 1960. S. 87–109.
Zinserling 1966 – *Zinserling G.* Zeustempel zu Olympia und Parthenon zu Athen – Kulttempel? // Acta antiqua Hungaricae 13. 1966. S. 41–80.
Zinserling 1967 – *Zinserling V.* Realistische Bildniskunst der Griechen. Anfänge und frühe Entwicklung: Inauguraldissertation. Jena, 1967.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. **Мастер Пана.** Колоколовидный кратер из Кум. Сторона А: Артемида и Актеон. Высота 37,1 см. Ок. 460 г. до н. э. *Бостон, Музей изящных искусств.*
2. То же, сторона Б: Пан преследует юношу-пастуха.
3. **Мастер Пана.** Колонный кратер из Кум. Жертвоприношение перед гермой Гермеса. Высота 43 см. Ок. 460 г. до н. э. *Неаполь, Национальный археологический музей.*
4. **Мастер Пана.** Пелика из Черветери. Ловля рыбы. Ок. 460 г. до н. э. *Вена, Художественно-исторический музей.*
5. **Макрон.** Килик из Вульчи. Суд Париса. Ширина 37 см. Ок. 480 г. до н. э. *Берлин, Государственные музеи, Античное собрание.*

6, 7. Мастер Пистоксена. Скифос из Черветери. Урок музыки. 480—470 гг. до н. э. *Шверин, Государственный музей.*

8. **Мастер Пистоксена.** Белофонный килик из Камироса. Афродита на лебеде. Диаметр 24 см. 470—460 гг. до н. э. *Лондон, Британский музей.*
9. **Мастер Ниобид.** Каликс-кратер из Орвьето. Высота 54 см. Сторона А: Гибель Ниобид. Ок. 460 г. до н. э. *Париж, Лувр.*
10. То же, сторона Б: Геракл с Афиной в окружении героев.
11. **Флорентийский мастер.** Колонный кратер из Этрурии. Кентавромахия Тесея. Высота 39,5 см. 470—460 гг. до н. э. *Флоренция, Археологический музей.*
12. **Мастер Пентесилеи.** Килик из Вульчи. Тондо: Ахилл и Пентесилея. Диаметр 43 см. Ок. 450 г. до н. э. *Мюнхен, Государственные античные собрания.*
13. То же, деталь.
14. **Мастер Пентесилеи.** Килик из Спины. Интерьер: Подвиги Тесея. Тондо: Двое юношей перед алтарем. Диаметр 72 см. Ок. 450 г. до н. э. *Феррара, Археологический музей.*
15. **Мастер Пентесилеи.** Килик. Тондо: Ника и жертвенный бык. *Оксфорд, Музей Эшмолеан.*
16. **Мастер Персефоны.** Скифос из Вико Эквенсе. Анод Афродиты. Ок. 460 г. до н. э. *Бостон, Музей изящных искусств.*
17. **Мастер Трофея.** Ноланская амфора. Задумчивая Афина и девушка. Ок. 440 г. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

18. **Мастер Виллы Джулиа.** Стамнос. Ритуал воскрешения Диониса-столба. Высота 48 см. Ок. 460 г. до н. э. *Бостон, Музей изящных искусств.*
19. **Гончар (и мастер?) Сотад.** Фиала с цикадой из Афин. Ок. 460 г. до н. э. *Бостон, Музей изящных искусств.*
20. То же, интерьер.
21. **Мастер Сотада.** Фигурный сосуд из Капуи. Негритенок и дельфин. Высота 26 см. Ок. 460 г. до н. э. *Париж, Пти Пале.*
22. **Мастер Сотада.** Белофонный килик из Афин. Диаметр 13,5 см. Девушка срывает с дерева плоды. 460—450 гг. до н. э. *Лондон, Британский музей.*
23. Святилище Зевса в Олимпии. Общий вид.
24. То же, план.
25. То же, реконструкция.
26. **Либон.** Храм Зевса в Олимпии. 460-е гг. до н. э. Вид с востока.
27. То же, вид с юго-запада.
28. То же, вид с севера.
29. То же план.
30. То же, фасад. Реконструкция.
31. То же, боковой фасад.
32. То же, поперечный разрез.
33. То же, продольный разрез.
34. Храм Зевса в Олимпии. Метопы. Общая схема.
35. Метопа храма Зевса в Олимпии. Геракл приносит Афине стимфалийскую птицу. Мрамор. Высота 1,6 м. Ок. 460 г. до н. э. *Олимпия, Музей.*
36. Метопа храма Зевса в Олимпии. Геракл, Атлант и Афина. Мрамор. Высота 1,6 м. Ок. 460 г. до н. э. *Олимпия, Музей.*
37. Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. Реконструкция Г. Трея. *Олимпия, Музей.*
38, 39. Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. Аполлон.
40. Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. Дейдамия и кентавр Эвритион.
41. Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии. Центральная часть. Реконструкция Г. Трея. *Олимпия, Музей.*
42. Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии. Реконструкция Г.-В. Германна.
43. Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии. «Ямос». *Олимпия, Музей.*
44. Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии. «Задумчивый мальчик». *Олимпия, Музей.*
45. Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии. «Кладей». *Олимпия, Музей.*
46. То же, деталь.
47. Храм Е в Селинунте. 480—460 гг. до н. э.
48. То же, план.
49. Храм Геры II в Посейдонии. После 468 г. до н. э.
50. Храм Зевса в Акраганте. Начат ок. 510 г. до н. э., возобновлен ок. 480 г. до н. э. Реконструкция.

