

Б.Р. ВИШЕР

**ИСКУССТВО
ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ**



РЕДКОЛЛЕГИЯ:

М. Я. ЛИБМАН и Т. Н. ЛИВАНОВА

РЕДАКЦИЯ ТЕКСТА И ПРИМЕЧАНИЯ

Н. А. СИДОРОВОЙ

Предлагаемая книга сложилась в свое время на основе многолетней работы Б. Р. Виппера (1888—1967) над проблемами античного искусства. Уже первые научные выступления совсем молодого исследователя были посвящены в 1908—1913 годы художественным памятникам Древней Греции¹. Этот ранний интерес к проблемам античности естественно зародился у Б. Р. Виппера в связи с его вкусом к классическим периодам развития искусств, а также под известным воздействием блестящих исторических работ его отца Р. Ю. Виппера и лекций В. К. Мальмберга об античном искусстве в Московском университете. Создание в те же годы в Москве музея античных слепков (Музей изящных искусств, впоследствии Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина) также свидетельствовало о растущем внимании русской науки к вопросам античной культуры. В этой атмосфере началась и работа Б. Р. Виппера над созданием первых курсов лекций в Московском университете. Среди них известен обширный курс «Греческое искусство». Б. Р. Виппер читал его в Москве до 1924 года, а затем в Латвийском университете в Риге. Пополняя и углубляя год от году содержание этого курса из двадцати четырех лекций, Б. Р. Виппер со временем записал его в завершенной, тщательно отделанной литературной редакции. По всей вероятности, это окончание работы в целом относится к первой половине 1930-х годов.

В принципе никогда не отделяя для себя собственно исследовательские и педагогические задачи, Б. Р. Виппер вложил в свой курс ту же научную самостоятельность, тот же литературный талант, какими отмечены его известные позднейшие монографии о голландском и итальянском искусстве. «Искусство Древней Греции» — не только лекционный курс: это одновременно глубоко содержательная, проникнутая единством замысла, прекрасно читающаяся книга. В ней мы находим яркое, часто оригинальное освещение многих и многих памятников древнегреческого искусства (в том числе и менее изученных) — высокие образцы анализа художественных произведений, в котором так силен был Б. Р. Виппер, при смелом и обоснованном вмешательстве в спорные вопросы атрибуции, интерпретации, генезиса художественных форм. Опираясь на опыт мировой науки, не стесняясь необходимой полемикой, Б. Р. Виппер в итоге дает свою концепцию общего развития искусства Древней Греции от его истоков, от генетических связей с крито-микенской культурой до эпохи эллинизма.

Казалось бы, работа такого масштаба, завершенная более тридцати лет назад, легко могла устареть. Однако в основе своей она оказывается в наши дни вполне современной. Те научные гипотезы, которые были высказаны ранее Б. Р. Виппером

¹ См.: Б. В и п е р. Памятник Гарпий. — «Журнал Министерства народного просвещения», новая серия, 1908, часть XVI, июль. Отдел классической филологии, стр. 261—274; Е г о ж е. Техника вазового производства в Греции. — Там же, новая серия, 1909, часть XX, апрель. Отдел классической филологии, стр. 155—180; Е г о ж е. Об Аталанте Скопаса. — Там же, новая серия, часть XLXII, сентябрь. Отдел классической филологии, стр. 409—418; Предисловие. — В кн.: О. В а з е р. Греческая скульптура в ее главных произведениях. Авторизованный перевод М. И. Фабриканта с предисловием Б. Р. Виппера. Изд. «Фарос». М., 1914.

всего лишь как смелые предположения, ныне нередко становятся уже обоснованными положениями науки. Сошлемся здесь только на один убедительный пример (другие случаи оговорены ниже в примечаниях). Большой раздел публикуемой работы посвящен искусству крито-микенского мира. В этой области за последние годы было сделано очень большое число открытий, заставивших пересмотреть многие общепринятые положения. Эти новые открытия не только не опровергли концепцию Б. Р. Виппера, но подтвердили его положения, основанные на глубоком анализе известных в его время памятников. Показателен в этом отношении его подход к проблеме связи крито-микенского искусства с позднейшим греческим. В отличие от подавляющего большинства ученых, в 30-е годы эту связь отрицавших, Б. Р. Виппер утверждает ее существование и успешно показывает ее на ряде доступных ему примеров. Теперь, когда благодаря новым открытиям и дешифровке микенской (древнейшей греческой) письменности эта связь признана доказанной, соответствующий раздел труда Б. Р. Виппера звучит вполне современно.

Лишь в некоторых случаях устарели места, где подробно излагалась полемика по ряду вопросов, актуальных в 20-х годах, но окончательно решенных в настоящее время. Редакция сочла целесообразным изъять эти места из контекста книги, что было легко сделать без ущерба для хода изложения.

Редакция считает также необходимым отметить, что деление на части и главы, естественно, отсутствовало в оригинальной рукописи Б. Р. Виппера. Оно было сделано редакцией для удобства читателя. При этом не удалось избежать некоторой неравномерности и нечеткости деления. Так, например, раздел, посвященный сложению ордера в греческой архитектуре, оказался в главе «Искусство геометрического стиля», поскольку он тесно связан с предшествующим материалом и является его закономерным продолжением, хотя был решен автором на более поздних примерах.

Не приходится доказывать, что лишь немногие работы в советском искусствознании и в зарубежной литературе могут быть сопоставлены с книгой Б. Р. Виппера по широте и глубине охвата материала.

Публикуемая работа Б. Р. Виппера открывает для читателя новый круг интересов замечательного советского ученого, известного по преимуществу своими исследованиями в иных областях искусствознания, блестящего знатока эпохи Возрождения и XVII века. Между тем, на пути самого исследователя проблемы античного искусства вставали так или иначе постоянно, в чем нетрудно убедиться из содержания едва ли не всех его работ. Помимо упомянутой вначале группы самых ранних статей Б. Р. Виппера здесь необходимо назвать его магистерскую диссертацию «Проблема и развитие натюрморта» (1922), в которой широко привлечен материал древнегреческого искусства. Значительное внимание Древней Греции уделено и в монографии «Древние стадии искусства» (1929)² в связи с интерпретацией различных типов художественного мировосприятия. Особенно углубленно рассматривает Б. Р. Виппер творческие, эстетико-теоретические проблемы античной скульптуры и архитектуры в своем оригинальном теоретическом курсе, посвященном специфике каждого из изобразительных искусств. Этот курс, в подробностях записанный автором в 30-е годы, частично переработанный в начале 40-х, послужил затем основой больших теоретических очерков (1964—1966), ныне входящих в сборник «Статьи об искусстве»³. Наконец, повсюду, где западноевропейское искусство соприкасается с античными твор-

² B. W i p p e r. Die Alterstufen der Kunst. Riga, 1929, оттиск из «Filologu biedribas raksti», XI.

³ См.: Б. Р. В и п п е р. Статьи об искусстве. М., «Искусство», 1970.

ческими идеями или художественными образцами, Б. Р. Виппер неизменно включает в свои анализы, в ход своих рассуждений аналогии с памятниками Древней Греции. Это в высокой степени характерно для его курса «Искусство итальянского Возрождения». Это же отчетливо сказывается в монографиях «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века» (1956) и «Проблема реализма в итальянской живописи XVII — XVIII веков» (1966).

Таким образом, проблематика искусства Древней Греции, специально разработанная в издаваемом нами курсе лекций Б. Р. Виппера, не только не изолирована в его научном наследии от иных проблем искусствознания, но почти всегда тесно с ними связана как в теоретических концепциях (специфика искусств), так и в освещении общего хода истории искусства в его классические периоды. Искусство Древней Греции отнюдь не было в глазах исследователя лишь «древней стадией» художественного развития человечества; реальность его художественного воздействия сочеталась в позднейшие периоды с актуальностью возбуждаемых творческих проблем.

ВВЕДЕНИЕ

Главной темой нашего курса будет служить греческое искусство. Другие эпохи и другие стили древнего искусства мы будем привлекать только для сравнения, для выделения специфических свойств греческого художественного мировоззрения.

Памятники греческого искусства долгое время находились исключительно в руках археологов. Этим объясняется, что изучение греческого искусства было поставлено на чрезвычайную высоту в вопросах хронологии, описания, систематизации и тематического истолкования памятников. Напротив, в области изучения художественных форм и стилистической эволюции наука о греческом искусстве до последнего времени не выходила из зачаточного состояния. Этим отчасти объясняется обилие предрассудков и предвзятых мнений, господствующих в широком обществе по поводу греческого искусства, быть может, в большей мере, чем по поводу какой бы то ни было другой эпохи в истории искусства. Только за последние десятилетия эстетическое изучение греческого искусства понемногу сдвинулось с мертвой точки и появился ряд исследователей, ставящих своей целью изучение чисто художественных проблем греческого искусства, пытающихся проникнуть в его сущность и в его внутреннюю эволюцию. И если картина развития греческого искусства еще далеко не имеет для нас той ясности и законченности, какую мы можем составить, например, для искусства эпохи Ренессанса, то все же понимать язык греческого искусства мы, несомненно, научились гораздо лучше.

В своем курсе я не буду стремиться ни к полноте археологического материала, ни к последовательному типологическому и тематическому анализу памятников. На основании новейших исследований я попытаюсь выделить специфические формальные проблемы греческого искусства и набросать общую картину его эстетического развития.

С того времени, как итальянские гуманисты эпохи Ренессанса вновь открыли непреложную общечеловеческую ценность античной культуры, греческое искусство стало занимать, и до наших дней занимает, совершенно исключительное положение среди других художественных стилей прошлого. Греческое искусство привыкли рассматривать как синоним абсолютного совершенства, как идеальную меру прекрасного. Такой взгляд несомненно ошибочен, и все же в нем есть доля истины. Совершенство греческого искусства столь же относительно, как совершенство египетского или китайского или готического искусства; ибо и египетские и китайские художники добились такого же высокого совершенства, как греческие, в пределах своего определенного художественного миросозерцания. И, тем не менее, греческому искусству присущи некоторые специфические черты, которые заставляют верить в его абсолютное совершенство с большей неопровержимостью, чем в абсолютное совершенство какого-либо другого искусства, и которые придают греческому искусству такую огромную воспитательную силу. Какие же это черты? Нам следует уже теперь их вкратце характеризовать, чтобы был понятнее самый ход развития греческого искусства.

К таким основным чертам греческого искусства принадлежит, во-первых, его неопровержимая логика, свойственная, впрочем, не только греческому искусству, но и всей вообще теоретической и практической деятельности древнего грека — религиозным воззрениям, философской мысли, политическому устройству. Недаром греки были непревзойденными мастерами слова, изобретателями искусства речи и спора, риторики и диалектики. Такими же мастерами точной формулировки, ясной конструкции, убедительного довода являются греки и в пластических искусствах. Ни один народ не обладал в художественном творчестве таким чутьем меры, такой мудрой экономией средств, таким ясным сознанием своих эстетических намерений, как греки. К этим «логическим» качествам греческого художественного творчества следует прибавить его, так сказать, «агональные» тенденции, то есть постоянную потребность в соревновании, в борьбе противоположных направлений, в отграничении

личного мнения, индивидуального подхода. Поэтому греческое искусство обладает гораздо более персональным характером, чем, например, египетское или ассирийское или китайское искусство. Не случайно история греческого искусства сохранила так много имен художников. Каждое произведение греческого художественного гения — каждый храм, каждая статуя, каждая ваза — есть личность, есть воплощение индивидуальной воли своего создателя. Наконец, третье свойство греческого искусства, пользуясь греческой же терминологией, можно определить как «эйдетическое» свойство, то есть тенденция к наглядности, образности, его удивительная пластическая, телесная выпуклость. Действительно, ни один народ не может сравниться с греками в склонности и умении всякую мысль, всякую отвлеченную идею и понятие выразить в наглядном, осязательном образе. Не удивительно, что и теперь еще греческие герои продолжают оставаться для нас образцами человеческой доблести.

Внушение греческого искусства, для многих эпох как бы олицетворявшего собою высшую красоту и абсолютное совершенство, несомненно, основано на отмеченных мною трех качествах. Но воздействие этих качеств еще усиливается благодаря тому особому, выдающемуся положению, которое греческое искусство занимает в общей эволюции древнего искусства. Для того чтобы понять огромную историческую роль греческого искусства, надо представить себе, какой стадии органического развития достигло искусство до греков.

Искусство начинается с познания мира путем моторных и осязательных представлений. Искусство Древнего Египта дает наиболее яркие и последовательные достижения этой эволюционной ступени. Для примера возьмем любое изображение человеческой фигуры в египетском рельефе. Известна обычная схема этого изображения. Глаз изображается анфа с на голове, повернутой в профиль; в свою очередь, профильная голова посажена на плечи, изображенные анфас; а затем начинается как бы постепенное вращение человеческой фигуры из фаса в профиль, и ноги опять изображаются в профиль, как бы шагающими мимо зрителя. Совершенно очевидно, что подобная схема продиктована египетскому художнику его моторным и осязательным восприятием действительности. Египетский художник не столько видит человеческую фигуру, сколько двигается вокруг нее и ощупывает ее с разных сторон, с многих точек зрения сразу. Другими словами, у египетского художника нет представления о пространстве как о видимой глубине, а только как об осязательной протяженности. Для него пространство есть ничто, пока оно не заполнено его собственным движением. И точно так же у него нет представления о времени как о моменте, о скорости, а только как о длительности. Время не существует для него, пока в нем что-нибудь не происходит. Иначе говоря, время и пространство в представлении египтянина совершенно не отделимы друг от друга.

Быть может, еще ярче этот моторно-осязательный характер восприятия в египетском искусстве демонстрирует типичная схема пейзажа — например, пруд, обсаженный со всех сторон деревьями. Подобная схема изображения пространства основана на следующих предпосылках. Во-первых, художник мыслит себя находящимся не вне изображенного пространства, а внутри него, как бы двигающимся в нем во всех направлениях; во-вторых, художник изображает пространство не с одной неподвижной точки зрения, а одновременно со многих точек зрения. И в-третьих, наконец, плоскость изображения он мыслит расположенной не вертикально, так, как будто сквозь нее он смотрит на предметы пейзажа, а лежащей горизонтально, и на эту горизонтальную плоскость он накладывает предметы во всей их протяженности. Из этих предпосылок с совершенной неизбежностью вытекал для египетского художника ряд последствий: например, отсутствие горизонта в его изображении пейзажа или расположение различных эпизодов рассказа горизонтальными полосами, одна над другой, но не одна позади другой. Теми же моторно-осязательными предпосылками объясняется и излюбленная форма египетского рельефа, так называемый рельеф египетский, то есть углубленный рельеф, фигуры которого существуют не в пространстве перед плоскостью, а как бы внутри самой плоскости; причем, благодаря углубленному вырезыванию фигур внутри плоскости, не фигуры бросают тень на окружающее пространство, а на них падает тень от их собственного контура.

В продолжение всего своего долгого развития египетское искусство оставалось на этой стадии моторно-осязательных представлений, стадии, которую можно на-

звать также стадией протяженного пространства, или линейно-плоскостного стиля. Первые попытки выйти за пределы чисто моторных представлений и ввести в изображение действительности данные оптического восприятия делает искусство Передней Азии. Но и в этих попытках основным базисом является представление протяженности пространства и длительности времени. Одним из любимых приемов вавилонского и особенно ассирийского рельефа является изображение пейзажа в виде отлого поднимающейся горы: знаменитая «стела царя Нарамсина» может служить особенно ярким примером такой концепции. Этот прием показывает, что вавилонско-ассирийского художника уже не удовлетворяет накладывание предметов на горизонтально мыслимую плоскость изображения и что он силится поставить плоскость изображения вертикально. Но это удастся ему лишь путем чисто моторного компромисса — поднятия под углом земной почвы. Точно так же и в представлении времени ассирийское искусство означает некоторый шаг вперед. Венский ученый Викгоф установил принципиальное отличие между приемами рассказа в египетском и ассирийском искусстве. Первый способ он назвал «komplettierende Erzählungsweise» (дополняющий способ рассказа). В рассказе египетского рельефа нет ни единства, ни направления времени. Вокруг главного события (если таковое вообще имеется) группируются различные сцены, то предшествующие ему, то следующие за ним, причем художник не дает никаких указаний, идет ли речь об одних и тех же или всякий раз новых действующих лицах. Способ ассирийского рассказа Викгоф называет «kontinuierliche Erzählungsweise» (последовательный способ рассказа). Если и здесь нет единства времени, то можно, во всяком случае, говорить о направлении времени: в длинных полосах ассирийского рельефа развертывается последовательная смена событий: ассирийское войско двигается походным маршем, переходит вброд реку, разбивает лагерь, причем главные герои рельефа повторяются заново в каждом новом эпизоде рассказа. Несмотря, однако, на эти частичные реформы, и в ассирийском искусстве основные предпосылки моторного представления остаются неизменными: пространство мыслится как протяженность; художник воспринимает предмет одновременно с нескольких точек зрения; и эти точки зрения находятся не вне, а внутри самого изображения.

Огромная историческая заслуга греческого искусства заключалась именно в том, что ему удалось блистательно преодолеть все прочно укоренившиеся традиции моторно-осязательного представления и сделать решающий шаг в сторону оптической оценки действительности. Но это произошло далеко не сразу. Понадобилась многовековая подготовительная стадия крито-микенского искусства и упорные, поразительные по своей логической последовательности усилия греческих архаических художников, чтобы установить главные принципы оптического восприятия мира — те самые, которые и в наше время еще не потеряли своего гипнотического внушения. О настоящем, окончательном синтезе моторных и оптических представлений в греческом искусстве можно говорить, в сущности, только в V веке. Именно тогда происходит решающее открытие греческого художественного гения — плоскость изображения впервые мыслится художником стоящей вертикально, и точка зрения художника оказывается вне изображенного пространства.

КРИТО-МИКЕНСКОЕ ИСКУССТВО

Нам приходится отодвигать начало истории греческого искусства далеко назад, по меньшей мере на две тысячи лет. Этот пролог к греческому искусству составляет, однако, относительно недавнее приобретение науки. В то время как европейские ученые усердно занимались раскопками в Египте и в Передней Азии, археология продолжала обходить Грецию. Причиной тому было, главным образом, доверие к авторитету древних греческих писателей, которые охотно признавали глубокую старину культур Египта и Вавилона, свою же родину считали молодой, относя времена, предшествующие Троянской войне, к примитивному, варварскому быту. В сущности, первые археологические исследования на почве Греции исходили все из того же преклонения перед взглядами античных греков: Шлиман, родоначальник открытий, и его продолжатели хотели отыскать реальные основы гомеровского эпоса, вещественную обстановку героических приключений; и уже только в ходе раскопок, помимо желания искателей, были открыты обширные эпохи, предшествовавшие Гомеру, была найдена самостоятельная культура настоящей «древней» Греции.

Рис. 1

Вспомним, в самых общих чертах, последовательный ход этих археологических открытий. Шлиман, самоучка, лишенный всякой научной подготовки, но окрыленный археологическим энтузиазмом, принялся в 1871 году за раскопки в Троеде, в северо-западном углу Малой Азии, близ входа в Геллеспонт, с целью найти вещественные доказательства к рассказу «Илиады». При дилетантском, стремительном способе работы, лишенном всякой методичности, у этого искателя было какое-то гениальное чутье. Он великолепно выбрал место раскопок. В то время, как одни ученые считали Троику вымыслом Гомера, а другие предполагали ее в нынешней горной местности Бурнобаши, в 25 км от берега, Шлиман решил остановиться на плоском холме Гиссарлыка, ближайшем к берегу, где почти общий голос древности помещал гомеровскую Троику. Для археологии Гиссарлык с его множеством наслоенных одно на другое поселений мог дать картину развития чрезвычайно поучительную. Но Шлиману повредила его поспешность. В поисках подлинной Трои он зарылся на середине холма слишком глубоко и своей вертикальной шахтой уничтожил значительную часть промежуточных слоев, причем отбросил их обломки, не сделав с них никаких снимков. Опираясь на литературное предание, что ахейцы сожгли Приамов город, Шлиман остановился лишь на том слое, где оказались следы гибели поселения от большого пожара. Но Шлиман не смущался то обстоятельством, что обнаруженный им дворец очень невелик размером, что крепостные стены сложены из мелкого камня и необожженной глины.