51. Храм Зевса в Акраганте. План.

52. Критий и Несиот. Тираноубийцы. Ок. 480 г. до н. э. Римская копия, найденная на Вилле Адриана в Тиволи. Голова Аристогитона реконструирована по экспонату из Дворца Консерваторов в Риме. Высота 1,95 м. *Неаполь, Национальный археологический музей.*

53. Статуя юноши, т. н. Мальчик Крития. Мрамор. Ок. 480 г. до н. э. *Афины, Музей Акрополя.*

54, 55. Голова юноши, т. н. Белокурая головка, или Белокурый эфеб. Мрамор. Ок. 480 г. до н. э. *Афины, Музей Акрополя.*

56. Голова бога из Тамассоса на Кипре, т. н. Аполлон Четсвортский. 460–450 гг. до н. э. Бронза. Высота 31 см. *Афины, Национальный археологический музей.*

57. Т. н. Дельфийский возничий. Бронза. 470-е гг. до н. э. *Дельфы, Музей.*

58. То же, деталь.

59. Статуя Зевса, найденная у мыса Артемисион. Бронза. Высота 2,09 м. Ширина 2,10 м. 460–450 гг. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

60, 61. Две статуи воинов из Риаче. Бронза. Ок. 460–450 гг. до н. э. *Реджо ди Калабрия, Национальный музей.*

62. Портрет Фемистокла из Остии. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. 460 г. до н. э. *Остия, Музей.*

63. Зевс, похищающий Ганимеда. Терракота. Высота 1,10 м. Ок. 470 г. до н. э. *Олимпия, Музей.*

64. Статуя пеплофоры – подставка курильницы из Дельф. Бронза. Ок. 460 г. до н. э. *Дельфы, Музей.*

65. Статуэтка Афины, выпускающей сову, т. н. Афина Элджина. Бронза. Ок. 460–450 гг. до н. э. *Нью-Йорк, Музей Метрополитен.*

66. Статуэтка юноши с фиалой, т. н. Атлет из Адерно. Бронза. Ок. 460 г. до н. э. *Сиракузы, Археологический музей.*

67. Статуэтка сидящего кифареда. Бронза. Уменьшенная римская копия греческого бронзового оригинала ок. 460–450 гг. до н. э. *Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.*

68. Статуя задрапированной женщины, т. н. Сосандра. Мраморная римская копия греческого бронзового оригинала 460–450 гг. до н. э. *Берлин, Государственные музеи, Античное собрание.*

69, 70. Статуя Аполлона из театра Диониса в Афинах, т. н. Аполлон на Омфале. Мраморная римская копия греческого бронзового оригинала ок. 460 г. до н. э. Высота 1,76 м. *Афины, Национальный археологический музей.*

71. Мирон. Дискобол. Мраморная римская копия греческого бронзового оригинала ок. 450 г. до н. э., найденная на Эсквилине в Риме, т. н. Дискобол Ланчелотти. Высота 1,55 м. *Рим, Музей Терм.*

72. Мирон. Афина. Реконструкция по мраморным римским копиям греческого бронзового оригинала ок. 450 г. до н. э. Копии: фигура – *Франкфурт-на-Майне, Музей Либигхаус*; голова Афины – *Дрезден, Государственное собрание скульптуры.*

73. Мирон. Марсий. Реконструкция по римской копии греческого бронзового оригинала ок. 450 г. до н. э. Высота 1,59 м. Копия – *Рим, Латеранский музей.*

74. Рельеф. Афина и ремесленник. Мрамор. Высота 57,5 см. Ок. 480–470 гг. до н. э. *Афины, Музей Акрополя.*

75. Рельефная плита с о. Фасос. Заупокойный пир. Мрамор. Высота 62, 5 см. Ок. 460 г. до н. э. *Стамбул, Археологический музей.*

76. Рельеф Коридора феоров на о. Фасос. Апполон и хариты. Мрамор. Высота 92 см. Ок. 460 г. до н. э. *Париж, Лувр.*