Отчасти разочарованный результатами троянских раскопок, Шлиман отправился в 1874 году в европейскую Грецию, чтобы исследовать Микены, воспетую Гомером столицу Агамемнона в Арголиде. Здесь результаты раскопок Шлимана оказались гораздо счастливее. Опять руководствуясь своим удивительным чутьем, он начал раскопки внутри крепостной стены и сразу попал на шахтовые гробницы (так называемые Schachtgräber), лежавшие в огороженном крупными камнями кругу под большими плитами. В них оказалось гораздо больше золота, чем в Трое, и притом более изящной, тонкой работы. Шлиман остался при убеждении, что им открыты усыпальницы дома Атридов и даже скелет самого Агамемнона. Ободренный этим успехом, Шлиман вновь решил попробовать счастья в Троеде. Три раза он возвращался туда, а в промежутках были сделаны раскопки в другом важном пункте Арголиды, в Тиринфе, в бэотийском Орхомене. В 1882 году Шлиман приобрел себе чрезвычайно ценного помощника в лице архитектора и археолога Дерпфельда, который после смерти Шлимана стал продолжать все его начинания. Дерпфельд постарался исправить ошибки Шлимана и подверг добытые им материалы основательному научному изучению. В Гиссарлыке, например, Дерпфельд установил точный счет и порядок наслоений. Всех наслоений оказалось девять, из них три представляли особенно характерные моменты жизни крепости, именно, если считать снизу, первый, второй и шестой. От-

носителем определения гомеровской Трои Дерпфельд решительно разошелся с Шлиманом. В то время как Шлиман искал ее глубоко внизу, во втором слое, Дерпфельд отождествил замок Приама с шестым слоем¹.

К двум важным пунктам раскопок, в Трое и в Арголиде, присоединились скоро работы в разных местностях Греции. В Микенах открытия Шлимана были дополнены новыми находками греческого ученого Цунда, который перенес потом свою деятельность в Фессалию. Были сделаны открытия в Лаконии: недалеко от Вафио и Амикл, на так называемом Менелаевом холме, открыли город, современный Микенам, место которого потом заступила Спарта. Вся Греция оказалась усеянной старинными приморскими замками, которые принадлежали богатым вождям; следы крупных поселений были найдены в Пилосе, Коринфе, Дельфах. Остатки крупных сооружений были открыты в Беотии: на месте Фив были найдены следы укрепленного дворца, который как бы оправдывал сказание о Кадме, славном пришельце — основателе Фив; на берегу Копайдского озера у Орхомена открыли холм, образовавшийся от последовательного наслаения одного над другим четырех городов. Целый ряд раскопок был сделан на островах Андросе, Наксосе, Мелосе и других, так называемых Кикладах.

Все первые раскопки были направлены на места, ознаменованные в позднейшей истории классической Греции или упомянутые в эпосе. Казалось, открытые памятники не намного отстают от исторически известного времени; казалось, найдено в буквальном смысле слова «Гомеровское» искусство. В 1886 году вышла книга Хельбига под характерным заголовком: «Гомеровский эпос и его подтверждение в вещественных памятниках». Однако, как ни настаивали на совпадении раскопок с Гомером Шлиман, Дерпфельд и примкнувшие к ним филологи, предметы давали другую картину, во многом расходившуюся с описаниями эпоса. Больше всего бросалось в глаза несоответствие в погребальных обычаях. В то время, как у греков Троянской войны, согласно рассказу Гомера, было в обычае сжигать трупы на костре, а пепел, собранный в урну, помещать под курганом, микенские гробницы обнаружили приемы тщательного погребения тела, с маской из тонкого листового золота, наложенной на лицо. Один и тот же народ не мог одновременно держаться столь разных обычаев. Раскопки открыли эпоху и быт, лежащие весьма далеко позади Гомера. Гомер воспользовался мотивами более древних сказаний из эпохи, предшествовавшей дорийскому нашествию. В поэмах Гомера, составленных около VIII века до н. э., воспеваются подвиги ахейских воителей, относящиеся ко второму тысячелетию до нашей эры.

Ввиду того, что в гомеровском эпосе Микены играют очень важную роль и ввиду того также, что в Микенах были найдены наиболее выдающиеся памятники греческого бронзового века, всю культуру этой эпохи стали называть «микенской». Могли ли, однако, Микены — лишь одно из маленьких гнезд воинственного мира ахейцев — действительно быть исходным пунктом и главным центром этой блестящей культуры? В этом приходилось сомневаться, и поэтому были высказаны предположения, что главный центр этой новооткрытой культуры надо искать на острове Крите. Предположения эти, сначала чисто теоретические, вполне оправдались, когда английский археолог Эванс в 1900 году начал раскопки на Крите и на северном берегу острова, близ нынешнего Гераклиона обнаружил замечательный дворец, тот самый, по видимому, который греческое сказание называет Лабиринтом, в святилище которого обитало страшное чудовище с бычьей головой — Минотавр — и откуда Тезей похитил прекрасную Ариадну. Скоро после Эванса на южном побережье Крита стали производить раскопки итальянские археологи. В Фесте им удалось раскопать дворец, почти такой же грандиозный, как в Кноссе, и с ним соперничавший, а недалеко от Феста, в Агиа Триаде — маленький дворец, нечто вроде загородной виллы владельца, изобилующий произведениями искусства. Раскопки американских археологов в восточной части острова — в Гурнии, Закро и Палекастро — дополнили картину

¹ Раскопки, производившиеся американской экспедицией под руководством Бледжена (Blegen) в 30-х годах нашего века, установили, что всего в Трое насчитывается 11 культурных слоев. Троя II, которую Шлиман принял за гомеровский город, датируется второй половиной III тысячелетия до н. э.; она погибла от пожара около 2300 г. до н. э. Микенской эпохе соответствует Троя VI. Городом, погибшим в результате событий, нашедших отражение в «Илиаде» Гомера, считается Троя VII А, сменившая в XIII в. до н. э. Трою VI. Гибель гомеровской Трои, по новейшим данным, датируется около 1260 г. до н. э.

критской культуры, обнаружив береговые торговые поселения, выстроенные в каменной местности, с многоэтажными зданиями в нижней части города, с кривыми, узкими улочками, поднимающимися уступами. Подобного же рода поселки удалось открыть в Филадельфии, на острове Мелосе, который следует, по-видимому, рассматривать как колонию критян. Раскопки французских археологов в Маллии, на северном побережье острова, примерно на полпути от Кносса до Гурнии, обнаружили довольно значительный по размерам дворец, принадлежавший, вероятно, крупному вассалу кносского властителя.

Раскопки на острове Крите с несомненностью показали, что именно Крит, благодаря своему изумительному географическому положению, связующему Европу и Азию, был главным очагом всей блестящей догреческой культуры, которую и стали поэтому называть критской, или крито-микенской. Почти одновременно с критскими раскопками усилилась деятельность археологов на островах Эгейского моря, на Кикладах. Здесь была обнаружена новая разновидность средиземноморской бронзовой культуры эпохи, вне всякого сомнения находившейся в известной зависимости то от Крита, то от материка, и все же по существу от них отличной. В могилах на островах Аморгосе, Паросе, Сифносе и Сиросе были найдены статуэтки и вазы со своеобразным орнаментом и раскраской; в Каландриани и Айос Андреас — укрепления, напоминающие Трою и Микены. Таким образом, рядом с критской и микенской культурой выяснилось существование особой «кикладской» культуры; весь комплекс смежных культур бронзового века получил общее название «эгейской» культуры.

Тем временем и на континенте, на почве самой Греции, деятельность археологов развертывалась во все более широком масштабе. Стало возможным различать два больших периода в развитии бронзового века на почве Греции: микенский период и предшествующий ему домикенский. Особенно поучительную картину последовательных наслоений дали раскопки англичан в Кораку близ Коринфа, позволившие установить довольно точную хронологию этой ранней культуры Греции, обычно называемую теперь «элладской», в которой микенский период является только самым поздним звеном.

Такова, в главных чертах, история открытия блестящей эгейской культуры. Попытаемся теперь наметить основные хронологические этапы в ее развитии и установить взаимоотношение отдельных ее областей. Главную опору для хронологии эгейского искусства дают раскопки на Крите, особенно же смена слоев, образовавших холм кносских наслоений. Если сравнить эти кноссские наслоения с наслоениями древней Трои, то нетрудно видеть, что кноссские наслоения в своих нижних частях образуют значительно более глубокую толщу земли, чем Троя. Под новым дворцом на два с половиной метра ниже в Кноссе лежит фундамент более старого дворца. Еще глубже на полтора метра начинается поверхность неолитических поселений, и вот именно этот слой, толщиной в 10 м, несравненно толще, чем в Трое, — промежуток между первым поселением и вторым городом. Вывод отсюда — на Кносском холме поселения начинаются гораздо раньше; по глубине находок Крит приходится сравнивать со старейшими местами поселений в Египте и возводить здесь начало засвидетельствованной памятниками жизни, по крайней мере, к VI тысячелетию до н. э.² Благодаря этим последовательным наслоениям Кносского холма явилась возможность распределить по эпохам все предшествующие находки в области Эгейского моря и, таким образом, установить порядок развития эгейской культуры. Другое счастливое обстоятельство — наличие критских изделий в Египте и египетских товаров на Крите, из-за постоянного товарообмена между этими странами с давних пор, позволило определить точные хронологические даты эгейской культуры. Когда на Крите в известном слое оказывалась египетская вещь, она датировала весь этот слой. Когда критская вещь, в свою очередь, оказывалась в Египте, среди предметов определенной эпохи, хронологическую дату этих предметов легко было перенести на все критские ве-

² Благодаря новейшим (1956—1960 и след. гг.) раскопкам в Кноссе, производимым Джоном Эвансом, сыном Артура Эванса, первооткрывателя Кносского дворца, здесь исследованы новые мощные слои неолитического поселения с прямоугольными домами раннеолитического периода (VI тысячелетие до н. э.), построенными из обожженного кирпича. Прослеживается единая планировка поселения — все дома ориентированы в одном направлении.

щи данного стиля. Таким образом, с одной стороны, египетская хронология приобрела ряд новых опорных моментов, а с другой — для Крита и вообще эгейской культуры прочную основу составили этапы развития египетской истории.

Все эти обстоятельства способствовали тому, что хронология, выработанная Эвансом для критской культуры, сразу же приобрела всеобщее признание. Эванс предложил для критской культуры название «минойской», по имени легендарного царя Крита Миноса. Оставляя за пределами деления примитивный неолитический быт Крита, Эванс различает в минойской культуре три большие эпохи: раннеминойскую (приблизительно от 3000 до 2000 года), одновременную Древнему Царству и началу Среднего Царства в Египте; среднеминойскую (от 2000 до 1600 года), одновременную с концом Среднего Царства и господством в Египте гиксосов, и позднеминойскую (от 1600 до 1200 года), совпадающую с Новым Царством в Египте. Каждую из этих трех больших эпох Эванс, в свою очередь, разделяет на три периода (первый, второй и третий раннеминойский и так далее). Эта хронология Эванса, наглядно оправданная вертикальным разрезом Кносского холма, очень стройная и ясная, имеет, однако, недостаток чересчур отвлеченной схематичности. Во имя симметрии деления Эванс слишком пренебрегает реальными переменами в быте и искусстве Крита. Так, например, в классификации Эванса совершенно не принято во внимание первое появление меди на Крите, при применении еще каменных орудий, то есть так называемая халколитическая эпоха. Появление же бронзы на Крите, совпадающее с концом второго раннеминойского периода Эванса, раздробляет раннеминойскую эпоху на две части и вторую ее часть связывает со среднеминойской эпохой. Далее, точно так же грандиозная перестройка дворцов в Кноссе и Фесте оказывается совершенно не отмеченной в классификации Эванса, так как она попадает на третий среднеминойский период, то есть конец большой эпохи, между тем как эта перестройка, несомненно, знаменует собой начало совершенно нового этапа в развитии критской культуры. Наконец, разрушение Кносского дворца, знаменующее собой полную гибель критского могущества, в классификации Эванса попадает где-то между вторым и третьим позднеминойскими периодами, таким образом, тоже оказывается вовсе не выделенным. Несмотря на это, с поправками, предложенными затем рядом ученых, классификация Эванса сохранилась до наших дней.

Если попытаться согласовать этапы критской хронологии с памятниками других областей эгейской культуры, то хронология Киклад не представляет особенных затруднений. Здесь эволюция бронзовой культуры протекала в тех же примерно этапах, как на Крите. Гораздо более сложным оказывается согласование критской хронологии с развитием континентальной культуры. Здесь нет ни точного совпадения с критскими этапами развития, ни полного внутреннего единства культурных ступеней. Так, в Фессалии неолитическая культура обосновалась очень прочно и продолжалась почти до среднеминойской эпохи; культура же центральной Греции сначала тесно связана с Фессалией, а потом от нее решительно отрывается и обращается на юг. Эволюцию бронзовой культуры на почве Греции разбивают теперь обычно на три главные элладские эпохи. Раннеэлладская эпоха, продолжающаяся примерно от трехтысячного до двухтысячного года, несколько опаздывает по сравнению с Критом и отличается по своему характеру от последующего развития бронзовой культуры на почве Греции, как будто создатели раннеэлладской культуры были совсем другого этнического происхождения, чем позднейшие обитатели Греции. Эту эпоху, которую в архитектуре характеризует тенденция к строениям округлого плана и которая лучше всего представлена в Орхомене и во втором слое Трои, называют поэтому также домикенской или догреческой. Среднеэлладская эпоха связана с появлением новой народности, по всей вероятности греческого племени ахейцев³. Примерно в середине этой эпохи начинается возвышение Микен и впервые сказывается сильное влияние Крита на континенте. К этой эпохе относится постройка первых дворцов в Микенах и Тиринфе и так называемые шахтовые гробницы. К позднеэлладской эпохе, продол-

³ Новейшие раскопки на территории Греции (в частности, в раннеэлладском селении Лерна, в Арголиде) подтвердили точку зрения автора о появлении в Греции новых племен в конце III тысячелетия до н. э.; их отождествляют с ахейскими греками. Видимо, где-то они вытеснили местное население, где-то смешались с ним. Однако эта точка зрения пока не является общепринятой.

жающейся приблизительно до XII века, относится расширение и перестройка Микенского и Тиринфского дворцов, купольные гробницы в Микенах, шестой слой Трои. В первой половине этой эпохи влияние Крита на континент достигает своего наивысшего распространения, тогда как во второй половине Крит оказывается поработанным и разрушенным представителями микенской культуры. Последней границей в истории микенской культуры следует считать примерно 1100 год, которым можно датировать начало железного века в Греции.

Насколько хронологию эгейской культуры можно считать более или менее установленной в ее главных этапах, настолько же туманным и противоречивым представляется другой вопрос — о расах и народностях, населявших Крит, Киклады и греческий материк и явившихся создателями эгейской культуры. В этом вопросе наука еще не вышла из стадии гипотез и выйдет из нее, вероятно, только тогда, когда удастся окончательно расшифровать критские письма. Только тогда мы более или менее достоверно узнаем, какого происхождения был этот удивительный народ, гибкий и подвижный, маленького роста, смуглолицый и с черными волосами, представителей которого греки звали то этео-кретами, то пелазгами или карийцами, и который у египтян был известен под прозвищем «кефти». Самые противоречивые гипотезы предлагаются по этому поводу. Так, например, Эванс склоняется к ливийскому происхождению критян и выводит их из Африки. Напротив, немецкий археолог Шуххардт выставляет теорию западного происхождения критской культуры, усматривая ее первоисточники еще в испанском и южнофранцузском палеолите и предполагая продвижение и совершенствование средиземноморской культуры с запада на восток. Но есть также много голосов в пользу малоазиатского происхождения критян или их появления с севера, с Балканского полуострова. С большей или меньшей уверенностью можно сделать только два вывода. Во-первых, что господствовавшее первоначально мнение о зависимости критской культуры от Древнего Востока, от Египта и Передней Азии оказалось лишенным всяких оснований. Если критяне и заимствовали с Востока некоторые декоративные и тематические мотивы, то по существу своего стиля, своего художественного восприятия критское искусство прямо противоположно искусству Древнего Востока. Во-вторых, в истории развития эгейской культуры следует различать по крайней мере три разных расовых элемента: древнейшую средиземноморскую народность, создавшую культуру эгейского неолита; далее — народность, явившуюся на Крит и Киклады около 3000 года, в начале бронзового века, по всей вероятности. И, наконец, третий этнический элемент, явнодвигающийся с севера, начавший появляться в средней и южной Греции около 2000 года, элемент безусловно индо-европейский, родственник будущим грекам и известный под именем ахейцев. Историческая роль ахейцев заключалась сначала в усвоении критской культуры, в перенесении ее на материк, но затем — в постепенном разложении ее ценностей и разрушении ее очагов.

Мы начнем характеристику эгейского искусства с Крита, как с основного и древнейшего центра. Одной из особенностей критской культуры является полное отсутствие на Крите храмов, свойственных как древневосточной, так и греческой религии. Очевидно, критяне совершали свои религиозные обряды или в гротах или на открытом воздухе, перед алтарями, обнесенными священными оградами, или в маленьких домовых капеллах. Возможно, что моления сопровождалось ритуальными плясками; к месту жертвоприношения участники направлялись большими процессиями с громким пением, неся в виде хоругвей разные символические предметы. Среди этих символических предметов особенной популярностью на Крите пользовался равносторонний крест, щит в виде восьмерки, пара рогов (очевидно, связанная с культом Минотавра) и двусторонняя секира. В Кноссе Эванс открыл большой зал, по-видимому, для торжественных приемов, колонны и столбы которого были испещрены знаком двусторонней секиры, что дало Эвансу повод отождествить Кносский дворец с Лабиринтом, то есть «домом секиры» (лабрис). Все эти символы встречаются в качестве религиозных атрибутов, или в Малой Азии, у хеттов, или на севере Европы. Таким образом, мы видим, что и в религиозном отношении Крит тяготеет к северным странам.

Критская культура предвосхищает греческую как своим тяготением к зрелищам, так и своим увлечением музыкой, танцами, спортом. В религиозных празднествах и погребальных церемониях критян проявляется та страсть к играм, из которой впо-

следствии разовьется греческая палестра, лирическое и драматическое искусство греков. Греки называли себя создателями театра и вели начало своей исторической хронологии от первых олимпийских игр. Но раскопки на Крите показывают, что критяне задолго до греков изобрели театральную сцену, окруженную амфитеатром сидений. Древнейшая театральная арена найдена в Фесте и относится к началу II тысячелетия. Более поздняя театральная арена выстроена в северо-восточной части Кносского дворца. Два ряда сидений, поднимающихся амфитеатром и встречающихся под прямым углом, достаточны, чтобы вместить около пятисот зрителей; третью же сторону арены ограничивает нечто вроде бастиона, служившего, вероятно, царской ложей; сама арена цементирована и нансось пересекается тротуаром, по которому двигались, по-видимому, всякого рода процессии. Ничего подобного мы не нашли бы в странах Древнего Востока, да и в Греции каменные театры появляются впервые только в классическую эпоху.

Столь же чужда культурам Древнего Востока и та своеобразная программа представлений, которые разыгрывались на четырехугольной арене критского театра. Бесчисленные памятники критского искусства рассказывают о страстном увлечении критян танцами и об их разнообразных музыкальных талантах. Среди музыкальных инструментов, которыми пользовались критяне, следует отметить в первую очередь флейту и семиструнную лиру, честь изобретения которой греки любили приписывать себе. Всевозможные процессии и балеты, подобные тому, который, по словам Гомера, легендарный критский художник Дедал устроил в честь прекрасной Ариадны, занимали важное место в репертуаре критского театра. Наряду с музыкой и танцами любимым развлечением критян были всякого рода упражнения в силе и ловкости. Одно из этих критских спортивных развлечений вызывает в нашей памяти образ Минотавра — божественного чудовища с бычьей головой и человеческим телом. В честь Минотавра критяне устраивали священные ристалища быков. Рассвирепевший бык, поощряемый криками, мчится по арене, навстречу ему отважно выходит гимнаст, прыгая, хватается за рога быка и на его спине выделывает головокружные упражнения. Если верить некоторым изображениям этих критских священных ристалищ, то женщины наряду с мужчинами принимали участие в опасной и искусной игре. За ристалищами быков следовали состязания в боксе, предвосхищающие не только греческие атлетические игры, но и более современную технику спорта: атлеты тяжелого веса в кожаных шапках и в перчатках стремятся нанести друг другу сокрушительный нокаут, тогда как бойцы легкого веса, подобно приемам современного французского бокса, пускают в дело не только руки, но и ноги.

Активное участие женщин в спортивных празднествах и состязаниях подводит нас еще к одной особенности критской культуры, которую можно характеризовать как поклонение женщине и до некоторой степени как господство женщины, понимая это господство не как политическое, а как религиозно-общественное. Центральное место в критской религии занимает богиня-мать, и, по-видимому, лишь с течением времени вырабатывается представление о ее мужском спутнике, сыне или возлюбленном, напоминающее фригийский культ Кибелы и Аттиса. Женщинам-жрицам доверено главное выполнение религиозных обрядов. Возможно, что и семья на Крите развивалась под покровительством матери, хотя и нет веских оснований думать о матриархате в прямом смысле этого слова. В отличие не только от стран Древнего Востока, но и от Греции, женщины на Крите вели совершенно свободную общественную жизнь: участвовали в священных ристалищах, атлетических и музыкальных играх, занимались ремеслом и охотой, открыто показывались на улице. Господство женщин на Крите сказывается также в чрезвычайной роскоши одежды и своеобразной утонченности туалета. Критянки носили очень оригинальные одежды, параллели к которым мы найдем разве только в Венеции конца XV века или во Франции эпохи рококо. Обнаженная грудь и воротник «à la Médici», чрезвычайно тонкая, туго стянутая талия, пестрая юбка с воланами; на голове часто — берет или пышный тюрбан. Характерно, что на Крите и мужская мода находится под несомненным влиянием женского идеала. Критские мужчины бреют бороду и усы, но носят очень длинные волосы, часто украшенные пестрыми эгретами, и так же туго стягивают свою тонкую талию.