77, 78. Рельеф Коридора феоров на о. Фасос. Гермес и музы. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Высота 92 см. Ок. 460 г. до н. э. *Париж, Лувр.*

79. Рельефная плита с мыса Сунион. Юноша, венчающий себя венком. Мрамор. Ок. 470 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

80. Рельефная плита. Афина у пилона, т. н. Меланхолическая Афина. Мрамор. Высота 49 см. Ок. 460 г. до н. э. *Афины, Музей Акрополя.*

81. Фрагментированный дисковидный рельеф с о. Мелос, т. н. Мелосское тондо. Голова Афродиты. Мрамор. Высота 32 см. Ок. 460 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

82. Кубический каменный блок с трехсторонним рельефом из Рима, т. н. Трон Людовизи. Мрамор. Высота 1,04 м. Ок. 460 г. до н. э. *Рим, Музей Терм.* Рельеф передней стороны: Рождение Афродиты.

83. То же, рельеф правой боковой стороны: Женщина, воскуряющая фимиам.

84. То же, рельеф левой боковой стороны: Гетера, играющая на флейте.

85. Рельефная пинака из Локр Эпизефирских. Девушка, укладывающая ткань в сундук. Терракота. Ок. 460 г. до н. э. *Реджо ди Калабрия, Национальный музей.*

86. Рельефная пинака из Локр Эпизефирских. Богиня и девушка, срывающая с дерева плоды. Терракота. Ок. 460 г. до н. э. *Реджо ди Калабрия, Национальный музей.* Прорисовка.

87. То же, фрагмент.

88. Алксенор с Наксоса. Стела из Орхомена. Мужчина, дразнящий пса саранчой. Мрамор. Высота 1,97 м. Ок. 490 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

89. Стела с о. Кос. Мальчик с петухом. Мрамор. Высота 42 см. Ок. 490 г. до н. э. *Кос, Музей.*

90. Стела из Дельф. Обнаженный юноша и мальчик с собакой. Мрамор. Высота 1,32 м. Ок. 470–460 гг. до н. э. *Дельфы, Музей.*

91. Стела из Фарсала. Две женщины с цветами в руках. Мрамор. Высота 57 см. Ок. 470–460 гг. до н. э. *Париж, Лувр.* Деталь.

92. Палион с о. Парос. Стела из Икарии. Сидящая Аполлония с сыновьями. Мрамор. Высота 1,56 м. Ок. 460 г. до н. э. *Икария, Музей.*

93. Стела, предположительно с о. Парос, т. н. стела Джустиниани. Девушка со шкатулкой. Мрамор. Высота 12,43 м. Ок. 460–450 гг. до н. э. *Берлин, Государственные музеи, Античное собрание.*

94. Стела с о. Парос. Девочка с голубями. Мрамор. Высота 80 см. Ок. 450 г. до н. э. *Нью-Йорк, Музей Метрополитен.*

95. Фрагмент стелы из Сиракуз. Голова юноши в шляпе. Мрамор. Ок. 450 г. до н. э. *Сиракузы, Археологический музей.*

96. Полигнот. Пелика. Медуза, Афина и Персей. Ок. 440 г. до н. э. *Нью-Йорк, Музей Метрополитен.*

97. Полигнот. Гидрия из Спины. Пелей и Фетида. 440-е гг. до н. э. *Феррара, Археологический музей.*

98. Полигнот. Стамнос. Конные Диоскуры. Высота 39,2 см. 440-е гг. до н. э. *Оксфорд, Музей Эшмолеан.*

99. Полигнот. Стамнос. Кентавромахия Кенея. Высота 36 см. Ок. 440 г. до н. э. *Брюссель, Королевский музей искусства и истории.*

100. Полигнот. Гидрия из Нолы. Акробатки. Высота 43 см. Ок. 430 г. до н. э. *Неаполь, Национальный археологический музей.*

101. Мастер Ахилла. Амфора из Вульчи. Ахилл. Ок. 450 г. до н. э. *Рим, Музеи Ватикана (Грегорианский этрусский музей).*

102. То же, деталь.

103. Мастер Эпимеда. Пелика из Брезово. Кифаред и Ники. 440-е гг. до н. э. *Пловдив, Археологический музей.*

104. Мастер Ахилла. Ноланская амфора. Эдип и сфинга. Высота 33,2 см. Ок. 440 г. до н. э. *Бостон, Музей изящных искусств.*

105. Мастер Ахилла. Neck-амфора из Вульчи. Эвфорб несет младенца Эдипа. Ок. 450 г. до н. э. *Париж, Кабинет медалей.* Прорисовка.