Женственности критской религии и критской одежды вполне соответствуют, как мы увидим, чувственность и грациозность критского искусства. Критское искусство

обращается не к разуму и не к воле зрителя, а к его чувствам и настроениям. В отличие от Ассирии, например, критское искусство лишено всякого драматизма. В отличие от Египта — всякой повествовательной тенденции. В отличие от Греции — всякой конструктивной и пластической ясности. По сравнению с Древним Востоком и Грецией критское искусство хочется назвать романтическим, или эмоциональным. В самом деле, о чем рассказывают критские художественные памятники, кому посвящены изображения стенной живописи, скульптуры, вазовой росписи? В противоположность Вавилону, они не говорят ни о властителе, ни о его мощи, ни о его победах. В противоположность Египту, критское искусство нимало не заботится о судьбе умерших и подготовке к загробной жизни. Тема критского искусства — весь мир, включая маленькую раковину или колеблемое морским ветром растение. Критское искусство посвящено вообще не столько человеку, сколько всей природе, пейзажу.

АРХИТЕКТУРА

Анализ искусства той или иной эпохи лучше всего начинать с архитектуры. Во-первых, потому, что знакомство с архитектурой сразу вводит нас в бытовую обстановку строителей, сближает с их привычками, интересами, темпом их жизни. А во-вторых, потому, что принципиальные основы художественного стиля всего яснее и последовательнее формируются именно в архитектуре, как наиболее абстрактном и математическом из искусств. Поэтому и характеристику эгейского искусства мы начнем с архитектуры.

Как я уже говорил, сакральная архитектура в области эгейской культуры почти совершенно отсутствует, и поэтому материалом для изучения эгейской архитектуры является главным образом городское и крепостное строительство, эволюция форм жилого дома и отчасти — различные типы могил.

Что касается общего характера поселений, то в областях эгейской культуры они сводятся к двум главным типам — открытому и закрытому, защищенному крепостной стеной, встречающимся, по-видимому, одновременно и параллельно. Здесь играл роль характер местности и те политические и социальные отношения, в которых обитатели поселения находились с окружающей страной. В средней Греции и Пелопоннесе применяется почти исключительно крепостной характер поселений и городов. Этот же тип защищенных поселений господствовал на Кикладах и в Троаде. Второй слой Троянского холма и город Филадельфия на острове Мелосе, обнесенный двойной крепостной стеной, могут служить типичными примерами этого защищенного типа поселений⁴. В свою очередь, на Крите встречаем исключительно открытый тип поселений с развитым плаваном и с хорошо мощеными улицами, расположенными по большей части в некотором отдалении от моря. Наиболее яркий пример такого открытого критского поселения дает Гурния на восточном краю северного побережья острова. Гурния расположена на уступах продолговатого холма, вдоль которого идут две главные улицы, пересекающиеся несколькими поперечными крутыми, ступенчатыми улочками. Одна из этих узких поперечных улочек ведет к маленькому святилищу, в котором до наших дней сохранились статуэтки и предметы культа. На наиболее возвышенной части холма расположено главное здание, быть может резиденция властителя, к которой с юга примыкает большой двор или площадь, служившая местом народных собраний, а также, вероятно, священных игр и процессий. Восточная, главная часть города занята жилыми домами, тогда как на западной, по-видимому, помещался торгово-промышленный квартал со всякого рода лавками и мастерскими. Обращает на себя внимание большое количество многоэтажных зданий, особенно в ниже расположенной части города. Мы увидим в дальнейшем, что многоэтажность составляет вообще один из отличительных признаков критской архитектуры.

Если присмотреться к древнейшим формам жилого дома на материке и островах Эгейского моря, то, помимо пещер и гротов, которые служили естественным, примитив-

Рис. 2

⁴ Раскопки на о. Лесбосе (Ферми) и на о. Лемносе (Поллохви) открыли два новых центра троянской культуры III тысячелетия до н. э., по размерам своим превышающих Троя II и также укрепленные стенами.

ным жилищем для обитателей горных областей, можно установить два основных типа: круглое и прямоугольное здание. Что касается жилого дома круглого плана, то таковые памятники не найдены ни на Крите, ни на Кикладах. На Крите круглой формы постройки применялись только для могил. Жилые дома круглого плана до сих пор найдены только в Греции. Древнейшей круглой постройкой является, очевидно, хижина, найденная в Сексло, в Фессалии, и относящаяся к неолитическому периоду: на круглом каменном фундаменте возвышается конусообразная постройка из тростника с глиняной обмазкой. В Орхомене найден целый ряд каменных кругов, служивших, вероятно, фундаментом для яйцевидных куполов, сложенных из необожженных кирпичей. Диаметр этих круглых, купольных хижин, относящихся тоже к каменному веку, достигает 6 м. Наконец, в Тиринфе найдена круглая постройка очень большого размера, достигающая 27 м в диаметре. Судя по данным раскопок, это первое монументальное здание на почве Греции относится к самому концу раннеэлладической эпохи, то есть к концу III тысячелетия, и являлось, видимо, дворцом властителя. Так как строители были не в состоянии перекрыть столь большое пространство одним общим куполом, то внутри большого круга проложены еще два меньших концентрических кольца и между ними поперечные стены из необожженного кирпича. Наружная стена для большей прочности снабжена особыми выступами, своего рода контрфорсами, которые оживляют наружный облик цилиндрической постройки как бы глубокими каннелюрами.

Таким образом, мы находим строения круглого плана в древнейших слоях эгейской культуры. Но что тип круглой постройки не был древнейшей, единственной и основной формой эгейского строительства, показывает не только отсутствие круглых жилых домов на Крите и Кикладах, но и то обстоятельство, что зачастую под фундаментами круглых построек найдены следы еще более древних прямоугольных строений (например, в Тиринфе). Преимуществом круглой постройки было равномерное, всестороннее распределение тепла от центрального очага; крупнейшим же дефектом круглого плана — его полная непригодность для расширения пространства и для комбинации нескольких пространств. Поэтому естественной стадией дальнейшего развития круглого плана явилось его вытягивание в овал, или эллипсис.

Этот овальный тип здания пользовался, очевидно, особенной популярностью в области эгейской культуры, так как соответствующие памятники находим и на континенте, и на Кикладах, и на Крите. Главным преимуществом овального плана, по сравнению с круглым, была возможность комбинировать несколько пространств. Но эта комбинация получилась только односторонним, примитивным способом — путем деления плана внутренними перегородками. Подобная примитивная хижина, по-видимому, сделанная из тростника и глины, найдена в Рини, в Фессалии, в раннеэлладском слое. С помощью двух внутренних перегородок, в одной из которых пробита дверь, от главного пространства отделены два маленьких угловых помещения. Более сложную комбинацию пространств дает овальная постройка, найденная в Камайзи, на Крите, и относящаяся к началу среднеминойской эпохи. Ее диаметр, по большей оси, равняется 22 м, и внутренними перегородками она разделена на двенадцать различного размера и формы компартиментов, получавших свет из открытого центрального двора. Отличительной особенностью постройки в Камайзи, указывающей на дальнейшее развитие критской архитектуры, является ее двухэтажность.

Последующая эволюция овального жилого дома проходит под несомненным воздействием прямоугольного типа здания. Воздействие это проявляется прежде всего в тенденции открыть одно из узких закруглений овала для входной двери. Тогда в плане получается нечто вроде подковы, как, например, в овальном здании, открытом в Олимпии под слоями позднейших греческих святилищ. Вместе с тем, происходит выпрямление передней и боковой стен, тогда как с задней стороны образуется нечто вроде полукруглой абсиды. Жилые дома подобного типа найдены на острове Паросе, в Кораку, близ Коринфа, в Рахмани, в Фессалии. В таких случаях овальное здание приобретает очень характерное для северного прямоугольного типа трехчастное деление плана: абсида служит спальней; в центральной части, самой большой, помещается очаг — прототип будущего микенского мегарона; тогда как спереди выступающие части стены образуют портик (prodomos) — прототип будущего греческого портика «с антами». Остается только выпрямить закругление абсиды — и мы получим типич-

ный прямоугольный жилой дом микенской эпохи, как его демонстрирует шестой слой Трои, и, в наиболее развитой форме, дворцы в Микенах и в Тиринфе.

Однако было бы ошибкой делать отсюда вывод, что овальный план есть переходная ступень между круглой хижинкой и прямоугольным зданием. На самом деле овальный план здания есть только более развитая форма круглой хижины; но ее постепенно оттесняет более гибкая, более пригодная для комбинации пространств прямоугольная схема, которая появилась в областях эгейской культуры очень давно, может быть одновременно с круглой формой, а может быть даже и раньше ее⁵. И появилась, насколько позволяют судить памятники, в двух разновидностях: южной, критской, и северной, микенской. Отличительной особенностью южного прямоугольного типа здания является то, что его пространство расположено обычно в поперечном направлении и никогда не бывает особенно глубоким. Напротив, северный тип жилого дома обычно имеет узкое и глубокое пространство, расположенное в продольном направлении. Не менее существенны и другие отличия: южный тип жилого дома тяготеет к плоской крыше, тогда как северный — к крыше с высокими скатами (что обусловлено большим количеством осадков).

Образцом южного поперечного типа является постройка, открытая в Магасе, на Крите, относящаяся еще к неолитическому слою. Ее примитивный план состоит в прямоугольном пространстве неправильной формы, обведенном толстой стеной из необожженного кирпича; недооконченные выступы стены образуют вход с поперечной стороны и делят пространство на два помещения. Более развитую форму того же типа находим в Гурнии на Крите и в Филакопи на острове Мелосе, в так называемом втором городе.

Рис. 3

О том, каков был наружный облик южного жилого дома среднемикенской эпохи, свидетельствуют в изобилии найденные в Кносском дворце фаянсовые пластинки, изображающие фасады домов. Большинство домов представляют собой многоэтажные строения, крытые плоскими крышами и иногда украшенные сверху небольшим аттиком. К специфическим особенностям критской архитектуры относится обилие окон по фасаду (окна, как увидим, совершенно отсутствуют в типе северного мегарона). За отсутствием стекла отверстия окон закрывались, вероятно, цветной материей или прозрачной промасленной кожей.

Таким образом, в анализе критской архитектуры мы подошли к расцвету критского искусства, ко времени построения больших дворцов. Самый крупный из них, самый сложный в плане — Кносский дворец — послужит нам опорным пунктом для характеристики критского архитектурного стиля. Дворец в Кноссе, будущая резиденция Миноса, имеет длинную предварительную историю. Его первые начатки восходят, по-видимому, еще к концу раннеминойского периода⁶. Остатки этих древнейших частей дворца, найденные при раскопках, свидетельствуют о том, что уже в своей первой редакции Кносский дворец отличался значительными размерами и был расположен вокруг центрального двора. Изучение этих остатков показало далее, что отдельные помещения древнего дворца имели четырехугольный план, но иногда со слегка закругленными краями. Быть может, к тому же времени относится и своеобразное подземное сооружение, найденное в южной части Кносского дворца, круглое в плане и крытое куполом, похожее по форме на пчелиный улей. Узкая витая лестница, пробитая в скале, вела в эту подземную камеру. Назначение этого подземного сооружения до сих пор не выяснено — была ли это цистерна для снабжения дворца чистой ключевой водой, или могила, или святилище? В течение первого среднеминойского периода Кносский дворец неоднократно подвергался перестройкам. А затем, в конце второго среднеминойского периода, приблизительно около 1700 года, проис-

⁵ Раскопки последних лет подтвердили это положение: об открытом на о. Крите, в Кноссе, поселении ранне-неолитического времени, состоящем из прямоугольных домов, уже упоминалось в примечании 2. В средней и северной Греции также были открыты поселения неолитического периода (наиболее хорошо сохранилось поселение Неа-Никомедия в Македонии) с домами прямоугольной формы.

⁶ Общепринятая — с незначительными отклонениями в ту или другую сторону — дата возникновения Старых дворцов на Крите (в Кноссе, Фесте и др.) — ок. 2000 г. до н. э., но уже раньше, в конце раннеминойского периода, на месте будущих дворцов существовали обширные постройки, сгруппированные вокруг центрального двора, но еще не объединенные в единое целое.

ходит первая катастрофа, заканчивающаяся почти полным разрушением дворца. Была ли вызвана эта катастрофа внутренними политическими осложнениями или нашествием извне, сказать с уверенностью трудно. Если принять во внимание, что и дальнейшее кносское строительство и стенные росписи и керамика развиваются в направлении, наметившемся уже в первый период существования дворца, то скорее следует склониться к мысли, что здесь речь шла о внутренней революции, о своего рода дворцовом перевороте. Но уже в начале третьего среднеминойского периода Кносский дворец восстановлен, и притом в гораздо более грандиозных размерах⁷. Ближайшие триста лет составляют расцвет Кносского дворца и наивысший рост критского могущества.

К началу второго позднеминойского периода относится последняя перестройка и расширение дворца (в это время, между прочим, построен знаменитый «тронный зал»). А затем, в начале третьего позднеминойского периода, примерно около 1400 года⁸, происходит окончательное разрушение Кносского дворца.

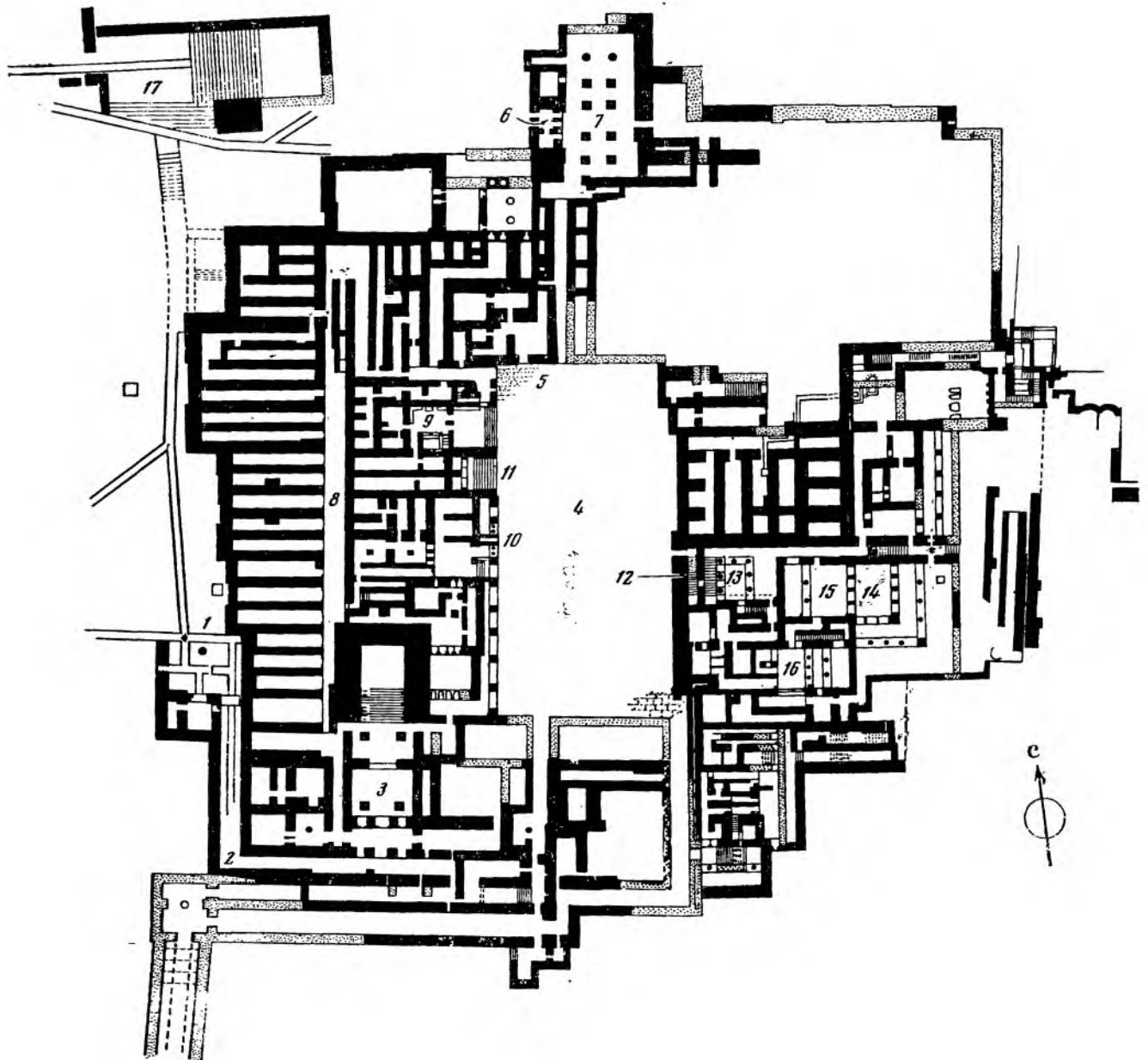
В плане Кносского дворца помещения группируются вокруг центрального двора, направленного с юга на север и достигающего в длину свыше 50 м. Однако, несмотря на центральное положение двора, ни в его контурах, ни в композиции помещений вокруг него не наблюдается ни малейшей тенденции к симметрии и равновесию. Напротив, строители Кносского дворца стремились, очевидно, к возможно большей свободе, к живописному беспорядку в комбинации пространств. Так, например, с северо-восточной и юго-западной сторон стены дворца уступами врываются в площадь двора; главный, северный, вход помещен не на центральной оси двора; наружные контуры дворца отличаются крайней неправильностью и неопределенностью — здание как бы незаметно сливается с окружающим его пейзажем рядом уступчатых террас. Это стремление к разнообразию и живописному беспорядку проявляется и в другом направлении — в размещении пространств на различных уровнях: в Кносском дворце можно наблюдать по меньшей мере четыре различных уровня пола, и, кроме того, одноэтажные комплексы здания все время чередуются с двух- и трехэтажными. Многоэтажность критских дворцов составляет одно из главных отличий критской архитектуры. А построение в виде террас и этажей вызвало, в свою очередь, новую особенность — обилие лестниц, которые образуют подходы к зданию снаружи и сообщения между отдельными этажами.

Но взгляды попристальнее в распределение комнат Кносского дворца. Два главных входа давали доступ во внутренние покои дворца. Один вход вел с юго-запада, с большой площади, вероятно служившей местом парадных собраний. Этот вход открывался портиком с типичной для критской архитектуры композицией — с одной колонной посредине. Две двери вели из портика: одна — в помещение стражи,

⁷ Перестройки, проводившиеся в Старых дворцах Крита, особенно в Фесте, настолько значительны, что многие исследователи считают, что существовал не один, а несколько последовательно сменявших друг друга Старых дворцов. В Фесте, например, насчитывается три таких дворца или три строительных периода одного дворца.

Вопрос о времени разрушения Старых дворцов и сооружения Новых в последние годы вызвал оживленные споры среди ученых. Если некоторые из них считают, что Новые дворцы в Кноссе и Фесте были сооружены вскоре после гибели Старых, еще в XVII в. до н. э. (Schachertmauer и др.), то другие (Marinatos) доказывают, что между гибелью одних и сооружением других прошло около 100 лет («период упадка»). Причины гибели Старых дворцов также продолжают дискутироваться, однако большинство исследователей склоняется к тому, что ее вызвало большое землетрясение и — как его следствие — пожары.

⁸ Разрушение Кносского дворца, датирующееся разными авторами различно (от XV до XIII в. до н. э.), долгое время связывалось с вторжением на о. Крит микенских племен с материка. В последние годы получила распространение высказанная Маринатосом мысль о гибели минойских дворцов Крита ок. 1500 г. до н. э. от колоссального землетрясения, связанного с извержением вулкана на близлежащем о. Фере. Критские дворцы погибли одновременно, и лишь в Кноссе после этого разрушения еще продолжалась жизнь. Довольно убедительно звучит высказанное на основе новейших исследований предположение о мирном проникновении на о. Крит микенцев, захвативших власть если не над всем островом, то над Кноссом, воспользовавшись его ослаблением после этого разрушительного землетрясения. О тесной связи Кносса с материковой Грецией в последний период существования дворца свидетельствуют находки ваз так называемого «дворцового» стиля, близких происходящим с материка, а также глиняных табличек с надписями линейным письмом Б, характерных для микенских центров, на Крите же не встречающихся нигде, кроме Кносса.



1. План дворца в Кноссе

1. Западный вход; 2. Коридор процессий; 3. Большие пропилеи;
 4. Центральный двор; 5. Северный вход во двор; 6. Северные пропилеи; 7. Пилонный зал; 8. Западные кладовые; 9. Тронный зал;
 10. Дворцовое святилище; 11. Лестница на второй этаж; 12. Лестница;
 13. Световой колодец; 14. Портик с колоннами; 15. «Зал двойной сектры»; 16. «Мегарон царицы»; 17. Зрелищная площадка

другая—в длинный коридор, поворачивающий под прямым углом, так называемый «коридор процессий», соответственно фрескам, украшающим его стены. Коридор этот с одной стороны, с юга, выходил на открытую уступчатую террасу. На север же от коридора были расположены большие пропилеи с двумя столбами между выступами стен и, в неполном соответствии со столбами — опять-таки характерная для критской архитектуры особенность, — с двумя колоннами, которые поддерживали крышу. Рассматривая южные пропилеи, мы видим в более или менее реставрированном виде только половину сооружения, с частью фресок, сохранившихся на стене. Обращают внимание следующие особенности: плоская крыша, толстые, короткие колонны с сужающимся книзу стволом, яркость красочных контрастов — белые колонны с красными полосами у базы и капители, синие пилястры и темно-красные горизонтальные полосы на стенах. Другой вход вел на главный двор с севера. Вступающий проходил мимо двойного ряда массивных столбов, которые, как полагает Эванс, поддерживали кладовые или амбары для хранения импортированных товаров, и через узкий коридор попадал на центральный двор.

В общем плане Кносского дворца бросаются в глаза две главные группы помещений — на западной и на восточной стороне от центрального двора. В свою очередь, каждый из этих комплексов разделен на две главные части длинным коридором. Вообще в критской архитектуре можно наблюдать как особое предпочтение к коридорам, так и тенденцию к сплошным стенам. Западная часть дворца отведена была главным образом под служебные помещения. Длинный коридор, шедший с юга на север, отделял ряд узких кладовых; в некоторых из них до наших дней сохранились огромные сосуды, пифосы и каменные ящики в полу для хранения провианта. По другую сторону коридора, перпендикулярно к центральному двору, находится большая лестница с колонной посередине, ведущая во второй этаж. На юг от этой лестницы расположены, по-видимому, помещения священного характера, на что указывают большие квадратные столбы, украшенные символом двойной секиры, и всякого рода предметы культа, найденные в этих помещениях; а с севера к ней примыкает одна из главных достопримечательностей дворца — так называемый «тронный зал». Этот зал был расположен ниже уровня центрального двора. Ему предшествовал портик с тремя столбами, в который с центрального двора вели четыре глубокие ступени. Из портика дверь с колонной в центре вела в «тронный зал». Каменный трон помещался в центре северной стены. Чрезвычайно характерна для критского искусства волнообразная спинка трона, с углублением для сидения и своеобразным эллиптическим орнаментом спереди. В формах трона отражается свойственное критскому художнику пренебрежение к тектонической логике и его стремление к динамическим и живописным эффектам. Вокруг трона расходились в двух направлениях вделанные в стену каменные скамьи. Освещение «тронного зала» было достигнуто своеобразным приемом критской архитектуры, с которым нам не раз еще придется столкнуться, — при помощи световой шахты. Часть крыши и потолка, подпираемого колоннами, была снята. В результате образовывался пролет, через который свет проникал в комнату. Иногда подобный пролет проходил через несколько этажей; чаще же всего его устраивали рядом с внутренней лестницей, соединяющей несколько этажей. В «тронном зале» под этим пролетом находится квадратное углубление в полу, к которому ведет несколько ступеней. Было ли это углубление бассейном для священных омовений, или «тронный зал» служил Миносу для торжественных аудиенций, или же он был резиденцией какого-нибудь высшего чиновника при дворе — сказать трудно.

Второй комплекс дворцовых помещений, на восточной стороне от двора, был расположен на трех уступах холма и тоже разделялся на две половины длинным перпендикулярным двору коридором. На север от этого коридора находилась группа помещений, которые можно было бы назвать техническими, индустриальными и художественными мастерскими. Здесь было помещение, где централизовалась сложная и очень совершенная система водопровода (по этому поводу следует напомнить, что своей системой водопровода и канализации критяне далеко превосходили не только египтян и ассирийцев, но и позднейших обитателей Греции); была давальня для масла, мастерская скульпторов, горшечников, нечто вроде оружейной мастерской и т. п. С архитектурной точки зрения наиболее интересная группа помещений расположена на юг от поперечного коридора. Здесь сохранилось более всего остатков верхних эта-

Рис. 4

Рис. 5

жей, которые Эвансу, с помощью сравнительно небольшой реставрации, удалось удачно реконструировать. Особенно оригинальное и эффектное впечатление производит лестница, четырьмя отлогими маршами соединяющая два этажа и, очевидно, продолжавшаяся также и на третий этаж. Самым крупным по размерам и по значению помещением в этом комплексе был «зал двойной секиры», названный так согласно символическим знакам, начертанным на стенах и столбах. Он состоял из трех пространственных элементов: из наружного портика на колоннах, окружавшего зал с двух сторон и выходящего на открытую террасу; из главного помещения, имеющего только одну сплошную стену (с трех других сторон зал отделялся столбами, к которым были прикреплены двери; если эти двери открыть, они выходят в углубления столбов, и зал делается совершенно сквозным); и, наконец, из вестибюля с двумя колоннами и двумя дверями, который выходит на световую шахту, проходящую сквозь три этажа (окно, пробитое в одной из стен этой шахты, входит в главный коридор и служит для него основным источником света). Узкий, изгибающийся под прямым углом коридор ведет из вестибюля «зала двойной секиры» в другую грушу помещений, которая благодаря своему интимному и более замкнутому характеру получила название «мегарона царицы». Эти покои царицы не имеют ни выхода, ни свободного вида на пейзаж, но зато они с двух сторон обрамлены световыми шахтами. Характерно, что в покоях царицы столбы, отделяющие самый мегарон от портика, стоят не на полу, а на некотором возвышении, стилобате, к которому с обеих сторон были прикреплены деревянные скамьи; это должно было придавать помещению особенно уютный и замкнутый характер. В задней стене «мегарона царицы» пробиты две двери. Одна из них ведет в ванную комнату, другая — через узкий коридор — в спальню, где кровать стояла на четырехугольном гипсовом возвышении и к которой примыкала маленькая уборная, оборудованная со всеми удобствами современной техники.

Теперь, после того как мы рассмотрели в плане главные помещения дворца, познакомимся с некоторыми из них в том виде, в котором их сохранили раскопки или какой им придала реставрация Эванса. Пойдем в том же порядке, в котором мы анализировали план дворца.

Представление о наружном облике Кносского дворца может дать попытка реконструкции западного крыла, выходящего на центральный двор. Если в отдельных мотивах и их комбинациях эта реставрация является спорной, то общий дух критской архитектуры она несомненно уловила. Реставрирована та часть западного крыла дворца, которая прилегает к большой поперечной лестнице с одной колонной посредине. Справа видна часть портика, ведущая в «тронный зал»; слева — ряд открытых лоджий в несколько этажей и между ними капелла, где совершались ритуальные обряды. По своей композиции фасады критских дворцов решительно отличаются как от древневосточной, так и от греческой архитектуры. Первое отличие — в отсутствии всякой симметрии, всякого господствующего центра, в произвольной смене то многоэтажных, то одноэтажных комплексов. Второе отличие — в тенденции уничтожить сплошную массу стены, пробивая ее отверстиями окон, раскрывая ее навесами балконов, просветами портиков и лестниц. Совершенно очевидно, что критский архитектор пространство ценил выше массы, световые эффекты для него были дороже конструктивной логики.

Особенно живописное и динамическое впечатление критские дворцы производят благодаря обилию коридоров, лестниц и световых шахт. Под живописной архитектурой, в отличие от тектонической, следует понимать архитектуру, которая стремится не к целесообразности конструкции, которая воздействует не отношениями несущих и несомых частей, не массой, а чисто живописными средствами: контрастами света и цвета, движением пространства. Ни в древневосточной архитектуре, ни, как увидим, в греческой проблема освещения почти не была поставлена. Греки, например, для освещения храмов довольствовались только небольшим количеством света, который проникал во внутренние помещения через входную дверь. Напротив, в критской архитектуре проблема освещения является одной из самых центральных. Об этом свидетельствует не только обилие окон в критской архитектуре, но главным образом та система световых шахт, в чередовании с лестницами, коридорами и портиками, которую широко применяли критские архитекторы. Удивительная игра неожиданных просветов восточного коридора Кносского дворца казалась еще живо-

писнее благодаря яркой раскраске стен. Отметим также столь характерное для критских дворцов соединение лестницы и световой шахты. Стены шахты, в которых пробиты окна в соседние помещения, расцвечены яркими красными полосами, все пространство кажется насыщенным красочным воздухом, живет в непрерывной смене световых эффектов. Чередую световые шахты со сквозными лестницами, портиками и водоемами, критский архитектор добивался такого динамически одухотворенного впечатления, какое не было доступно ни египетской, ни греческой архитектуре.

Разумеется, это динамическое, живописное впечатление от комбинации чисто архитектурных элементов еще усиливалось благодаря росписи и орнаментировке стен. Можно сослаться на реставрацию ванной комнаты, принадлежащей к группе помещений, которые получили название «мегарона царицы», как на образец такой орнаментальной росписи. Излюбленным мотивом критской орнаментики является спираль, которая повторяется здесь и в стенном фризе, и в рельефных, из ступа, украшениях потолка. Но еще более, чем самый мотив спирали (которым пользовалась и египетская и переднеазиатская орнаментика), характерен для критского искусства метод ее применения — или в виде непрерывно наизнанной ленты спиралей, или в виде особого украшения плоскости, которое получило название «бесконечного рапорта», где нет ни начала, ни конца, где один орнаментальный ряд непрерывно зацепляется за другой, заполняя освобожденный им промежуток. Не менее типичен для критского искусства и орнамент, украшающий нижнюю часть стены, совершенно произвольный, лишенный всякого порядка и, вместе с тем, полный органической динамики, напоминающей не то контуры облаков, не то потоки водяных струй, не то узоры мраморных жилок. И в направлении своей орнаментальной фантазии, и в комбинации украшений со стеной критский художник поступает наперекор принципам, сложившимся в искусстве Древнего Востока. Критская орнаментика не признает углов, не останавливаясь, перебегает с одной стены на другую и не считается с ее конструктивными делениями. Благодаря этому отрицанию углов уничтожается самостоятельное значение отдельной стены как конструктивной единицы и создается впечатление бесконечного пространства, разбегающегося во всех направлениях.

Из отдельных конструктивных элементов критской архитектуры особенного внимания заслуживает колонна. То, что колонны, наряду со столбами, находили самое широкое распространение в критской архитектуре, не подлежит никакому сомнению. В этом убеждает обилие найденных на местах круглых каменных баз, а также обугленных остатков деревянных колонн. Однако то обстоятельство, что раскопки в критских дворцах не обнаружили ни одной каменной колонны, заставляет сделать вывод, что критские архитекторы вообще избегали делать колонны из камней. Только на континенте, в слоях, относящихся к микенской культуре, найдены образцы каменных колонн критского типа. Напомню хотя бы колонну «Львиных ворот» в Микенах или колонну, найденную в гробнице Атрея. С другой стороны, в критских фресках и в изделиях художественного ремесла — в украшениях металлических сосудов, в геммах и т. п. — находим в большом количестве изображения колонн, несомненно воспроизводящие типы монументальной архитектуры. На основании этих материалов можно составить довольно ясное представление о том, как выглядели деревянные колонны Критского дворца.

Прежде всего следует отметить важное принципиальное отличие критской колонны от египетской. В египетских храмах колонны выступают почти всегда во множественном числе, массой, толпой, и ноша, которую они поддерживают, несомненно легка по сравнению с их собственной толщиной и количеством. По своему первоначальному значению египетская колонна вообще не была опорой, несущей тяжесть, а столбом, мачтой, свободно возносящейся кверху. Египетская колонна — это лесная чаща, заросль гигантских камышей или цветов. Этим и объясняется, что формы египетских колонн и капителей воспроизводят мотивы растительного мира — стволы и ветви пальм, пучки камышей, бутоны и цветы папируса и лотоса. Напротив, критские колонны выполняют функции действительной опоры: они поддерживают потолок рядом со световыми шахтами или несут марши многоэтажных лестниц. Соответственно своей конструктивной роли, предвещающей назначение греческой колонны, критская колонна и капитель не имеют ничего общего с формами растительного мира. Другое своеобразное свойство критской колонны,

отличающее ее как от египетской, так и от греческой, — это сужение ее ствола не кверху, а к низу. Подобно тому как, например, ножки стола или стула обыкновенно сужаются книзу (в данном случае важна не прочность упора в пол, а возможно более широкий объем для принятия тяжести), точно так же и деревянная опора нуждается в более прочном и широком скреплении с несомыми балками, чем с базой. Кроме того, сужение деревянной колонны книзу оправдывается климатическими соображениями, оно лучше предохраняет колонну от дождя и гниения. Правда, суженная книзу колонна совершенно не пригодна для углового положения в здании, так как нарушает тектоническую закономерность его силуэта. Но в критской архитектуре, судя по данным раскопок, колонна никогда не применялась в угловом положении, выполняя исключительно функции внутренней опоры между столбами. Таким образом, можно считать установленным, что критские колонны были деревянные и их ствол суживался книзу. Однако по вопросу о самом происхождении критской колонны мнения ученых сильно расходятся.

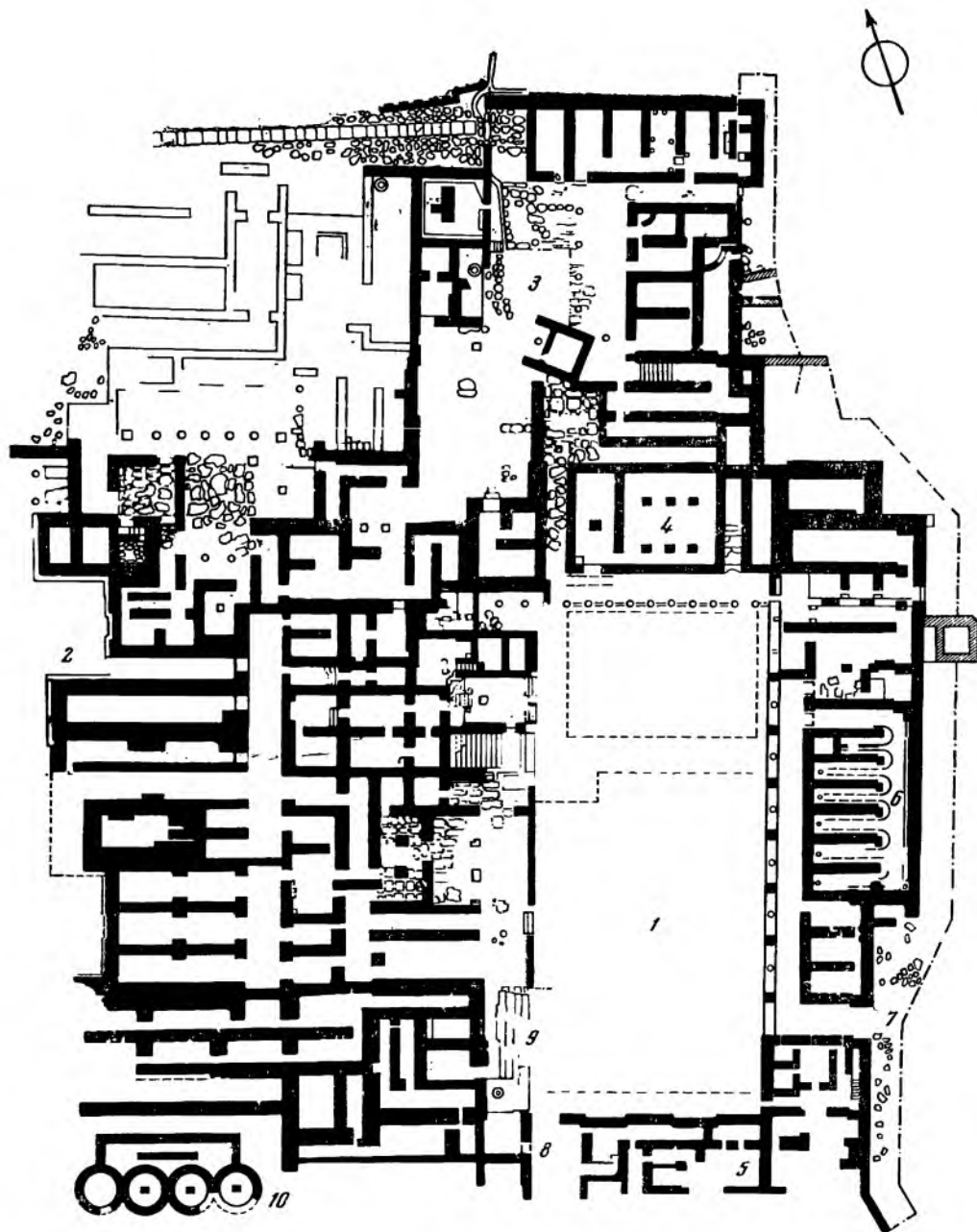
Наиболее убедительна теория, которая выводит происхождение критской колонны из палатки с деревянными опорами. База критской колонны в виде плоского каменного кольца явно служила для защиты деревянной колонны от сырости, своеобразная капитель в какой-то мере предвосхищала капитель дорийской колонны. Но в то время как дорийская капитель расширяется кверху, чтобы принять абак, крито-микенская капитель заканчивается круглой подушкой, под которой вырезан глубокий желоб и еще ниже выпуклый валик. Эта форма капители указывает на то, что первоначально колонна не поддерживала никакой тяжести, а свободным шестом завершалась кверху, причем в углублении ее капители закреплялось покрытие палатки. В пользу такого первоначального назначения критской колонны говорит и то обстоятельство, что на некоторых критских фресках капители колонн изображены со своеобразными светлыми украшениями по бокам. Их принимали за символ двойной секиры; возможно, что здесь идет речь о широких гвоздях, к которым прикреплялись занавесы, протянутые между колоннами.

Рис. 6

Следует отметить также своеобразное украшение ствола крито-микенской колонны. Лучшее всего сохранившийся экземпляр украшает вход в так называемую гробницу Атрея в Микенах, но и на Крите подобная орнаментировка колонн подтверждается многими изображениями. Зигзагообразный орнамент каменной микенской колонны указывает на то, что ее первоначальным прообразом была деревянная колонна, обшитая металлическим орнаментом. Пестрый, динамический орнамент, не имеющий никакого конструктивного оправдания, очень характерен для критской архитектурной концепции. Есть основание думать, что на Крите была известна и еще более динамическая форма — витая колонна, об этом свидетельствует найденная в Кноссе подставка для лампы, перевитая орнаментом спиральных каннелюр. Наконец, раскопками подтверждается и еще один тип критской колонны, профилированный пятнадцатью вертикальными каннелюрами, но не вогнутыми, как в греческой колонне, а выпуклыми, как будто деревянный ствол колонны был обвязан стеблями растений, например, камыша.

Из декоративных мотивов Кносского дворца следует отметить своеобразный алебастровый фриз, украшающий стены некоторых комнат. Он представляет собой непрерывное чередование вертикальных и горизонтальных элементов: вертикальные украшены спиралями, горизонтальные состоят из двух полуовалов, касающихся окружностями и заполненных пальметками. Этот фриз, с одной стороны, напоминает воспетый Гомером «куанос» во дворце Алкиноя; с другой стороны, он имеет некоторое сходство с фризом дорийского храма, состоящим из триглифов и метоп, отчего его и прозвали «триглифообразным». Однако критский куанос, в отличие от дорийского фриза, не имеет никаких конструктивных функций и, соответственно этому, никакого постоянного места на стене (его можно встретить и наверху, и внизу стены). Поэтому стремление некоторых ученых видеть в нем прообраз дорийского триглифа безусловно ошибочно.

После того, как на примере Кносского дворца мы познакомились с композиционными приемами и главными элементами критской архитектуры, рассмотрим вкратце остальные наиболее крупные памятники критского зодчества и отметим те дополнения, которые они вносят в общую картину критского архитектурного стиля.



2. План дворца в Маллии

1. Центральный двор; 2. Загадный вход; 3. Северный двор; 4. Зал со столбами; 5. Западные кладовые; 6. Восточные кладовые; 7. Восточный вход; 8. Южный вход; 9. Лестница; 10. Цистерны для воды

Более скромный, по сравнению с Кноссом, тип демонстрируют развалины дворца в Маллии, на северном побережье острова (на восток от Кносса), раскопанные французскими археологами. По размерам дворец в Маллии меньше Кносса, менее щедро снабжен лестницами и колонными портиками, тогда как световые шахты в нем вовсе отсутствуют и свет во внутренние пространства попадает только со двора или через портики и коридоры. В плане видим то же расположение вокруг центрального двора (его размеры 22×30 м почти равны размерам двора в Фестском дворце), с такими же

отдельными группами помещений, связанных сплошными осями стен и длинными коридорами. Но бросается в глаза более консервативный прием комбинации помещений — крючком, напоминающий еще примитивное распределение пространств в неолитических хижинах; кроме того, в Маллии преобладает мало типичный для критской архитектуры портик с двумя (не одной) колоннами посередине.