106. Мастер Ахилла. Стамнос из Вульчи. Прощание воина. Высота 37,5 см. Ок. 450 г. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

107. Мастер Ахилла. Ойнохоя. Атлеты со стригилями на палестре. Ок. 450 г. до н. э. *Базель, Художественный музей.*

108, 109. Мастер Ахилла. Лекиф. Сцена у стелы. Высота 38,3 см. 450–440 гг. до н. э. *Брюссель, Королевский музей.*

110. Мастер Персефоны. Колоколовидный кратер. Сторона А: Анод Персефоны. Ок. 440 г. до н. э. *Нью-Йорк, Музей Метрополитен.*

111. То же, сторона Б: Подготовка к либации.

112. Мастер Фиалы. Каликс-кратер из Вульчи с белофонным туловом. Гермес приносит младенца Диониса на воспитание Паппосилену и нимфам Нисы. Высота 32,8 см. 440–430 гг. до н. э. *Ватикан, Музеи Ватикана (Грегорианский этрусский музей).*

113. Мастер Ликаона. Пелика из Вульчи. Одиссей беседует с душой Эльпенора. 440–430 гг. до н. э. *Бостон, Музей изящных искусств.*

114. Группа Полигнота. Волютный кратер из Спины. Сабазий и Кибела (?). Высота 66 см. 440-е гг. до н. э. *Феррара, Археологический музей.*

115. Группа Полигнота. Каликс-кратер из Тарквиний. Дионис и басилинна (?). 440-е гг. до н. э. *Тарквинии, Археологический музей.*

116. Группа Полигнота. Стамнос из Вульчи. Три обнаженные женщины у лутерия. Высота 42 см. Ок. 435 г. до н. э. *Мюнхен, Государственные античные собрания.*

117. Мастер Клеофона. Волютный кратер из Спины. Процессия, шествующая в храм Аполлона. Ок. 440 г. до н. э. *Феррара, Археологический музей.*

118. Мастер Клеофона. Колоколовидный кратер. Хор Диониса у майского древа. Ок. 440 г. до н. э. *Копенгаген, Национальный музей.*

119. Мастер Клеофона. Стамнос из Вульчи. Прощание воина. Высота 26,6 см. Ок. 430 г. до н. э. *Мюнхен, Государственные античные собрания.*

120, 121. То же, детали.

122. Мастер Пенелопы. Скифос из Кьюзи. Сторона А: Силен Хорилл и басилинна. *Берлин, Государственные музеи, Античное собрание.*

123. То же, сторона Б: Сатир качает менаду на качелях.

124. Мастер Диноса. Колоколовидный кратер из Капуи. Эротическая сцена в присутствии зрителей. Ок. 420 г. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

125. Мастер Шуваловской амфоры. Ойнохоя из Локр. Эротическая сцена. Высота 19,5 см. Ок. 420 г. до н. э. *Берлин, Государственные музеи, Античное собрание.*

126. Мастер Диноса. Стамнос из Ночера ди Пагани. Сторона А: Ритуал воскрешения Диониса. Ок. 420 г. до н. э. *Неаполь, Национальный археологический музей.*

127. То же, сторона Б: пляшущие менады.

128. Мастер Диноса. Каликс-кратер. Деталь: Дионис с пантерой в окружении почитателей. Ок. 420 г. до н. э. *Вена, Художественно-исторический музей.*

129. Мастер Марлея. Пиксида из Греции. Подготовка к свадьбе. Ок. 420 г. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

130. Эретрийский мастер. Эпинетрон с о. Эвбея. Подготовка к свадьбе Алкестиды. Ок. 425 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

131. То же, сторона Б: Богини и эроты.

132. Аттический краснофигурный каликс-кратер из Кьюзи. Гея передает Эрихтония Афине. Ок. 400 г. до н. э. *Палермо, Муниципальный музей.*

133. Афинский Акрополь. Общий вид.

134. То же, план и разрезы.

135. То же, реконструкция.

136. Мнесикл. Пропилеи. 437–432 гг. до н. э. Общий вид.

137. То же. Портик.

138. Калликрат. Храм Афины Ники Аптерос. 449–421 гг. до н. э.

139. То же, план и разрез.

140. Иктин и Калликрат. Парфенон. 447–432 гг. до н. э.

141. То же, план и разрез.

142, 143. То же, фасады: восточный и западный.

144. То же, интерьер.

145. Эрехтейон. 421–407/406 гг. до н. э. Вид с запада.

146. Эрехтейон. Портик Кариатид.

147. Эрехтейон. План.

148. Парфенон. Южный фриз. Кентавромахия. Мрамор. Высота 1,34 м. 447–432 гг. до н. э. *Лондон, Британский музей.* Общая схема.

149. Парфенон. Южный фриз. Кентавромахия. Метопа № 27. *Лондон, Британский музей.*

150. То же, метопа № 4. *Лондон, Британский музей.*

151. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Западная стена. Всадники. Мрамор. Высота 1,06 м. *Лондон, Британский музей.*

152. То же, общая схема.