Напротив, с более развитым типом критского строительства знакомит нас дворец в Фесте, расположенный на южном побережье острова и защищенный с севера хребтом горы Ида. Подобно Кноссу, первый дворец в Фесте был построен в начале среднеминойской эпохи, точно так же он был разрушен в конце второго среднеминойского периода. Но обновление Фестского дворца было проведено более фундаментально, чем в Кноссе. Этим объясняется, что архитектурный замысел Фестского дворца отличается особенно развитыми и богатыми формами. Общий план в главных чертах близок и к Кноссу и к Маллии (с группировкой помещений вокруг центрального двора), с той только разницей, что главные помещения в Фесте были расположены не на восток, а на север от двора. Но уже в планировке центрального двора заметно дальнейшее развитие идей, намеченных в Кноссе. Во-первых, двор имеет совершенно правильную, симметричную форму. Главный вход с севера расположен не только точно в середине узкой стороны двора, но и фланкирован двумя полуколоннами и двумя нишами, украшенными фресками. Здесь уже зарождается нечто вроде идеи фасада, в общем чуждой кносским строителям. Следует, однако, отметить, что и в Фесте фасад имеет как бы негативный характер: он не столько начинает собой массу здания, сколько кончает пространство двора. Это своеобразное понимание идеи фасада потому хотелось бы подчеркнуть, что в микенском зодчестве мы увидим первый шаг в сторону настоящего фасада, в позднейшем значении этого понятия. Другая отличительная особенность фестского центрального двора заключается в том, что стены, окаймляющие его по широким сторонам, почти совершенно растворились в колоннадах и портиках. Вообще идея колоннады и ее декоративного применения достигла в Фесте гораздо более богатого развития, чем в Кноссе.

Рис. 8

На запад от центрального двора мы видим в Фестском дворце поперечный коридор со столбом в середине, отделяющий две группы помещений. Снова следует отметить, что типичная для критской архитектуры двухосная концепция получила в Фесте окончательную отшлифовку и полное преобладание над нечетным ритмом. На юг от коридора, как в Кноссе, расположены помещения сакрального характера; на север — кладовые, опять-таки со столбом в середине главного коридора. Наиболее же монументальное пространство Фестского дворца, превосходящее все остальные памятники критской архитектуры своими размерами, простором, декоративным эффектом, находится на север от комплекса кладовых. Здесь к театральной арене примыкает широкая, в двенадцать ступеней, лестница, ведущая к парадным пропилеям дворца. Пропилеи эти состоят из четырех поперечных пространств, следующих одно за другим: из открытой террасы, портика со средней колонной между двух столбов, главного помещения с двумя входами и колоннадой в глубине и световой шахты. По сравнению с Кносским дворцом, здесь идея пропилей разработана гораздо богаче и тщательнее, причем симметрия опор проведена полностью. Вместе с тем, что очень характерно для критской архитектуры, в отличие от микенской и позднейшей греческой, пропилеи не представляют собой законченное, изолированное здание, особую постройку, а только организованный проход между двух стен, принадлежащих другим пространствам. В сущности говоря, критская монументальная архитектура вообще не знает здания как некоего законченного, пластического тела, как самостоятельного тектонического организма. Не знает она и принципиального различия между внутренним и наружным пространством: ее комнаты ничем не отличаются от портиков, ее световые шахты — от закрытых зал. Наконец, чуждо критской архитектуре и понятие направления в здании: присматриваясь к фестским пропилеям, видим, что их продольное устремление, их идея пути совершенно обесценены обилием поперечных пространств и опорами, закрывающими как раз середину пути.

Рис. 9

Самым же блестящим созданием фестского архитектора и полной новинкой в критской архитектуре является расположенный на север от пропилей перистильный дворик. Открытая прямоугольная площадка окружена двенадцатью деревянными колоннами, поддерживающими крытый портик, глубиной приблизительно в 2 м. Фанта-

зия критского строителя создает здесь пространственную комбинацию, далеко превосходящую дальнейшее развитие архитектуры: осуществление аналогичной идеи мы встретим лишь в перистиле эллинистического частного дома.

Последний памятник критской архитектуры, на котором следует остановиться, это — маленький дворец в Агия Триаде, прозванный царской виллой, который расположен в нескольких километрах на северо-запад от Феста, на склоне холма. По времени построения — это самый поздний из критских дворцов. В плане Агия Триада сильно отличается от всех остальных критских дворцов своей вытянутой композицией, нанизывающей группы пространственных ячеек одну на другую. Особенно интересна группа помещений, лежащих в стороне от главных, парадных, покоев, в которой итальянские археологи, производившие раскопки, склонны видеть женскую половину. Мы видим здесь три удлиненные мегарона, расположенные по одинаковому плану, с тремя световыми шахтами, тесно примыкающими друг к другу. В плане этих женских мегаронов есть нечто чуждое критской архитектурной концепции. Хотя они и связаны между собой общими стенами, но все же изолированы друг от друга и представляют собой независимые, замкнутые единицы, каждая со своим входом и со своим источником света. Таких замкнутых и обособленных пространств не знает вольная, живописная критская архитектура. Здесь уже веет суровым духом северных воителей, микенских анактов, привыкших к большей изоляции и затворничеству женщины. Возможно, что в этих частях дворца Агия Триады сказалось непосредственное влияние пришельцев из Микен.

Различие между критским и микенским искусством нигде не сказывается так ярко и последовательно, как в области архитектуры. Правда, микенцы заимствовали у Крита много архитектурных форм и приемов: например, колонну, плоскую крышу, декоративные мотивы. Но эти внешние заимствования прикрывают архитектурные замыслы, совершенно чуждые критскому строительству. Здесь сказываются не только контраст северной и южной архитектурной концепции, но также и различные условия быта. Воинственные ахейские анакты нуждались в крепкой защите и от внутренних врагов и от набегов напиравших с севера племен. Вот почему микенские дворцы, построенные обычно на вершине холмов, обнесенные прочными двойными стенами, имеют вид небольших замкнутых крепостей, столь непохожих на вольные, широко раскинувшиеся критские дворцы. Основной тип микенской архитектуры — мегарон — окончательно сложился в среднеэлладскую эпоху. Главная проблема заключалась в том, чтобы найти надлежащее место для очага, неизбежной принадлежности северного жилища, и изыскать способы для возможного расширения комнаты с очагом. После того, как элладическое жилище приобрело прямоугольную удлиненную форму и разбилась на портик и два следующих один за другим помещения, вошло в обычай ставить очаг в первом из этих помещений, ближайшем к входу, и притом в центре комнаты — для равномерного распределения тепла. Однако такое расположение имело свои неудобства — очаг приходился как раз на проходе между двумя дверями. Тогда его стали сдвигать в сторону, или к боковой или к задней стене: подобное положение очага мы находим, например, в планах жилых домов, обнаруженных в Фессалии, в Димини и Сесккло; пока, наконец, не пришли к идее изменить распорядок помещений и отдавать под очаг заднюю комнату. Эта стадия развития представлена фессалийским поселением Лианоклади и вторым слоем Трои.

Поселение Трои II очень поучительно для истории развития мегарона⁹. Прежде всего в смысле композиции нескольких помещений, совершенно отличной от той, с которой мы познакомились на Крите. Интересна композиция самого мегарона в Трое II. Тут мы имеем не одно, а целых три и, может быть, даже четыре жилых помещения почти одного и того же узкого, продолговатого плана: рядом с главным мегароном (с очагом), в том же направлении, отделенное только узким коридором, рас-

⁹ Здания мегаронного типа, с прямоугольным внутренним помещением и предшествующим ему открытым портиком, характерны и для современного Трое II поселения Полиохни IV на о. Лемносе. В Пелопоннесе, в поселении Лерна (Арголида), раскопанном в 50-х годах нашего века, открыто обширное здание мегаронного типа — так называемый «Дом черепиц», являвшийся, как полагают, дворцом владельца и датирующийся последними веками III тысячелетия до н. э. Ему предшествовало более примитивное здание того же типа («здание ВГ»). Очевидно, мегарон уже получил в III тысячелетии широкое распространение в Греции.

положено второе жилое помещение из трех компартиментов (портик, вестибюль и внутренние покои), и дальше на восток — третье здание более элементарного, но аналогичного плана и аналогичного направления. Таким образом, вместо критского слияния и непрерывного нанизывания многих пространств в различных направлениях, здесь — упорное выдерживание одного главного направления и строгая изоляция одного помещения от другого. Мы увидим, что оба эти композиционных принципа — концентрация направления и изоляция отдельных пространств — получает дальнейшее развитие в микенском мегароне. Наконец, второй троянский город дает важный материал для характеристики конструкции, сильно отличающейся от критской. Если на Крите для кладки стен применяли или рваный камень, или правильно обтесанные каменные квадраты, то в троянской архитектуре господствует совершенно другая техника: на каменном цоколе очень толстые стены складываются из необожженного кирпича, проложенного для прочности рядом продольных и поперечных деревянных балок; у выступов портика стена завершается рядом вертикальных деревянных балок, поставленных на особый каменный цоколь. Это завершение стены мегарона является прообразом так называемых ант — своего рода пилястров, завершающих стены целлы в греческом храме и соответствующих колоннам портика.

Наряду с проблемой очага, другая проблема, стоявшая перед строителями мегарона, касалась расширения главного пространства. Этого расширения можно было достигнуть только подведением опор под балки крыши. Один способ разрешения этой проблемы можно наблюдать на более позднем примере в шестом слое Трои. Вследствие опшибки Шлимана не удалось восстановить главный мегарон шестого поселения Трои. Но за пределами внутренней стены крепости сохранилось здание, которое знакомит с типом жилого дома микенской эпохи. Особенностью его является разделение главной комнаты на два корабля с помощью трех колонн, поставленных в ряд. Подобное же разрешение проблемы находим в Караку, в мегароне, относящемся к среднеэлладской эпохе. В Караку принцип внутренней колоннады продолжен и на портик, где одна центральная колонна поставлена между боковыми выступами стен. Здесь в зародыше можно видеть идею разделения залы на несколько кораблей при помощи колоннад, идею, которая получит дальнейшее развитие в греческом храме. В эволюции микенского мегарона, где главной задачей оставалось центральное положение очага, эта идея, однако, не привилась и была заменена другим приемом — постановкой четырех колонн вокруг очага. Из других особенностей раннемикенского мегарона следует отметить его двускатную крышу, свидетельство северного происхождения создателей микенской культуры, и полное отсутствие тех приемов освещения, которые так охотно применялись критскими архитекторами: окон и световых шахт. Микенский мегарон получает свет, разумеется, довольно скудный, исключительно со двора, через входные двери.

Главные образцы развитой континентальной архитектуры сохранились в Микенах и Тиринфе. Здесь, как и в критских дворцах, имели место постоянные перестройки и расширение помещений. В Тиринфе, например, новейшие раскопки установили по крайней мере три коренных перестройки дворца: если постройка первого дворца относится примерно к 1400 году, то третий, самый великолепный дворец был выстроен, вероятно, в XIII веке. Так как Тиринф сохранился гораздо лучше Микен, то на его примере мы и познакоимся с композицией и конструкцией развитого ахейского мегарона. Тиринф расположен на продолговатом скалистом холме. Со всех сторон дворец защищен массивными стенами, делающими из него неприступную крепость; стены сложены из огромных, только частично обработанных глыб, промежутки заполнены мелкими камнями. Эти нескладные, но мощные стены приписывали позднее легендарным одноглазым гигантам и поэтому прозвали их «киклопическими». В некоторых местах стены расширяются в бастионы и над ними возвышаются башни, охраняющие доступы к замку. На южной и восточной стороне крепости, внутри киклопических стен, проложены узкие галереи, крытые ложными стрельчатыми сводами из выступающих один над другим слоев кладки. В эти галереи выходит ряд камер в виде казематов, служивших, вероятно, местом хранения запасов провианта.

Присмотримся теперь к плану Тиринфской крепости. Доступ к крепости дают два входа. Один, запасной и потайной, ход находится на западной стороне, под бастионом. Длинная и крутая лестница ведет от него мимо башни. Главный же вход поме-

Рис. 10

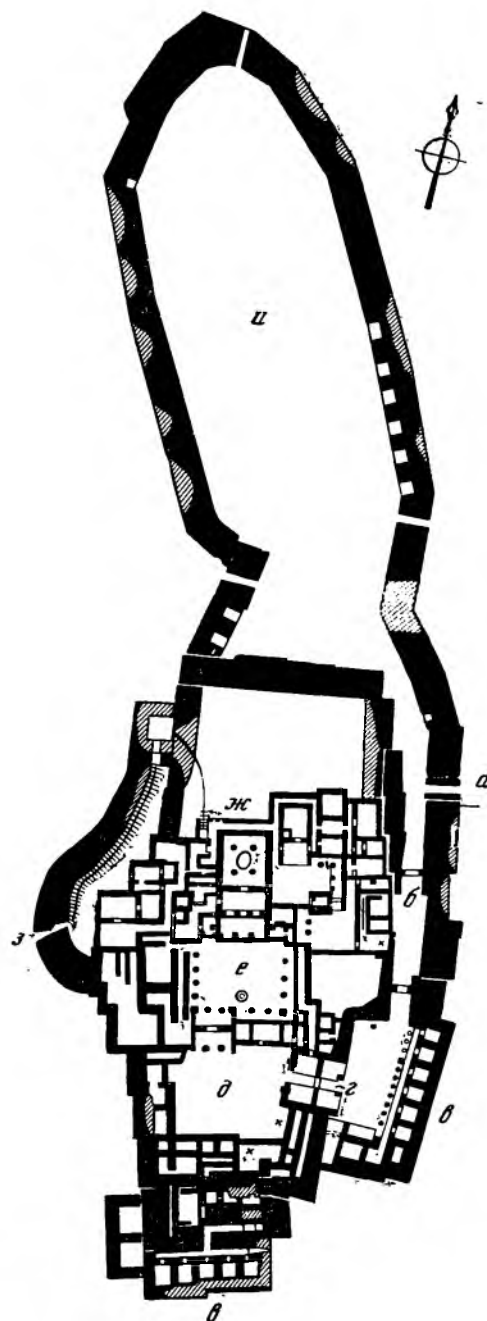
Рис. 11

щается на восточной стороне, и к нему ведет широкая рампа мимо крепостных стен. Первый вход, через крепостные стены, по-видимому, не имел дверей, но был достаточно защищен благодаря господствующим над ним башням. От этого входа путь к главному помещению дворца, к мегарону, идет почти через всю крепость. Сначала нужно пройти узким проходом между двух стен ко вторым воротам (вероятно, эти ворота в Тиринфе были устроены наподобие так называемых «Львиных ворот» в Микенах). Дальше, после следующих ворот, проход несколько расширяется и выводит на двор, который завершается новыми воротами, так называемыми «большими пропилеями». Пропилеи состоят из стены с одной центральной дверью, которую с двух сторон замыкают колонные портики. Как увидим, эти микенские пропилеи, представляющие собою совершенно законченное, самостоятельное здание, в гораздо большей мере являются прототипом позднейших греческих пропилей, чем аналогичные критские постройки. Большие пропилеи выводят на новый двор, за которым следуют новые ворота, так называемые «малые пропилеи», того же плана и пропорций, как предшествующие большие пропилеи. Только за этими малыми пропилеями начинаются, собственно говоря, настоящие внутренние покои дворца. Малые пропилеи выводят на внутренний двор правильной формы, снабженный гладким известковым полом, окруженный колоннами; перед центром его задней стены находится алтарь. Вместе с тем, этот внутренний двор является вступлением к главному помещению дворца, к мегарону — продолговатому зданию, изолированному массивными стенами от всех окружающих помещений. Мегарон в Тиринфе состоит из трех компартиментов. Его открывает портик с двумя колоннами между антами; три двери между деревянными столбами ведут в следующее помещение — вестибюль. В этой своей развитой форме портик и вестибюль мегарона обнаруживают явную связь с критской архитектурой. И, однако, сразу же бросается в глаза различие основного ритма: не одна колонна в центре входа (как на Крите), а две колонны по бокам, и не два, а три входа между двумя столбами — симметрия и нечетный ритм, господствующие в тиринфском мегароне, гораздо ближе к греческой, чем к критской композиции пространства. Из вестибюля одна дверь ведет в главную залу — мегарон в буквальном смысле (почти 12 м длины и 10 м ширины). В центре мегарона находится низкий, круглый очаг; четыре колонны вокруг очага поддерживают потолок; направо от входа, на возвышении, помещался трон властителя. Известковый пол был украшен живописью чередуются квадраты с сетчатым узором и с парой дельфинов.

В композиции Тиринфской крепости три черты особенно бросаются в глаза. Во-первых, отсутствие центрального двора, который определял композицию критских дворцов. Напротив, в микенской архитектуре наблюдается явное предпочтение к типу вступительного двора, являющегося как бы «форплацем» к фасаду главного здания. Другая черта состоит в концентрации пространственного направления, в последовательном про-

3. План акрополя Тиринфа

- а — вход в цитадель;
- б — проход между стенами;
- в — казематы;
- г — большие пропилеи;
- д — малые пропилеи;
- е — двор;
- ж — мегарон;
- з — тайный ход;
- и — нижний город



ведении идеи пути через ряд пространственных ячеек, все возрастающих в своих размерах и своим великолепием, подготовляя, таким образом, к конечной цели мегарона. Это мастерство тиринфского архитектора, с которым он добивается нарастания впечатлений, составляет несомненный шаг вперед в истории архитектурного мышления по сравнению с критской архитектурой. Третье свойство — это изолированность, замкнутость отдельных помещений. Так, в Тиринфе, рядом с главным мегароном находится другой мегарон, меньшего размера и более простого плана, но также имеющий свой собственный двор, также замкнутый в своих четырех стенах и изолированный от главного мегарона узким ломаным коридором; а еще дальше на восток — еще одно параллельное здание, опять-таки с собственным двором. Первоначальное предположение археологов, желавших видеть во втором мегароне женские покои, а в третьем помещении спальню, опровергнуто раскопками. По всей вероятности, тиринфский город в эпоху своего расцвета имел два самостоятельных мегарона, каждый со своими жилыми помещениями и службами, причем жилые помещения главного мегарона были расположены на запад, а малого мегарона — на восток. Как надо себе представлять это соседство двух мегаронов — как двоевластие или как резиденции властителя и его наследника — сказать, разумеется, трудно, но, во всяком случае, данные раскопок заставляют предполагать, что большой мегарон явился в результате третьей, последней перестройки дворца, тогда как малый мегарон есть уцелевшая часть предшествующего, второго дворца¹⁰.

Рис. 12

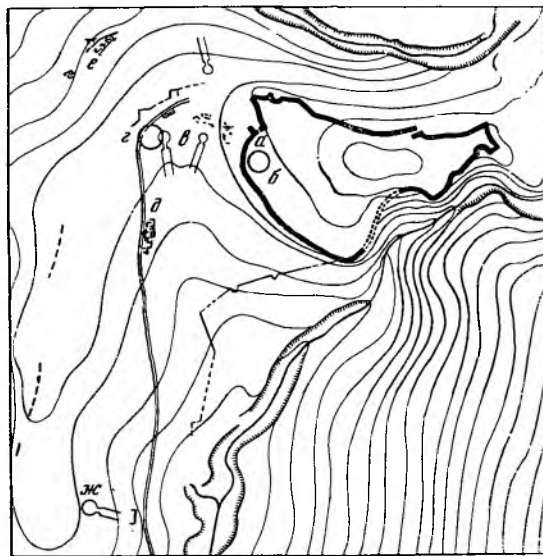
Попытаемся теперь представить себе внешний облик Тиринфского дворца. Что касается главных ворот, то они, по-видимому, имели почти такую же форму, как микенские «Львиные ворота». В микенских воротах два каменных столба перекрыты огромной каменной глыбой; для того, чтобы отвести тяжесть стены с этих столбов, над поперечной глыбой оставлено треугольное отверстие, которое заполнено более легкой каменной плитой. Эту плиту украшает рельефное изображение двух львиц (их головы, исполненные отдельно, были обращены на зрителя); передними лапами львицы стоят на цоколе (мотив, очень распространенный как в фасадах фригийских гробниц, так на эгейских геммах и печатях и, по-видимому, заимствованный с Востока). Колонна имеет здесь не декоративное значение, а является символом божества, которое в сопровождении своих телохранителей-львиц охраняет вход в крепость. Трактовка форм животных в «Львиных воротах» сильно уступает динамическому и натуралистическому чутью критских скульпторов, особенно в эпоху расцвета критского искусства. Но не нужно забывать, что критская скульптура знала только маленькие статуэтки, не выше 50 см, тогда как здесь перед нами попытка создать скульптурные формы в монументальном размере. «Львиные ворота» являются действительно первым памятником монументальной скульптуры на почве Греции, и в этом смысле иератические микенские львицы больше предвосхищают дух греческой скульптуры, чем утонченные, импрессионистические статуэтки критского искусства. На основании параллелей с «Львиными воротами» тиринфские ворота реставрируются в аналогичном виде; различие с Микенами сводится здесь только к тому, что «Львиные ворота» в Микенах есть наружные ворота, в Тиринфе же они помещены в узком коридоре.

¹⁰ Аналогией, подтверждающей это положение автора, является дворец Нестора в Пилосе, который был открыт в 1939 г. в Мессени, на юго-западе Пелопоннеса, и подробно исследован уже в послевоенное время совместной греко-американской экспедицией под руководством Бледжена (раскопки Пилоса продолжают и сейчас). Пилосский дворец сохранился лучше дворцов в Микенах и Тиринфе. Открыт большой мегарон с очагом в центре, с выходящими на открытый двор пропyleями; вокруг мегарона расположены жилые и служебные помещения, мастерские, кладовые; рядом с комплексом большого мегарона (Нового дворца), датирующегося XIII в. до н. э., находится меньший по размерам комплекс Старого дворца, также с мегароном в центре и двором, на который выходит портик мегарона. Этот меньший по размерам, но аналогичный по характеру строения комплекс датируется более ранним временем, чем Новый дворец, но продолжал функционировать и после постройки последнего.

Раскопки в Пилосе расширили и дополнили новым материалом наши представления о характере планировки и убранстве микенских дворцов. Особенно важной для исторической науки оказалась находка в Пилосе богатейшего архива (несколько тысяч глиняных табличек, написанных линейным шрифтом Б). Эти главным образом хозяйственные документы позволили расшифровать древнейший греческий язык, на котором говорили микенцы. Это открытие было сделано в 1953 г. английскими учеными Вентрисом и Чадвиком.

4. План Микен

- а — «Львиные ворота»;
- б — Круг гробниц «А»;
- в — Толос Клитемнестры;
- г — Круг гробниц «Б»;
- д — Микенские дома;
- е — Микенские дома;
- ж — Толос Атрея



доре и, затененные высокими стенами, должны были производить более суровое, мрачное впечатление.

Достаточно точно можно себе представить также облик больших пропилей, с выступами светлых ант и с колоннами, выполнявшими скорее декоративные, обрамляющие, чем конструктивные функции. Сравнение с аналогичными сооружениями критской архитектуры показывает большую логичность, большую концентрацию микенской архитектуры, но вместе с тем и несомненно большую ее бедность.

Что касается самого мегарона, то главный спор велся до сих пор по поводу его покрытия. Большинство ученых, исходя из того, что вообще северному зданию свойственна высокая крыша и что мегарон среднеэлладской эпохи был, несомненно, крыт крутой двускатной крышей, высказалось за такую же двускатную крышу и для тиринфского мегарона. Однако раскопки немецкого Археологического института сильно поколебали этот взгляд. Скорее следует думать, что оба мегарона Тиринфа имели плоское покрытие, наподобие критских дворцов. Такое предположение лучше сходится и с историей греческого храма, который возник явно под влиянием микенского мегарона и первоначально тоже был крыт плоской или низкой четырехскатной крышей. Другой вопрос, смущавший археологов: каким образом был регулирован выход дыма из очага. Первоначальное предположение, что для этой цели были устроены специальные отверстия под крышей, безусловно опровергнуто данными раскопок¹¹.

Последний вопрос, связанный с микенским мегароном, это вопрос о его назначении. Обычно мегарон характеризуют как «мужскую комнату», и такое назначение он имел с древних времен. Возможно, что в старину в мегароне вообще проходила вся домашняя жизнь семьи, здесь готовили пищу и здесь же, может быть, обитатели спали. Однако большим мегаронам Микенского и Тиринфского дворцов подобное назначение вряд ли могло соответствовать. Обилие жилых комнат рядом с мегароном свидетельствует о том, что для спален служили особые помещения. Вряд ли также очаг главного мегарона использовался для приготовления пищи — этому противоречит тонкий известковый пол с богатой росписью, но еще больше трон властителя дворца, стоявший непосредственно рядом с очагом. Это значит, что очаг мегарона служил религиозным, культовым целям, им пользовались для совершения жертвоприношений. Другими словами, сохранив свою первоначальную форму, микенский мегарон изменил свое назначение: светские элементы в нем перемежались с культовыми зада-

¹¹ В Пилосском дворце были обнаружены глиняные трубы дымохода, устроенного, очевидно, в кровле над очагом.

чами, наполовину он оставался парадной резиденцией властителя, наполовину сделан храм.

Заканчивая обзор крито-микенской архитектуры, познакомимся с типами погребальных сооружений. На примитивной ступени культуры могилы часто тесно соприкасаются с поселениями и жилыми домами. Так и в более древних слоях эгейской культуры могилы находятся между жилыми домами или под ними. Позднее, однако, совершается разделение между миром живым и обителью мертвых. Одним из примитивных видов могилы является погребение в естественных гротах и пещерах скалистых местностей. Особенно большое количество погребений в естественных гротах найдено на Крите. На следующей ступени развития естественные пещеры сменяются искусственными могильными камерами, высеченными в скале. Прототипы такого искусственного грота найдены в среднеэлладских некрополях близ Халкиды, в Манике. Гробницам предшествует небольшое входное пространство, обыкновенно спускающееся в глубину скалы несколькими ступенями; маленький портал ведет в могильную камеру, круглую или в форме трапеции, крытую ложным куполом. Позднее вход, так называемый дромос, становится все длиннее, как показывает, например, искусственный грот в Зафер-Папура на Крите.

Если искусственные гроты применялись для погребения большого количества умерших, то единичные могилы обычно устраивались в виде ям или ящичков (так называемые шахтовые или ящичные). В таких случаях могилы имели иногда круглую, чаще — прямоугольную форму; яма, вырытая в земле, обкладывалась каменными глыбами и перекрывалась огромной каменной плитой; тело умершего покоилось в характерной для южных погребений позе — с поджатыми к подбородку коленями. Подобного рода подземные гробницы весьма распространены на Кикладах и особенно на материке. Знаменитые микенские шахтовые гробницы — главное открытие

Рис. 13

Шлимана, наполненные утварью из золота, с золотыми масками, которые клали на лицо умерших, и завершающиеся сверху каменными надгробными стелами с рельефными изображениями, дают главный материал для изучения раннемикенского искусства.

Наиболее же интересен в архитектурном смысле третий тип гробницы, так называемой купольной. На Крите встречаются гробницы прямоугольного плана, например, большая гробница в Исопате близ Кносса, возведенная из правильно обработанных квадров и крытая мнимым сводом, но более распространена форма круглой купольной гробницы. На Крите, близ Агиа Триады, найдена древнейшая купольная гробница круглого плана¹⁸. Однако в поздний период развития критской архитектуры круглые купольные гробницы почти совершенно исчезают из употребления и, напротив, достигают чрезвычайного расцвета и монументальной формы в микенской архитектуре. Самые монументальные по размерам и пропорциям купольные гробницы найдены в Орхомене, в Средней Греции и в Арголиде. Как пример напомним так

Рис. 14

называемую гробницу Атрея, лучше всего сохранившуюся из купольных гробниц, найденных за пределами микенских крепостных стен. Различие с критскими купольными гробницами очень показательно. Там вход в гробницу всегда ориентирован на восток, независимо от условий почвы. В Микенах направление входа варьируется, в зависимости от склона холма, внутри которого выложена гробница. Обычный план купольной гробницы состоит из четырех элементов: из входного коридора, обрамленного квадратными стенами, так называемого дромоса, ведущего к дверям могилы. Портал могилы, так называемый стомион, перекрыт огромной каменной глыбой (в гробнице Атрея она имеет 9 м в длину) и был украшен по бокам колоннами и орнаментом из цветных камней. За стомионом следует купольная зала (в гробнице Атрея она имеет свыше 14 м в диаметре и почти такую же высо-

¹⁸ В 1958—1959 гг. на Крите в местечке Лебена близ Феста был открыт раннемикенский некрополь с круглыми в плане толосовыми гробницами; они имели массивные каменные стены и были перекрыты каменными ложными сводами. Толосы окружены небольшими прямоугольными в плане постройками с плоской крышей, предназначавшимися, очевидно, для хранения погребального инвентаря или жертвоприношений умершим. Эти гробницы служили местом многочисленных, вероятно, родовых или семейных, захоронений, позднейшие из которых относятся уже к XIX—XVIII вв. до н. э. В районах Кносса и Феста также были открыты толосовые гробницы, аналогичные по устройству толосам III тысячелетия до н. э., но датирующиеся первой половиной II тысячелетия, вплоть до XVI в. до н. э.

ту). Эта зала, предназначенная для заупокойного культа, крыта ложным куполом из тридцати трех выступающих один над другим и срезанных по кривой слоев кладки. Маленькие отверстия в стенах гробницы свидетельствуют о том, что первоначально купол был украшен металлическими узорами, вероятно, розетками. Наконец, рядом с круглым купольным залом находится меньшая и более низкая камера, прямоугольная в плане, которая служила местом погребения. Монументальной простоте и величавости замысла, которую обнаруживают эти микенские гробницы, критская архитектура не может противопоставить никаких параллелей. Здесь веет духом суровой закономерности, присущей греческому дорийскому храму.

Что касается самой формы погребения, то, помимо ям и каменных ящиков, известен способ погребения в больших сосудах-пифосах и в глиняных саркофагах, так называемых ларнаках.

СКУЛЬПТУРА

Анализ крито-микенской архитектуры помог нам установить главные этапы эволюции и, вместе с тем, открыл некоторые общие особенности критского искусства. К таким особенностям можно отнести, в первую очередь, чрезвычайно острое чутье динамики, потребность в движении, в смене. С другой стороны, критский художник лишен тектонического и пластического чутья, не умеет конструировать целое из частей, не любит замыкать, заканчивать форму. Наконец, в критской архитектуре определенно сказывается преобладание пространства над массой: тело здания нигде не сохраняет своей компактности, все время растворяется в порталах, лестницах, световых шахтах. Отверстия дороже критскому архитектору, чем самые стены, свет и цвет он ценит больше, чем самую форму предметов. Поэтому-то мы и называем критскую архитектуру живописной. И поэтому не удивительно, что все вообще искусства на Крите имеют тяготение к живописным проблемам и что наивысшие достижения критского искусства относятся именно к живописи. Напротив, скульптура, на которой сосредоточены главные интересы греческого художника, отступает на Крите на второй план. Если все же в истории критского искусства есть период, когда скульптура получила более широкое распространение, то это только потому, что она целиком отдалась гипнотическому живописному концепции и променяла круглую статую на рельеф. К характеристике критской скульптуры мы теперь и обратимся.

Одно свойство критской скульптуры, резко отличающее ее как от Египта, так и от Греции, уже приходилось отмечать — это отсутствие монументальных памятников, больших культовых статуй или декоративных ансамблей, соединяющих архитектуру и скульптуру. Вообще критская скульптура избегает открытых пространств — площадей, портиков, наружных ниш. Все памятники критской скульптуры отличаются небольшими размерами и предназначены для постановки во внутренних покоях. По материалу и технической обработке критские статуэтки и рельефы принадлежат не столько к области скульптуры, сколько мелкой пластики, глиптики и торевтики. Критский скульптор не любит ни мрамора, ни вообще каменных пород; его любимым материалом является глина, слоновая кость, фаянс и бронза.

В истории эгейской скульптуры можно установить три главных периода. Первый охватывает неолитическую и раннеминойскую эпоху; при этом между идолами неолитического и раннего бронзового века почти нет никакого принципиального различия; точно так же очень слабо проявляются особенности местного характера: на Крите и в Фессалии, на Кикладах и на западном побережье Малой Азии — везде господствует одна и та же главная тема женской статуэтки и одна и та же, очень ограниченная, типология. К середине среднеминойского периода скульптура на Кикладах и на материке замирает, в то же время на Крите скульптура стремится порвать с неолитическими традициями, ставит себе совершенно новые задачи и переживает короткий, но яркий расцвет в третий среднеминойский и первый позднеминойский период. После этого в критской скульптуре начинает сказываться влияние микенской художественной концепции и происходит медленная, но неуклонная дегенерация критского скульптурного стиля.

Ранняя эгейская скульптура не богата типами. Наиболее древние из них ясно распадаются на две группы — стоящие и сидящие фигуры. И в том и в другом случае тело трактовано по возможности как компактная масса; ноги и руки чаще всего вовсе отсутствуют или представляют собой несоразмерно короткие или тонкие обрубки. Характерно полное отсутствие скелета и мускулатуры и, наоборот, подчеркивание жировых отложений, особенно на бедрах (совершенно так же, как в статуэтках палеолита). Кроме того, можно различить более натуралистическое направление, стремящееся сохранить сходство с человеческой фигурой, и схематическое направление, которое подчиняет человеческую фигуру абстрактной геометрической схеме, то заостряя нижнюю часть тела в виде треугольника, то, наоборот, расширяя ее колоколом.

Натуралистическое направление наиболее широкого распространения достигает в Фессалии, Фракии и прилегающих к ним областях. Для фессалийских идолов, например, характерно ожирение форм и распорщенное положение ног. Кроме того, как в Фессалии, так и в других северных областях, часто применяется орнаментирование и раскраска статуэток. Эту орнаментировку никоим образом не следует понимать как изображение одежды или татуировки тела. Орнамент в данном случае выполняет исключительно эстетическую, декоративную функцию: подчеркивает округлость форм и наполняет их особой динамикой, не имеющей ничего общего с органической структурой тела. Другое свойство раннеэгейской скульптуры — это абсолютная фронтальность статуэток. Плоские они или круглые, они рассчитаны на рассмотрение исключительно спереди и, так сказать, не имеют никакого профиля; при этом их движения всегда совершаются только в плоскости, только в прямом направлении, они никогда не нагибаются ни вправо, ни влево, и если провести линию от их темени через середину тела, то эта линия всегда будет совершенно прямой, делящей статуэтку на две равные половины.

Если в материковой скульптуре преобладает натуралистическое направление, то на Кикладах, напротив, большее распространение получает схематическое, стилизирующее направление. В кикладских идолах отсутствует тот идеал ожиревших форм, который пользовался такой популярностью на Крите и в Фессалии. Соответственно этому и в линиях силуэта вместо мягких закруглений господствует тенденция к гранению форм углами и прямыми линиями. Другое характерное отличие кикладских идолов в том, что, оставаясь строго фронтальными, они в профиль имеют ломаную, как бы согнутую ось, что придает человеческой фигуре большую динамику и подвижность. Вместе с тем, и кикладские идола, подобно всем раннеэгейским статуэткам, не имеют никакой прочной базы: проблема стоящей человеческой фигуры совершенно не существует для примитивного художника. Для него статуэтка есть, в первую очередь, вещественный символ, религиозный амулет. Этим объясняется склонность примитивного художника к стилизации и схематизации, особенно сильная в кикладских идолах.

Таковы главные типы раннеэгейской скульптуры, которые мы рассмотрели вне всякой исторической последовательности. Ученых давно уже занимал вопрос о том, как следует эту историческую последовательность реконструировать. Большинство исследователей склонно видеть ход развития в постепенном преодолении схематизма натурализмом, в эволюции от абстрактного к конкретному. Согласно этому воззрению, в начале эволюции стоит отвлеченный, религиозный символ, простой каменный обрубок, столбик или колышек, острием всажженный в глиняную подставку. Постепенно примитивный человек начинает «узнавать» в этом столбике человеческую фигуру — тогда подставка превращается в человеческое туловище, а столбик в несоразмерно длинную шею; еще дальше — из шеи вырастает голова, а от тела начинают отделяться руки и ноги. Однако такой теории противоречит неоспоримый факт, что схематические и натуралистические идола часто относятся к одному и тому же времени. Не сходится с упомянутой теорией и то обстоятельство, что натуралистические идола находят нередко в неолитическом слое, тогда как стилизованные схемы продолжают существовать и в раннеминойскую и даже в среднеминойскую эпоху. Поэтому все большее число сторонников приобретает противоположная теория, согласно которой начальной стадией развития является натурализм, постепенно все более схематизирующийся до полной неузнаваемости реального прообраза. На стадии этой отвлеченной, безжизненной, символической схемы и умирает кикладская пластика в первой половине среднеминойского периода.

Однако одновременно на Крите начинается новый подъем, новая волна натурализма, по-видимому, совпадающая с постройкой первоначальных критских дворцов. Первым свидетельством этого подъема является ряд женских статуэток из глины, найденных в Петсофе. Отличие от кикладских идолов не только в том, что здесь перед нами одетые фигуры, и притом одетые с большой изысканностью развитой культуры. Их силуэт гораздо богаче, чем у кикладских идолов, они не так плоски, у них есть профиль и трехмерная округлость форм. При всем том очевидно, что мы имеем дело с еще очень примитивной концепцией. Раскраска и орнаментика статуи, несомненно, стремится не столько к воспроизведению реальной одежды, сколько к чисто отвле-
Рис. 17

Параллельно женским одетым фигурам на Крите все чаще начинают появляться совершенно отсутствовавшие в предшествующий период мужские статуэтки. Найденная в той же Петсофе мужская статуэтка из глины намечает новые приемы и проблемы критской скульптуры. Художник в этой фигурке юноши вдохновлялся реальной натурой. Но он ее стилизовал, подчинил своему своеобразному идеалу. В статуэтке из Петсофе совершенно отсутствует интерес к структуре тела, к костяку и мускулам; фигура не слагается из органического сцепления отдельных элементов тела, она очерчена обобщенным, непрерывным потоком линий. Достаточно сравнить критскую мужскую статуэтку с греческими статуями атлетов, хотя бы с «Дорифором» Поликлета, чтобы почувствовать огромное различие концепций. Главный интерес греческого скульптора сосредоточен на мощно развитом туловище, на сочленениях, на пондерации — равновесии движения и позы. У критской же статуэтки корпус как будто вообще отсутствует — тонкая талия, туго стянутая поясом, связывает двумя гибкими кривыми безмерно широкие плечи и широкие бедра. Сочленения совсем не намечены — ноги, например, двумя округлыми, равномерными столбиками дугообразно расходятся и сходятся. Задача критского скульптора — не равновесие пластических масс, а напротив — максимум подвижности, внезапности, эмоционального напряжения.

Не менее характерна для критской скульптуры и тенденция связывать фигуру с окружающим пространством, давать ей своего рода пейзажный фон. Из произведений этого характера следует назвать, например, крышечку сосуда из зеленого стеатита, украшенную орнаментом и фигуркой лежащей собаки из той породы африканских гончих, которую и сейчас еще постоянно можно встретить на Крите. Она лежит на крышке с вытянутыми вперед ногами и поднятой головой, как будто охраняя сосуд.
Рис. 18

Наибольшего расцвета критская скульптура достигает в третий средне-минойский и первый позднеминойский период. К началу этого периода относятся фаянсовые раскрашенные статуэтки, найденные в одном из тайников Кносского дворца и названные Эвансом «Вогинями змей». Одна из этих женских фигурок одета в светлое с темными полосами платье; оранжевый корсаж с короткими рукавами сильно стянут корсетом в талии, обнажая розово-желтое тело с выпуклой моделировкой груди; юбка спита из ряда оборок, выступающих одна над другой и составленных из светло-желтых с голубыми полосами или коричневыми кусочков; на юбку накинут желтый с темным узором передник; на голову надета низкая корона, на которой сидит дикая кошка. В поднятых и отставленных руках женщина держит по змее, как бы потрясая ими. Другая статуэтка, несколько ббльшая по размерам и аналогичная по теме, отличается только некоторыми подробностями туалета (например, высокой, по-видимому, кожаной шапкой) и жестом рук, которые у нее вытянуты вперед. Сравнивая этих кносских «Богинь» со статуэтками из Петсофы, ясно видим более развитую трактовку одежды и ее раскраски, пропорций тела и разработку отдельных его элементов. Вместо прежних сплошных контуров теперь художник дает гораздо более богатые контрасты моделировки, благодаря чему фигура, особенно в профиль, приобретает волнообразный силуэт. Несмотря, однако, на большой реализм деталей, скульптурная концепция в целом осталась прежней: кносские «Богини со змеями» так же строго фронтальны, так же лишены ног¹⁸, как и их предшественницы из Петсофы; по-прежнему

Рис. 19

¹⁸ Исследователь критского искусства Маринатос считает отсутствие ног у этих статуэток доказательством того, что они изображают божество.

художник остается верен критскому идеалу человеческой фигуры — с тонкой талией и сильным расширением к плечам и бедрам.