153–158. То же, детали.

159. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Северная стена. Прорисовка.

160. То же, деталь: Юноши, ведущие жертв.

161. То же. Юноши-гидрофоры.

162—164. То же. Апобаты.

165. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Восточная стена. Общий вид рельефов.

166. Парфенон. Зофорный фриз. Панафинейское шествие. Восточная стена. Деталь: Жрица, жрец и их помощники с дарами.

167, 168. То же. Женщины и девушки.

169, 170. Парфенон. Западный фронтон. Спор Афины с Посейдоном. Рисунок Ж. Каррея, 1674 г.

171. То же, реконструкция.

172. Парфенон. Западный фронтон. Кекропс и Пандроса.

173, 174. Парфенон. Восточный фронтон. Рождение Афины. Рисунок Ж. Каррея, 1674 г.

175. Парфенон. Восточный фронтон. Реконструкция И. Хэррисон.

176. Парфенон. Восточный фронтон. Две богини.

177. Парфенон. Восточный фронтон. Три богини.

178. Парфенон. Восточный фронтон. «Дионис».

179. Фидий. Афина Парфенос. Реконструкция Неды Лейпен. *Торонто, Королевский музей Онтарио.*

180. Афина из Варвакиона. Мраморная римская реплика Афины Парфенос Фидия. 176. Высота с постаментом 1,05 м. II в. н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

181. Т. н. Щит Странгфорда. Амазономахия. Мрамор. III в. н. э. *Лондон, частная коллекция.*

182. Фидий. Щит Афины Парфенос. Амазономахия. Реконструкция И. Хэррисон.

183. Подвеска из Куль-Обы. Голова Афины Парфенос. Золото. 425–400 гг. до н. э. *Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.*

184. Эд. Додвелл. (1767–1832). Храм Аполлона Эпикурия в Бассах. Гравюра XIX в.

185. Иктин. Храм Аполлона Эпикурия в Бассах. Ок. 430 г. до н. э. План.

186. То же, разрез.

187. То же, интерьер.

188, 189. Иктин. Храм Аполлона Эпикурия в Бассах. Фриз. Кентавромахия. Ок. 410 г. до н. э. *Лондон, Британский музей.* Детали.

190. Рельеф из Элевсина. Деметра, Кора, Триптолем. Мрамор. Высота 2,20 м. 430—420 гг. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

191. Иктин. Телестерион в Элевсине. 435—430 гг. до н. э. План.

192, 193. Фидий. Афина Лемния. Реконструкция по мраморным римским копиям греческого бронзового оригинала ок. 450 г. до н. э. Общая высота 2,0 м. Фигура – *Болонья, Муниципальный музей.* Голова – *Дрезден, Государственное собрание скульптуры.*

194. Фидий. Раненая амазонка. Мраморная римская копия греческого бронзового оригинала, т. н. тип амазонки Маттеи. Высота 2,11 м. *Рим, Музеи Ватикана.*

195. Монета из Элиды. Статуя Зевса Олимпийского Фидия. Рим, II в. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

196. Рельеф. Гибель Ниобид. Мраморная римская копия греческого оригинала 430-х гг. до н. э. *Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.*

197. То же, деталь.

198. Поликлет. Дорифор. Реконструкция в бронзированном слепке с мраморной римской копии греческого оригинала 450—440 гг. до н. э.

199. Поликлет. Раненая амазонка. Мраморная римская копия греческого бронзового оригинала, т. н. тип амазонки Скьяра. *Берлин, Государственные музеи, Античное собрание.*

200. Поликлет. Диадумен. Реконструкция по мраморной римской копии греческого бронзового оригинала ок. 420 г. до н. э. *Мадрид, Прадо.*

201. Рельеф балюстрады храма Афины Ники Аптерос. Ника, развязывающая сандалию. Мрамор. Ок. 410 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

202. Афродита с афинской Агоры. Мрамор. Высота 1,83 м. Ок. 420 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

203. Пэоний из Менде. Ника из Олимпии. Мрамор. Ок. 420 г. до н. э. *Олимпия, Музей.*

204. Афродита из Смирны. Мрамор. Высота 1,58 м. Ок. 410 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

205. Кресилай. Портрет Перикла. Мраморная римская копия-герма греческого оригинала из бронзы ок. 425 г. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

206. Гермес Пропилайос. Мраморная римская копия II в. н. э. греческой гермы ок. 400 г. до н. э. *Стамбул, Археологический музей.*

207. Неоаттический рельеф. Пляшущая вакханка. Высота 1,435 м. Мраморная римская копия конца II в. н. э. греческого оригинала ок. 400 г. до н. э. *Рим, Дворец Консерваторов.*

208. Т. н. Афродита Фрейус. Мрамор. Ок. 410 г. до н. э. *Париж, Лувр.*

209. Мастер Ахилла. Белофонный лекиф из Пикродафни. Сцена в гинекее. Ок. 450 г. до н. э. *Берлин, Государственные музеи, Античное собрание.*

210—212. Мастер Ахилла. Белофонный лекиф из Эретрии. Прощание воина. Ок. 430 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

213. Мастер Сабурова. Белофонный лекиф. Гермес, Харон и женщина. Ок. 430 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

214. Белофонный лекиф. Две женщины у стелы. Ок. 430 г. до н. э. *Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.* Акварельная копия Е. А. Лапинской.