Рис. 23 Еще свободнее и смелее исполнена глиняная статуэтка из Пискокефало, относящаяся к среднеминойскому периоду. Женщина изображена с жестом приветствия или моления. Правую руку, перекрещивающую грудь, она положила на левое плечо. Левая опущена на талию. Моделировка формы отличается чрезвычайной мягкостью, органической слитностью переходов. Если в фаянсовых статуэтках из Кносса одежда как крепкая кора совершенно скрывает формы тела, то в этой статуэтке гибкое, мягкое тело словно лепится под одеждой. Но особенную смелость замысла критский художник проявляет в позе и движениях статуэтки. Благодаря жесту моления руки женщины дважды пересекают тело. Этим мотивом критский художник бросает вызов тысячелетним традициям древневосточного искусства. Во всей египетской скульптуре, например, нельзя найти ни одного случая подобного пересечения. И в греческой скульптуре, как мы увидим, художники осмеливаются на пересечение груди и лица рукой только в конце пятого столетия. Подобный мотив пересечения требовал совершенно особых предпосылок. Он показывает, что человеческий образ складывается для художника не путем последовательного нащупывания и нанизывания одного элемента тела на другой, как, например, в египетской скульптуре, а в виде одновременного оптического представления всей фигуры. Иначе говоря, критский скульптор пытается выйти за пределы моторно-осозательных представлений в область оптических представлений. Не менее интересна и чисто пейзажная статуэтка из терракоты,

Рис. 21 изображающая женщину на качелях (первый позднеминойский период). Разумеется, было бы ошибкой видеть в этой статуэтке сцену светского жанра в духе пасторалей французского рококо. Критская статуэтка несомненно имела религиозное значение: об этом говорят голуби, сидящие на верху каждого столба (священная птица женского божества плодородия и любви); возможно, что и самые столбы имеют связь с излюбленным критским символом священных рогов, а вся группа передает магическую сцену очищения воздухом. Как бы то ни было, в этой группе критский художник развивает совершенно новую для эгейской скульптуры концепцию, которую я назвал бы «пейзажной» и в которой главную роль играет не человек, а окружающее его пространство, особое настроение, излучаемое всей сценой.

Рис. 20 В мужских статуэтках эпохи расцвета критской скульптуры можно наблюдать большее разнообразие типов и поз; вместе с тем, здесь еще сильнее бросается в глаза суммарная, импрессионистически сокращенная трактовка форм. Одна из этих статуэток, найденная близ Феста и хранящаяся теперь в Лейденском музее, изображает, по-видимому, «Флейтиста». Традиционный идеал критян — с туго стянутой поясом, тонкой талией — воплощен здесь с особенной наглядностью. Бросается в глаза чрезвычайно сильный отгиб корпуса и головы назад и подчеркнuto маленькие пропорции рук и плеч. Совершенно другую концепцию тела и позы показывает бронзовая статуэтка «Молящегося», найденная в Тилиссе. Левая рука мужчины опущена и тесно прижата к телу, правая поднята ко лбу. Эту мужскую статуэтку и по сходству жеста, и по смелости изображения хочется сопоставить со статуэткой «Молящейся»

Рис. 22 из Пискокефало. С удивительной наблюдательностью схвачены вялые формы несколько ожиревшего, немолодого тела и его нескладный силуэт с выпяченным вперед животом. Благодаря суммарной, расплывчатой трактовке поверхности движение статуэтки приобретает еще большую выразительность. Вместе с тем, как и в первой статуэтке «Молящейся», здесь нарушена прямая вертикальная ось фигуры и показано легкое ее вращение кругом. Наконец, следует обратить внимание на постамент статуэтки. Он имеет форму гвоздя, позволяя, таким образом, перемещать статуэтку и втыкать ее в любом месте. В этом сказывается своеобразие критской художественной концепции. Если египетская статуя должна прежде всего прочно стоять, прислоняясь или к стене, или к пилястру, если она абсолютно замкнута в своей каменной неподвижности, то критская статуэтка, напротив, полна динамики, она хочет словно оторваться от своей опоры, ищет общения с окружающим пространством, с какими-то другими, невидимыми образами.

Но критский скульптор осмеливается сделать и еще более решительный шаг в сторону динамики и дематериализации образа. Об этом говорит, например, статуэтка юноши из слоновой кости, найденная в Кносском дворце. Моделированная с по-

разительной тонкостью, статуэтка изображает, очевидно, прыгуна. Ввиду того, что вместе со статуэткой найдена голова другого юноши, тоже вероятно прыгуна или акробата, и еще несколько небольших фрагментов из слоновой кости, следует предположить, что «Прыгун» принадлежал первоначально к какой-то многофигурной композиции и скорее всего — к группе акробатов и священного быка, теме, которую очень часто изображала критская живопись. Подвешивалась ли статуэтка прыгуна на шнуре, или она была прикреплена к рогам быка (что мне кажется правдоподобнее), во всяком случае, она изображает полет в воздухе — то есть выдвигает проблему, которая еще никогда не ставилась египетской скульптурой. Параллели для подобной проблемы можно искать разве только в эллинистическую эпоху, в витающих в воздухе Эротах и Никах из терракоты.

Как, примерно, могла выглядеть группа «Прыгуна», показывает другой памятник критской скульптуры — бронзовая статуэтка быка с повисшим на его рогах акробатом. В смысле динамики, остроты наблюдения, виртуозно обобщенной трактовки формы эта группа составляет одно из высших достижений критской скульптуры. Во имя общего впечатления, во имя желаемого эмоционального эффекта критский художник выхватывает из натуры только некоторые, особенно острые и яркие, моменты, сгущая их и подчеркивая. Следует обратить внимание на произвольные пропорции — на чрезмерно маленькую фигурку акробата по сравнению с большим телом быка. Благодаря этой произвольной игре пропорций мастер еще более усиливает эмоциональный контраст сцены: тяжелую, слепую силу животного и молниеносную, одухотворенную гибкость акробата. Но главное в этой и подобных ей критских группах и статуэтках — это стремление критского художника выйти за пределы чисто пластических методов и задач, стремление связать фигуру с окружающим пространством и воздухом, воспринимать жизнь мгновенно и пейзажно. Иначе говоря, критский скульптор подходит к пластическим формам с фантазией и замыслами живописца. Этот живописный подход к скульптуре нигде не сказывается так ярко, как в критских рельефах эпохи расцвета.

Рис. 24

Знакомясь с памятниками критской круглой скульптуры, мы отметили в них чрезвычайно импрессионистическую трактовку поверхности, динамику мгновенных поз и комбинацию фигур с окружающим пространством — одним словом, то, что можно назвать живописной тенденцией. Эта живописная тенденция в критском искусстве настолько сильна, что подчас приводит к созданию совершенно диких переходных форм, которые не знаешь, куда отнести — к живописи или к пластике. К таким промежуточным областям между круглой скульптурой, рельефом и живописью принадлежит ряд фаянсовых изделий критских мастеров. С одной частью их мы уже бегло познакомились в обзоре критской архитектуры — с маленькими фаянсовыми моделями критских жилых домов. К одной композиции с этими моделями домов, по-видимому, относятся также фаянсовые пластинки, изображающие фигуры людей и животных. Эванс предполагает, что эти фаянсовые пластинки составляли мозаичные украшения деревянного ящика. Но может быть правильнее их расположить не рядом, а одну за другой, как кулисы панорамы. Понятие панорамы, несомненно, было знакомо критянам. Об этом свидетельствует другая группа фаянсовых изделий, изображающих растения и цветы, коралловые рифы и раковины морских раков и летающих рыбок. Эванс составил из них примерную панораму подводного царства, которая, возможно, находилась на дне бассейна и, таким образом, была видима сквозь прозрачную поверхность воды. Мы тщетно стали бы искать в искусстве Древнего Востока подобную жажду и подобное чутье оптической иллюзии. И даже в греческом искусстве аналогичное явление можно встретить только в очень позднее время, например, в мозаиках эллинистической эпохи.

Столь же проблематическим, промежуточным характером отличаются более крупные по размерам фаянсовые пластинки, изображающие животных. Такие группы животных из раскрашенного фаянса сохранились в нескольких экземплярах, отлитые, очевидно, из одной формы. Например, «Коза с двумя козлятами»: группа рассчитана на рассмотрение только с одной точки зрения, спереди, как картина; кроме того, она расцветена пятнами зеленой и темно-коричневой глазури, причем в некоторых случаях контуры фигур показаны не выпуклостями формы, а исключительно красочными пятнами — то есть так, как будто мы имеем перед собой произведение

Рис. 25

живописи. Но, вместе с тем, фигуры животных вылеплены в плоском рельефе на гладком фоне. Однако и концепция рельефа не выдержана до конца: по контурам фигуры козы фон срезан, ее рог приделан отдельно и обработан как круглая, всесторонняя форма, — удивительное, противоречащее основным законам художественной логики сочетание принципов живописи и скульптуры. Другая подобная же группа изображает пятнистую корову, лижущую своего теленка. Здесь — аналогичное смешение пластических и живописных принципов, только, пожалуй, еще более диковинное, еще более иллюзорное благодаря темному фону и повороту головы коровы — так что один ее рог темным пятном вырисовывается на ее светлой спине. При этом опять бросаются в глаза черты, которые мы уже отметили в круглой пластике — искаженные пропорции (чересчур длинное тело коровы) и обилие кривых, волнообразных, извивающихся линий; кажется, что прямая линия вообще незнакома ни критскому скульптору, ни живописцу. В результате — чрезвычайная эмоциональная насыщенность образов, какая-то взволнованность, возбужденность, исходящая от них (показано, например, с какой стремительной жадностью теленок нагибается к вымени матери). Критское искусство — это искусство инстинктов и страстей в такой же мере, в какой греческое — искусство разума и воли.

С другим видом критского смешения искусств знакомят нас фрагменты рельефной стеной живописи, в большом количестве найденные в Кносском дворце. Часть этих фрагментов Эвансу удалось соединить вместе и реставрировать в почти законченную картину. Изображен почти обнаженный юноша. Он идет по лугу, покрытому высокими стилизованными лилиями. Правую руку он приложил к груди, левая, широко отведенная назад, или опирается о жезл, или держит какой-то атрибут. На юноше обычный на Крите набедренный передник, на шее — несколько рядов золотых ожерелий, на руках — тяжелые браслеты. На голове у него диадема из золотых лилий, к которой прикреплен пучок пестроокрашенных перьев. Этот роскошный головной убор и величественно широкий жест юноши дали повод ученым предполагать в этой фреске изображение Кносского принца — если это верно, то перед нами — единственное на стенах Кносского дворца изображение властителя. Но еще важнее те приемы, в которых трактовано это изображение принца. Живописью исполнен фон, пейзаж, черные волосы принца, ожерелье на его груди и желтый цвет его тела. Но, вместе с тем, тело принца и корона моделированы в мягко выпуклом рельефе (не выше пяти сантиметров в наиболее выпуклых частях). Как могла явиться у критского художника идея этого соединения живописи и рельефа? Очевидно, она возникла из потребности моделировать формы светотенью, овладеть которой с помощью чисто живописных средств критский художник был не в состоянии. Во всяком случае, мы сталкиваемся здесь с совершенно другим генезисом рельефа, чем в египетском искусстве. Египетский рельеф имеет исключительно графическое, линейное значение — его выпуклость относится лишь к линии, к контуру, но не к внутренним формам фигур, которые выполнены в совершенно плоском силуэте. Египетский рельеф есть результат глубокого врезывания контура — недаром в Египте такого распространения достиг прием углубленного рельефа (так называемого рельефа «en creux»). Напротив, на Крите рельеф имеет живописное происхождение, он основан на контрастах света и тени, на дополнительных отношениях красок, на моделировке внутренней формы.

Но даже и на Крите, где художники привыкли пренебрегать традициями и не бояться нововведений, этот прием сочетания живописи и пластики показался, очевидно, слишком смелым и сложным. Во всяком случае, фрагменты подобных рельефных фресок найдены только в Кносском дворце (быть может, они являются произведениями одного и того же мастера), художникам же, работавшим в Фесте, Агиа Триаде и других крупных центрах критской культуры, эта техника осталась недоступной.

Напротив, наиболее выдающиеся образцы чистого рельефа найдены в Агиа Триаде. Я остановлюсь на трех из них, самых знаменитых. Все они служат украшениями сосудов, выполненных из темного стеатита, мягкой и блестящей, легко обрабатываемой породы камня, которой изобилует юго-восточная часть Крита. Самый маленький из этих сосудов имеет форму конического стаканчика. Композиция, украшающая его стенки, отличается простотой и ясностью. Начало и конец рассказа отмечены столбиком с поперечными рубцами, который некоторые ученые ошибочно приняли за

здание. Слева от столбика стоит военачальник. Что перед нами важная персона, видно по его высокому росту, длинным волосам и его повелительному жесту — правую руку он выставил вперед и опирается на маршальский посох. Еще левее, в позе рапорта, стоит, по-видимому, офицер, на правом плече он держит меч, на левом — жезл, кончающийся длинной кисточкой. За ним — три мужские фигуры, тела которых скрыты странными, очень широкими одеждами — чем-то вроде плащей из крепкой кожи. Отсутствие у них всякого оружия и длинных волос указывает на то, что изображены не воины, а, вероятно, послы или заложники какого-нибудь пастушеского племени. Все формы трактованы широкими, упрощенными силуэтами, как бы большими пятнами красок. Бросается в глаза мастерское подчинение рельефа форме сосуда, нигде, однако, не переходящее в схематизм: в нижней части сосуда преобладают вертикальные оси, в верхней, напротив, горизонтальные, волнообразные линии, тянущиеся кругом всего сосуда параллельно его верхней грани.

Гораздо сложнее композиция другого каменного сосуда из Агия Триады, в форме длинного конического ритона. Здесь рельеф, в четыре полосы, без остановки, *Рис. 27* обегает кругом сосуда. В верхней и двух нижних полосах изображена борьба атлетов, во второй сверху — ристалища быков. Три стилистические особенности этих рельефов хотелось бы особенно выделить. Во-первых — исключительную динамику всей композиции в целом и каждой отдельной фигуры. Критский художник обладал удивительным чутьем темпа движения: насколько в предшествующем рельефе он спокойно торжественный, настолько здесь — бурно стремительный. Каждое движение схвачено в момент наибольшего напряжения, наиболее широкого размаха, и в каждом движении, помимо чисто физических функций тела, подчеркнуто его эмоциональное содержание: слепая ярость быков, хвастливая уверенность боксеров-победителей и беспомощность побежденных. Хочется сказать, что критский мастер изобразил не только внешнюю картину состязаний, но и особенный их духовный привкус, разгоряченную, пропитанную жестокостью и страхом атмосферу цирковой арены. Второй момент — ритмическое искусство автора. Как и в предшествующем рельефе, так и здесь нет никакого сухого схематизма в композиции, фигуры каждой полосы кажутся распределенными совершенно свободно, и в то же время композиции отдельных полос тонко согласованы друг с другом и с общей формой сосуда. Заметьте, например, что в нижней полосе фигуры сгруппированы всего теснее, с преобладанием вертикальных осей, а затем постепенно композиции полос становятся все свободнее, просторнее, с преобладанием диагональных направлений, увлекающих глаз зрителя кругом сосуда, с тем, чтобы в последней, верхней полосе опять дать перевес частым и спокойным вертикалям. Наконец, третья особенность рельефа — это специфический характер контуров. Контур фигур одновременно врезан внутрь стенки сосуда и, вместе с тем, показан выпуклостью. Вследствие этого создается иллюзия двух контуров, бегущих один рядом с другим, своеобразное мерцание форм, которое еще более усиливает впечатление динамики, стремительного темпа. Этот прием показывает, что критский художник обладал чрезвычайно острым чутьем движения, которого были совершенно лишены художники Древнего Востока.

Третий рельеф из Агия Триады украшает яйцеобразный сосуд. Изображена процессия *Рис. 28* полуобнаженных мужчин, несущих на плече своеобразный инструмент вроде вила, длинные и гибкие зубья которого прикреплены шнуром к деревянной рукоятке. Были высказаны самые разнообразные предположения о характере этого шествия, но, по-видимому, самым правдоподобным остается истолкование его как возвращение с полевых работ. Процессия движется под командой надсмотрщика с длинными волосами, в своеобразной чешуйчатой одежде; за ним по двое в ряд идут четыре пары рабочих в низких шапочках и обычных критских передниках. За последней парой идет группа певцов во главе с запевалой-музыкантом. Запевала не имеет характерной для критян туго стянутой талии, вместо критского передника у него египетская набедренная повязка и коротко, опять-таки не по-критски, стриженные волосы. В приподнятой руке он держит египетский музыкальный инструмент, своего рода погремушку — так называемый систр. За хором движутся остальные участники шествия. В этой части, дальше отстоящей от начальника, порядок соблюдается меньше: некоторые оборачиваются, другие приседают, щекочат и щиплют идущих впереди. «Рельеф

жнецов» отличается от остальных большим обилием деталей, большей теснотой композиции. Художник хотел изобразить толпу, двигающуюся в ритме песни, быть может, слегка подвыпившую, шумную и веселую. И этот нестройный, но неудержимый ритм толпы, это коллективное настроение удалось художнику блестяще представить. Но за всей вольностью движений, за всем разнообразием мимики скрыт тонкий композиционный расчет, который разбивает шествие на несколько основных групп и выдвигает фигуру надсмотрщика как начало и конец композиционного кольца. В «Рельефе жнецов» есть еще одна замечательная особенность. Благодаря выступлению процессии в компактных и глубоких рядах создается впечатление, что рельеф не украшает только наружные стенки вазы, а находится как бы внутри самого сосуда, разворачивается не на плоскости, а в пространстве. В критской керамике мы увидим еще более удивительное разложение тектонических границ сосуда в иллюзии бесконечного пространства. Мы уже наблюдали эту особенность, столь противоположную греческому пластическому и тектоническому чутью, в критской архитектуре: тяготение к оптической иллюзии у критского художника сильнее, чем осознание пластических, телесных форм.

Рис. 29

Столь же выдающееся место среди памятников критской скульптуры, как три стеатитовых сосуда из Агиа Триады, занимают рельефы, украшающие знаменитые золотые кубки из Вафио. Хотя оба эти произведения найдены на почве Греции, не подлежит никакому сомнению, что они исполнены критскими мастерами. Они относятся к первому позднеминойскому периоду. Кубки из Вафио парные один к другому и задуманы, несомненно, как нечто целое и в тематическом и в стилистическом смысле. Но, с другой стороны, их не вполне совпадающие размеры (высота одного кубка 8,5 см, другого — 7,8 см), различная профилировка ножек и горлышка и различная трактовка рельефа заставляют думать, что они выполнены двумя различными торецками по проекту одного главного мастера. Рельеф одного, бурный и драматичный, изображает ловлю диких быков. Слева расшвырявшийся бык совершает нападение на двух смелых ловцов, которые, очевидно, хотят вспрыгнуть на его рога и спину. Одного ловца ему удалось сбросить, и тот летит на землю, распластав руки по воздуху, но другой, с длинными развевающимися волосами, крепко ухватился за рога, повиснув в воздухе головой вниз, и, по-видимому, окажется победителем в отважной борьбе. Второй бык на всем скаку попал в тенета, перевернувшись в сетях. Третий бык, спасаясь от преследования, скачет в противоположную сторону, вытянувшись в воздухе характерным для критского искусства «легучим галопом». Вся сцена происходит в каменистом пейзаже, усеянном кое-где низкорослыми горными деревьями. Второй рельеф изображает мирное пастбище укрощенного стада: в центре — любовная идиллия быка и коровы, слева — стреноженный бык недовольно мычит, справа — бык мирно пощипывает траву. Контраст спокойной и драматической сцены выдержан в рельефах с удивительным искусством. В сцене ловли композиция как будто разрывается в обе стороны от центра. В сцене пастбища композиция свободно разворачивается мимо зрителя в одном направлении. В первом рельефе нет ни одной спокойной, сплошной плоскости: фигуры быков даны в ракурсе, пересечены деревом, сетью, человеческой фигурой. Во втором рельефе, напротив, фигуры быков показаны сплошными светлыми силуэтами. Вместе с тем, в обоих рельефах композиция уравновешена одинаковым приемом: в центральных фигурах движение как бы само в себе замкнуто, слева от центра — движение поднимается, справа — опускается. Поражает, кроме того, чрезвычайно экспрессивная сила рисунка. В каждом движении концентрирован максимум физической и эмоциональной силы. Например, тело убегающего быка несомненно преувеличено длинно, но благодаря этому удлинению и благодаря излому дерева в направлении галопа движение быка приобретает чрезвычайную стремительность. Даже в фигуре пойманного быка совершенно невозможное физически движение показано с таким темпераментом, с такой силой внушения, что кажется вполне убедительным. Внимательный анализ кубков из Вафио заставляет внести весьма важную поправку в обычную характеристику критского искусства — не столько изобразительность, сколько выразительность составляет главный стержень критской художественной концепции. В заключение — несколько слов о пейзаже рельефов. Промежутки между фигурами не следует понимать как свободное пространство, как небесный фон, но как крутым склоном поднимающуюся

почву — об этом свидетельствует, между прочим, заднее из деревьев, к которым привязана сеть. Но в рельефах из Вафио прибавляется еще один оригинальный мотив для характеристики пейзажа и пространства. Снизу рельефы обрамлены стилизованным изображением каменистой почвы; сверху же их обрамляют странные клочковатые узоры. Некоторые из ученых ошибочно истолковывали эти узоры как изображение облаков. На самом деле здесь идет речь о таком же стилизованном изображении почвы, но только как бы свешивающейся вниз головой. Этот своеобразный прием изображения пространства, так сказать, с двух концов, незнакомый ни древневосточному, ни греческому искусству, заслуживает более пристального внимания — мы к нему вернемся при анализе критской живописи.