215, 216. Мастер Бозанке. Белофонный лекиф из Эретрии. Женщина и юноша-эйдолон у стелы. Ок. 440 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

217. Белофонный лекиф. Женщина и юноша-эйдолон у стелы. 430—420 гг. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

218, 219. Мастер, близкий мастеру Танатоса. Белофонный лекиф из Афин. Мужчина читает надпись на надгробии. 430-е гг. до н. э. *Бостон, Музей изящных искусств.*

220. Белофонный лекиф. Трехфигурная сцена у стелы. Ок. 410 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

221, 222. Группа Тростника. Белофонные лекифы из Эретрии. Юноша-эйдолон у стелы, с двумя посетителями. Ок. 410 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

223. Стела юноши с кошкой. Мрамор. Ок. 430 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

224. Стела Гегесо из Афин. Мрамор. Ок. 410 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

225. Стела Амфареты из Афин. Мрамор. Ок. 410 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

226. Мастер Мидия. Гидрия из Кампании. Внизу: Геракл в саду Гесперид. Вверху: Похищение Левкиппид Диоскурами. Высота 52,1см. 420–410 гг. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

227. То же, деталь.

228. Мастер Мидия. Ойнохоя из Афин. Женщины, окуривающие одеяния. 420–410 гг. до н. э. *Нью-Йорк, Музей Метрополитен.*

229. Аристофан. Килик из Вульчи. Тондо: Посейдон, гигант и Гея. 410–400 гг. до н. э. *Берлин, Государственные музеи, Античное собрание.*

230. Эсон. Килик. Тондо: Тесей, победивший Минотавра. 420–410 гг. до н. э. *Мадрид, Национальный археологический музей.*

231. Мастер Париса из Карлсруэ. Гидрия из Руво. Суд Париса. Ок. 400 г. до н. э. *Карлсруэ, Музеи земли Баден.*

232. Полион. Волютный кратер из Спины. Гефест, возвращенный на Олимп. 420–410 гг. до н. э. *Феррара, Археологический музей.*

233. То же, деталь.

234. Мастер Кадма. Пелика из Вульчи. Вознесение Геракла над его погребальным костром. 420–410 гг. до н. э. *Мюнхен, Государственные античные собрания.*

235. Мастер Кадма. Гидрия из Дуванли. Теоксения Диоскуров. 420–410 гг. до н. э. *Пловдив, Археологический музей.*

236. Мастер Прономоса. Волютный кратер из Руво. Дионис с Ариадной, актеры и флейтист Прономос. Высота 75 см. Ок. 410 г. до н. э. *Неаполь, Национальный археологический музей.*

237. То же, деталь.

238. Мастер Талоса. Волютный кратер из Руво. Смерть Талоса в присутствии Медеи и Диоскуров. Высота 35 см. 410–400 гг. до н. э. *Руво, Коллекция Ятта.*

239. Мастер, близкий мастеру Прономоса. Пелика из Танагры. Гигантомахия. Высота 42 см. Ок. 410 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

240. Мастер, близкий мастеру Прономоса. Фрагментированный калик-кратер из Руво. Гигантомахия. Высота 31 см. Ок. 410 г. до н. э. *Неаполь, Национальный археологический музей.*

241. Йенский мастер. Гидрия с о. Родос. Елена и Парис. Начало IV в. до н. э. *Берлин, Государственные музеи, Античное собрание.*

242. Мастер Марсия. Пелика. Пелей и Фетида. 340–330 гг. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

243. Элевсинский мастер. Пелика из Керчи. Сторона А: Деметра и Кора с Триптолемом, Дионисом, Гераклом. 350–340 гг. до н. э. *Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.*

244. То же, сторона Б: Гея передает Гермесу младенца Диониса.

245. Мастер Помпе. Хус. Помпе, Дионис и Эрот. Высота 23,5 см. Ок. 350 г. до н. э. *Нью-Йорк, Музей Метрополитен.*

246. Группа Отчета. Крышка леканы из Апулии. Подготовка к свадьбе. Диаметр 24,8 см. Вторая четверть IV в. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

247. Группа Аполлония. Гидрия из Киренаики. Женщины на празднике Адониса. Вторая четверть IV в. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

248. Мастер Амика. Колоколовидный кратер. Силены и мышь. Ок. 430–420 гг. до н. э. *Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.*

249. Группа Адрано. Пиксида из Адерно. Приготовление к свадьбе. Ок. 330–320 гг. до н. э. *Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.*

250. Мастер Нью-Йорк GR 1000. Чернофигурная амфора. Умерший у стелы и две женщины. Ок. 340 г. до н. э. *Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.*

251. Астей. Каликс-кратер. Похищение Европы. Высота 71 см. Ок. 340 г. до н. э. *Малибу, Музей Пола Гетти.*

252. Мастер Копенгагенской танцовщицы. Пелика. Сторона Б: Посейдон и Амимона. Ок. 330 г. до н. э. *Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.* Прорисовка.

253. То же, сторона А: Мифоритуальный брак умершего с богиней.

254. Мастер Копенгагенской танцовщицы. Пелика. Сторона А: Мифоритуальный брак умершего с богиней.

255. Скопас. Храм Афины Алеи в Тегее. Первая половина IV в. до н. э. План.

256. То же, фасад. Реконструкция.

257. Святилище Асклепия в Эпидавре. 380–330 гг. до н. э. Реконструкция-панорама.

258. Поликлет Младший. Фимела в святилище Асклепия в Эпидавре. Ок. 360–330 гг. до н. э. Фасад. Реконструкция.

259. То же, разрез.

260. То же, детали.

261. Филиппейон в Олимпии. После 338 г. до н. э. Фасад и план. Реконструкция.

262. Поликлет Младший. Театр в святилище Асклепия в Эпидавре. Третья четверть IV в. до н. э. Общий вид.

263. То же, план.

264. Театр (ок. 350 г. до н. э.) и Ферсилион (370–360 гг. до н. э.) в Мегалополе. План.

265. Храм Артемиды в Эфесе. После 356 г. до н. э. План.

266. То же, реконструкция угла.

267. Т. н. Львиная гробница в Книде. После 394 г. до н. э. Реконструкция.

268. То же, планы.

269. Памятник Нереид в Ксанфе, Ликия. Ок. 400–380 гг. до н. э. Реконструкция. *Лондон, Британский музей.*

270. Пифей и Сатир. Галикарнасский мавзолей. Ок. 360–350 гг. до н. э. Реконструкция К. Йеппесена.

271. Статуи Артемисии и Мавсола из Галикарнасского мавзолея. Мрамор. Ок. 360–350 гг. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

272. Героон в Гёльбаши-Трисе, Ликия. Ок. 390–380 гг. до н. э.

273. Миниатюрный портрет Филиппа II Македонского из Вергины. Слоновая кость. Последняя четверть IV в. до н. э. *Фессалоники, Археологический музей.*

274. Памятник Лисикрата в Афинах. Мрамор. Ок. 334 г. до н. э.

275. «Ликийский» саркофаг из Сидона. Мрамор. Ок. 380 г. до н. э. Боковая сторона: Охота на вепря. *Стамбул, Археологический музей.*

276, 277. То же, торцевые стороны.

278. То же, боковая сторона: Охота на льва.

279. То же, торец крышки: Сфинги.

280. Т. н. Саркофаг плакальщиц из Сидона. Мрамор. Ок. 360 г. до н. э. *Стамбул, Археологический музей.*

281. То же, деталь.

282. Т. н. Саркофаг Александра из Сидона. Мрамор. Ок. 320 г. до н. э. Боковая сторона: Охота на льва и оленя. *Стамбул, Археологический музей.*

283. То же, деталь.

284. То же, боковая сторона: Битва греков с персами.

285, 286. То же, детали.

287. Кефисодот Старший. Эйрена с Плутосом. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. 370 г. до н. э. *Мюнхен, Государственные античные собрания.*

288. Скопас. Голова раненого воина с западного фронтона храма Афины Алеи в Тегее. Мрамор. 370–360 гг. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

289, 290. Фрагменты рельефного фриза восточной стены Галикарнасского мавзолея. Амазономахия. Ок. середины IV в. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

291. Бриаксид. Фрагмент рельефного фриза северной стены Галикарнасского мавзолея. Амазономахия. Ок. середины IV в. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

292. Леохар. Фрагмент рельефного фриза западной стены Галикарнасского мавзолея. Ок. середины IV в. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

293. Тимофей. Фрагмент рельефного фриза южной стены Галикарнасского мавзолея. Ок. середины IV в. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

294. Скопас. Вакханка. Уменьшенная мраморная римская копия греческого оригинала ок. середины IV в. до н. э. *Дрезден, Государственное собрание скульптуры.*

295. Рельеф базы колонны из храма Артемиды в Эфесе. Танатос и Алкестида (?). Мрамор. Ок. 340 г. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

296. Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом, из Олимпии. Мрамор. Ок. 340 г. до н. э. *Олимпия, Музей.*

297. Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом, из Олимпии. Деталь.

298. Пракситель. Аполлон Сауроктон. Мраморная римская копия греческого оригинала третьей четверти IV в. до н. э. *Рим, Музеи Ватикана.*

299. Пракситель. Отдыхающий сатир. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. середины IV в. до н. э. *Рим, Капитолийский музей.*

300. Т. н. Афродита Арльская. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. середины IV в. до н. э. *Париж, Лувр.*

301. Пракситель. Афродита Книдская. Мраморная римская реплика оригинала ок. 350 г. до н. э. *Рим, Музеи Ватикана.*

302. Пракситель. Артемида из Габий. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. 345 г. до н. э. *Париж, Лувр.*

303. Лисипп. Статуя Агия из Дельф. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. 340 г. до н. э. *Дельфы, Музей.*

304. Лисипп. Апоксиомен. Мраморная римская копия греческого оригинала из бронзы ок. 330 г. до н. э. *Рим, Музеи Ватикана.*

305. Лисипп. Эрот, натягивающий лук. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. 340 г. до н. э. *Лондон, Британский музей.*

306. Леохар. Ганимед, похищаемый орлом. Мраморная римская копия греческого оригинала ок. 350–320 гг. до н. э. *Рим, Музеи Ватикана.*

307. Голова Гомера. Мраморная римская копия греческого оригинала IV в. до н. э. *Рим, Музей Барракко.*

308. Сократ. Мраморная римская копия-герма греческого оригинала IV в. до н. э. *Неаполь, Национальный археологический музей.*

309. Софокл. Мраморная римская копия греческого оригинала IV в. до н. э. *Рим, Музеи Ватикана.*

310. Еврипид. Мраморная римская копия греческого оригинала IV в. до н. э. *Берлин, Государственные музеи, Античное собрание.*

311. Танцующая девушка с кроталами. Первая четверть IV в. до н. э. Высота 19 см. *Берлин, Государственные музеи, Античное собрание.*

312. Мастерская «Дамы в голубом». Женщина с веером, т. н. Дама в голубом. Высота 32,5 см. 330–300 гг. до н. э. *Париж, Лувр.*

313. Мастерская «Дамы в голубом». Задрапированная женщина, т. н. Софоклеянка. Высота 29 см. Конец IV в. до н. э.

314. Девушка в плаще (односторонняя фигура). Высота 13,9 см. Начало III в. до н. э. *Дрезден, Государственное собрание скульптуры.*

315. Танцующая девушка. Высота 21 см. 375–350 гг. до н. э. *Париж, Лувр.*

316. Стела Дексилея. Мрамор. Ок. 394/393 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

317. Надгробие афинского всадника. Мрамор. Ок. 370-х гг. до н. э. *Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.*

318. Стела Дамасистраты. Мрамор. Третья четверть IV в. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

319. Стела юноши с реки Илисс. Мрамор. Ок. 330 г. до н. э. *Афины, Национальный археологический музей.*

320, 321. Надгробие Деметрии и Памфилы. Мрамор. Ок. 320 г. до н. э. *Афины, Музей Керамика.*

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Акимова Л. И.

А 39 Искусство Древней Греции: Классика. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 464 с.: ил.

ISBN 978-5-352-02067-8

Книга посвящена эллинскому искусству эпохи классики (V–IV вв. до н. э.), от «Тираноубийц» Крития и Несиота до поздних греческих стел и танагрских статуэток. Рассматриваются художественные концепции всех крупных мастеров Греции – архитекторов, ваятелей, вазописцев. Анализируется художественный процесс: эволюция стиля, структуры жанров, смысловой системы, поэтики и философии искусства. Книга снабжена богатым иллюстративным материалом и справочным аппаратом.

Людмила Ивановна Акимова

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

КЛАССИКА

Ответственный редактор АННА ОБРАДОВИЧ

Редактор ДОРА ЗАЙОНЦ

Художественный редактор ВАДИМ ПОЖИДАЕВ

Технический редактор ТАТЬЯНА РАТКЕВИЧ

Корректоры ТАТЬЯНА РУМЯНЦЕВА, ЕЛЕНА ШЕСТАКОВА

Верстка ВЕРЫ ЛОШКАРЕВОЙ, ТАТЬЯНЫ СЫРОВЕТНИК

Директор издательства МАКСИМ КРЮТЧЕНКО

Подписано в печать 08.11.2006. Формат 60×100 1/16

Печать офсетная. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 31,08. Изд. № 2067. Тираж 5000 экз. Заказ № 495.

Издательство «Азбука-классика»

196105, Санкт-Петербург, а/я 192

www.azbooka.ru

Отпечатано по технологии CTP

в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.