Фантазия критского художника становится тем смелее, динамичней и выразительней, чем в меньших размерах ему предстоит воплотить свой замысел. Поэтому самыми замечательными произведениями критской скульптуры следует считать те, где размеры изображения доведены до миниатюры. Сюда относятся, например, клинки бронзовых кинжалов, украшенные инкрустациями из разноцветного золота и серебра. Наиболее выдающиеся образцы этого вида ювелирных работ найдены в микенских шахтовых гробницах. Темы этих инкрустаций разнообразны, тут есть чисто орнаментальные узоры (например, из лилий), есть пейзажи (например, берег реки с дикими кошками, преследующими уток) и есть сцены охоты. Один из самых блестящих образцов — микенский кинжал с изображением охоты на львов. Прослеживается три последовательных этапа работы, которую можно было бы назвать и «живописью в металлах», и «скульптурой в красочных силуэтах». Сначала углубленные силуэты фигур вырезались в бронзовом фоне; в следующей стадии работы эти силуэты заполняются золотыми или серебряными пластинками; в третьей, и последней, стадии путем различных цветных примесей и различной штриховки фигуры получают окончательную обработку. В этой композиции следует подчеркнуть не столько ее натуралистический характер, как это обычно делают, сколько мастерство стилизации, орнаментальной экспрессии и тонкое чутье, с которым композиция вписана в узкую раму кинжала. Кроме того, обращает внимание ярко выраженный центробежный характер композиции (от рукоятки кинжала к острию), которая благодаря внезапному повороту одного из львов приобретает еще большую стремительность. Этот прием центробежной композиции отличает критское искусство как от египетского, так и от греческого.

Рис. 30

Быть может еще удивительнее по своей экспрессии и богатству композиционной фантазии рельефные изображения, украшающие критские печати, кольца и геммы. Эти произведения критской глиптики найдены в огромном количестве в самых различных областях эгейской культуры и представляют собой неисчерпаемый материал для изучения критского быта, религии и мифологии. Особенно интересны в стилистическом отношении критские печати. Они выполнены в самых разнообразных материалах: из жировика, слоновой кости, агата, сердолика, яшмы, горного хрусталя и т. п. Их формы тоже очень различны, но в эпоху расцвета критского искусства преобладают три вида печати: в форме сплюсненного цилиндра, линзы и миндалевидные. Темы, трактованные критскими резчиками печатей, совершенно необозримы по обширности своего репертуара. Мы находим здесь изображения всевозможных животных в самых различных положениях и грушировках. Особенно часто на критских печатях встречаются фантастические существа, страшные или комические чудовища, составленные из причудливого смешения элементов различных животных. С другой стороны, изображения на критских печатях дают чрезвычайно полную картину эгейского быта: тут и сцены охоты, и военные эпизоды, и различные виды спорта, и моменты религиозного культа. Наконец, очень большую роль, особенно на печатях эпохи расцвета, играет пейзаж, служащий фоном для фигурного рассказа. К сожалению, обширная и чрезвычайно интересная область критской глиптики до сих пор еще мало изучена. Внимание ученых было сосредоточено главным образом на тематической стороне этих миниатюрных композиций и на установлении тематических заимствований и параллелей между Египтом, Передней Азией и Критом. Между тем, критские печати дают очень поучительный материал как раз для понимания стилистической концепции критского искусства и для ее принципиального противопоставления египетскому и переднеазиатскому искусству.

Так, например, на критских печатях можно наблюдать совершенно новое разрешение проблемы круглой или овальной композиции. Для египетского художника круглый формат вообще представляет большие затруднения. Кубическая концепция египетских мастеров требовала прямых линий и прямоугольных граней. Шар египтянин стремится превратить в куб, конус в пирамиду, цилиндр в призму. В египетских статуях, всегда сохраняющих прямоугольные грани первоначальной каменной глыбы, очень легко наблюдать этот кубический характер. Не менее типична в этом смысле для египетского стиля и четырехгранная капитель с головой богини Хатор. Точно так же и в печатях египетский резчик старается бороться с всесторонностью и бесконечностью круглой или овальной рамы, старается превратить ее в прямоугольную схему и разбить на ряд отдельных, изолированных изображений. Поэтому в египетских печатях круг обычно делится или на четыре, или на две части, причем линия, делящая круг пополам, служит базой для фигур, повернутых друг к другу под углом в 180 градусов. Одним словом, единство изображения уничтожается и заменяется типичной для египетской концепции множественностью точек зрения. На совершенно других предпосылках покоится композиция вавилонских и хетских печатей. Насколько египетский художник тяготел к кубическим формам и боялся круга, настолько переднеазиатское искусство, напротив, охотно превращает прямые линии и прямоугольные грани в закругленные. Достаточно вспомнить любовь переднеазиатских народов к цилиндрическим печатям или сравнить вавилонскую статую с египетской, чтобы убедиться, насколько переднеазиатское искусство предпочитает округлые, цилиндрические формы. Точно так же и в круглых печатях можно наблюдать, с каким удовольствием и с какой легкостью переднеазиатский резчик разрешает проблему круговой композиции путем радиального распределения вокруг главного центра двух, трех или больше периферических изображений. Все же, однако, несмотря на гораздо большую органическую слитность переднеазиатской круглой композиции, и в ней отчетливо проявляется множественность точек зрения, столь свойственная всему искусству Древнего Востока.

Композиционные принципы критских печатей, несомненно, ближе к переднеазиатскому, чем к египетскому стилю, так как критский художник легко и свободно обращается с круглыми и овальными форматами. Но при ближайшем рассмотрении мы наталкиваемся на важное принципиальное отличие. Возьмем, например, печать из слоновой кости с чисто орнаментальным узором. Здесь нет и речи об египетском разделении круга на ряд изолированных прямоугольных полей; но здесь не выдержан и переднеазиатский принцип композиции — с подчеркиванием центра и с радиальными излучениями от него. В критской композиции нет ни центра, ни радиусов, ни периферических колец, а есть непрерывное, бесостановочное вращательное движение, своего рода вихрь друг за друга зацепляющихся и как бы обладающих органической энергией мотивов. Эта вращательная энергия, которую мы наблюдали и в критских статуэтках, определенно говорит о стремлении критского художника преодолеть множественность точек зрения, свойственную древневосточному искусству, и создать из круговой композиции единый динамический образ. Другая композиционная особенность критских печатей, точно так же чуждая древневосточному искусству, это — прием диагональной композиции, которым критские резчики всего охотнее пользуются в овальных или прямоугольных форматах. Но особенно интересны те композиции, где критский резчик применяет популярный в древневосточном искусстве прием повторения одного и того же фигурного мотива, но под разным углом зрения. Здесь своеобразие критской художественной концепции сказывается особенно наглядно. Дело в том, что восточный художник в таком случае помещает фигуры повернутыми друг к другу ногами, и базой для них служит средняя линия, разделяющая круг пополам; на критских же печатях фигуры расположены головами друг к другу, как бы вращаясь в вечном кольце круглой рамы. Таким образом, центробежный ритм восточной композиции сменяется на Крите центростремительным, и кроме того создается та характерная для Крита перспектива с двух концов, которую мы уже наблюдали на пейзаже кубков из Вафио.

Присматриваясь к эволюции критских печатей, можно заметить, что с приближением к эпохе расцвета все усиливаются повествовательные и драматические интересы художников, композиции становятся все многофигурней, все сложнее и все

живописней. Вместе с тем возрастает и экспрессивная, эмоциональная сила изображения. Печати первого позднемикенского периода представляют собой вершину достижений критской глиптики в смысле экспрессивной силы и живописной трактовки рельефа. Идет ли речь о ритуальном танце жриц или о поклонении священному дереву или о борьбе рыбака с морским чудовищем, везде движения полны максимальной динамики и какого-то страстного напряжения, заставляющего все тело трепетать и извиваться. Критские резчики эпохи расцвета выработывают своеобразную технику как бы коротких, овальных мазков. Контуры предметов словно растворяются в ударах света. Во имя экспрессии и быстроты движения художник часто или вовсе пропускает части тела или сокращает их до неопределенных намеков (например, головы или конечности). По этому поводу хочется еще раз подчеркнуть — вопреки распространенному мнению, основой развитого критского стиля является стремление не к внешней правдоподобности изображения, а к силе субъективного переживания.

Заканчивая характеристику критской глиптики, хотелось бы привлечь внимание к одной своеобразной теме, неоднократно изображавшейся на критских печатях эпохи расцвета. Тема эта — явление божества человеку — совершенно незнакомо древневосточному искусству и в той мистически символической форме, в которой она зафиксирована на критских печатях, не была доступна и греческому искусству. На гемме, например, можно увидеть справа священную ограду с алтарем, перед которой возвышается священный столб — бегил; слева — женщина, вероятно жрица, в молитвенной позе, и перед ней парит в воздухе маленький крылатый бог с луком — нечто вроде прообраза греческого Эрота. Аналогичную тему изображает композиция на золотом кольце из Кносса. На лужайке, усеянной лилиями, среди которых извивается змея, — четыре женщины — жрицы; две из них танцуют, а две другие в экстатическом порыве протягивают руки к витающей в воздухе крошечной фигурке богини. Если на предшествующей гемме маленькие размеры летающего божка еще можно объяснить тем, что изображен бог — дитя, то здесь не подлежит никакому сомнению, что в воздухе парит богиня плодородия, богиня — мать. Следовательно, ее маленькие размеры можно истолковать только двояко: или тем, что богиня находится очень далеко и высоко, в перспективе пространства и воздуха, или тем, что она видна жрицам и зрителю в перспективе их мистического экстаза, что они имеют перед собой не реальный образ божества, а лишь его сверхчувственное явление, его таинственную эманацию. И в том и в другом случае критский художник выходит за пределы античной концепции и соприкасается с идеями буддийского или христианского мировоззрения. В чисто же стилистическом смысле критский художник выдвигает здесь проблемы, которые совершенно чужды древневосточному искусству и которые греческому искусству удалось разрешить только после долгих усилий — проблему полета и проблему пространственной и воздушной перспективы. Интересные образцы глиптики происходят из Микен, например, кольцо с изображением двух женщин перед святилищем.

Рис. 31

Рис. 32

Мы рассмотрели развитие критской скульптуры в главных ее видах и направлениях. Кульминационного пункта это развитие достигает в первом позднемикенском периоде. Но уже в начале второго позднемикенского периода заметны признаки какого-то застывания и схематизации форм, какого-то обратного движения к примитивизму. Эта дегенерация критского искусства, проходящая по всем его областям, свидетельствует о несомненном упадке творческих сил, об общем разложении критской культуры. Но одних внутренних причин для объяснения этого упадка было бы недостаточно. Потому что, присматриваясь к последовательным стадиям этой дегенерации форм, мы замечаем, что она приводит критскую скульптуру не к первоисточникам всего развития, к примитивности кикладских идолов, а к какому-то новому схематизму, основанному на совершенно иных, чуждых критскому искусству, принципах. В самом деле, обратимся к некоторым конкретным примерам. Бронзовая статуэтка юности, относящаяся к самому началу второго позднемикенского периода, еще сохранила многие характерные черты развитой критской скульптуры: контраст широких, могучих плеч и узкой, осинной талии, напряженную динамику движения, эскизно-импрессионистическую трактовку поверхности. Но во всех этих приемах уже нет прежней убедительности, нет внутренней слитности: плечи чересчур широ-

Рис. 33

ки, ноги чересчур длинны, поверхность чересчур неопределенно смазана. Вместе с тем, в концепцию статуэтки проникла тенденция к геометризму, к острым и прямым углам, к контрасту вертикалей и горизонталей, тенденция, чуждая развитой критской скульптуре. Эта геометрическая стилизация еще заметнее в двух других бронзовых статуэтках (Венский музей), относящихся к концу второго позднеминойского периода. В погоне за геометрической схемой автор этих статуэток уже начинает терять связи с традициями критской живописной скульптуры и стремится к осуществлению новых пластических идеалов. Ноги вытянулись до непомерной длины и превратились в совершенно прямые столбы без всякого подобия сочленений и мускулов. Тело съежилось до крошечного треугольника. Напротив, голова и ступни, которыми критская скульптура до сих пор пренебрегала, приобрели непропорционально крупные размеры.

Быть может еще более сильные признаки дегенерации, но в несколько ином направлении, обнаруживают женские статуэтки позднекритского искусства. Характерным примером может служить статуарная группа из раскрашенной глины, найденная в Палекастро и относящаяся ко второму позднеминойскому периоду. Она изображает «Хоровод» четырех женщин, по-видимому, вокруг символического образа женского божества. Некоторые пережитки эпохи расцвета еще сохранялись: хотя бы, например, самая тенденция к многофигурной группе, к рассказу в скульптуре; сохранились и традиции критской одежды с широкой юбкой и туго стянутой талией. Хочется, однако, обратить внимание на то, что грудь теперь закрыта, и волосы, когда-то распущенные вьющимися локонами или длинными косами, теперь собраны в гладкую прическу. Но главное изменение произошло, разумеется, в стиле, огрублении форм, в потере чувства естественных пропорций. Если в мужских статуэтках заметна тенденция удлинять ноги и сокращать корпус, то здесь, наоборот, мы имеем дело с чрезмерным удлинением корпуса и сокращением или внезапным отсечением нижней части тела.

К каким результатам приводят эти возродившиеся примитивные тенденции, показывает женская статуэтка из раскрашенной глины, найденная в Кноссе и относящаяся к третьему позднеминойскому периоду. Здесь, в сущности, даже нельзя говорить о женской статуэтке, это — опять идол, подобный кикладским «скрипкам и лопатам» раннеминойской эпохи. Как будто вернулись все принципы примитивного схематизма, созданные еще в неолитическую эпоху: фигура состоит не из органических частей тела, а из геометрических форм, произвольно искажающих натуральные пропорции (особенно, например, в нижней части тела в виде цилиндра и во вновь чрезмерно длинной шее); раскраска, еще в «Хороводе» стремившаяся передать иллюзию реальной одежды, теперь снова служит чисто орнаментальным украшением поверхности. И, однако, геометризм этих поздних критских идолов основан на других предпосылках по сравнению с геометризмом раннеминойской скульптуры. Если геометризм кикладских идолов можно назвать орнаментальным, то в позднекритских идолах эта геометрическая схема имеет явно тектонический характер. Там шла речь о превращении человеческого тела в геометрический узор, о декоративной игре линий и плоскостей (характерно, что большинство кикладских идолов не имело никакой базы, и статуэтки не могли стоять без посторонней опоры); здесь же художник стремится к некоей прочной конструкции, он расчленяет человеческое тело на отвлеченные тектонические элементы и с их помощью «строит» статую на прочном фундаменте, с прямой вертикальной осью, с контрастами несущих и несомых частей.

Появление этого нового тектонического принципа в критской скульптуре убеждает в том, что перед нами происходит не только процесс внутренней дегенерации, но и внедрение извне какой-то новой, чуждой Криту, художественной концепции. Откуда она могла быть занесена? Всего естественней предположить, что она явилась с севера, из очагов микенской культуры, которая в это время достигает наибольшей самостоятельности и начинает все сильнее оспаривать у Крита господство в Эгейском море. Носители критской и микенской культур принадлежали к различному племени, а может быть, и расовому корню. Это племенное различие усугублялось потребностями и привычками, вызванными разными климатическими условиями. Каково бы ни было первоначальное происхождение критян, их культура выросла в условиях южного климата, тогда как микенцы принесли с собой чисто северные привычки.

Отсюда — сильное различие в одежде: критяне предпочитают почти полное обнажение тела, за исключением маленького надбедренного передника, микенцы же удержали северную одежду — хитон до колен с короткими рукавами, подпоясанный в талии. Не менее значительны и различия в физическом облике. Критяне — маленького роста, гибкие и подвижные, со смуглой кожей и черными волосами. Лицо у них гладко выбритое, нос орлиный, с горбинкой, острый подбородок и немного выпяченные губы (как показывает, например, терракотовая головка из Мохлоса). Типичный облик микенца можно представить себе по голове, вырезанной из оленьего рога и изображающей, вероятно, ахейского царя: у него борода, закрученные кверху усы и увенчанная короной шапка кудрявых белокурых волос.

Не менее существенные отличия мы находим и в основных предпосылках критского и микенского художественного стиля. Правда, микенское искусство долгое время находилось под сильным влиянием критского; весьма вероятно, что целый ряд критских художников работал в Греции, на службе у ахейских князей. Но это увлечение критским стилем оставалось только на поверхности и, как мы видели на анализе архитектуры, не способно было поколебать традиционные основы микенского художественного мировоззрения, примером которого являются рельефы каменных стел, возвышавшихся над шахтовым гробницами в Микенах. На одной из них изображена сцена битвы: воин в колеснице опрокидывает на землю своего противника, вооруженного щитом в виде восьмерки; под этой сценой изображен лев, преследующий антилопу. Микенский автор этой стелы находился под несомненным воздействием памятников критского искусства. Он понял свою задачу живописно и попытался, хоть и не вполне удачно, усвоить критское восприятие пейзажа в виде круто поднимающегося холма и критского волнообразного рисунка почвы. На другой стеле нет такой широкой панорамы событий; из той же темы взят только один мотив колесницы и воина и трактован в схематическом, стилизованном виде; вместе с тем, исчезли всякие намеки на простор пейзажа, и волнообразный рисунок почвы превратился в чисто геометрический спиральный орнамент. Таким образом, вместо критской живописности и пространственной глубины торжествует орнаментальное украшение плоскости.

Рис. 38

Параллельно этому сохранению местных орнаментальных традиций в микенской скульптуре с большей силой выступают тектонические тенденции. Если мы сравним с критской круглой скульптурой статуэтку юноши из свинца, найденную в Лаконии, то, наряду с несомненными признаками критского влияния — в пропорциях, в молитвенном жесте, — увидим совершенно иную пластическую концепцию, которая стремится подчеркнуть статику позы, прочное стояние на постаменте, выделяет сочленения и мускулы, одним словом, обнаруживает тот интерес к структуре тела, который всегда был чужд критской скульптуре.

Не менее характерен для микенской скульптуры интерес к человеческой голове, тяготение к портрету, которое мы точно так же тщетно стали бы искать в критском искусстве. Критский скульптор равнодушен к голове, пренебрегает разработкой ее индивидуальных черт, трактует голову неопределенно и расплывчато. В микенской скульптуре голова разрабатывается с гораздо большим вниманием, и художника опять-таки занимает, прежде всего, ее строение. Мало того, на почве микенской культуры найдено значительное количество скульптурных памятников, темой которых является одна только голова. Таковы, например, головы воинов из слоновой кости, найденные в Микенах. Их своеобразие сказывается не только в типе лица, удлиненного, с бородой, тонкими губами и прямым носом, очень напоминающим позднейший греческий профиль, но и в самом понимании пластической формы: художник отчетливо расчленяет отдельные элементы головки крепкими линиями и орнаментом поверхности, моделирует форму острыми, ступенчатыми гранями. В этих микенских головках есть то чутье монументального стиля, которое мы уже отметили у автора микенских «Львиных ворот» и которого были совершенно лишены критские скульпторы. Что мы имеем здесь дело не со случайным достижением одного художника, что монументальное чутье было свойственно микенским скульпторам вообще, свидетельствует и целый ряд других находок. Например, большая женская голова из раскрашенного

Рис. 37
47

чально целой статуе почти в натуральную величину¹⁴. Критская скульптура эпохи расцвета не знала ни таких больших размеров, ни такой орнаментировки лица кружками и точками, какая применена в микенской голове. Особенно ярким свидетельством монументальных тенденций микенского искусства и, вместе с тем, присущего ему портретного чутья служат золотые маски, которые накладывали на лица умерших и которые, несомненно, передавали их индивидуальные, портретные черты.

Но нигде своеобразие микенского пластического стиля и его коренное отличие от критской концепции не проявляется так ярко, как в позднемикенских идолах (хронологически их следует датировать XIV—XIII веками до н. э.). Отличие сказывается не только в абсолютной геометрической абстрактности этих статуэток, но и в самих принципах, положенных в основу этой геометрической структуры. В критских статуэтках эпохи расцвета обычно маленький, тонкий корпус посажен на крупную, массивную нижнюю часть тела. В микенских идолах, наоборот, тонкая цилиндрическая нижняя часть тела (в которой отсутствует разделение ног) поддерживает широкую массу корпуса. Этот корпус трактуется в виде абстрактной геометрической фигуры, включающей также сокращенный силуэт рук: или в виде лунного серпа (как бы с поднятыми руками), или в виде плоского овала (руки как бы прижаты к телу), или, наконец, в виде ромба (руки как бы прижаты к груди). Ноги у микенских идолов всегда трактованы слитыми вместе, как бы в одну круглую колонну, снизу расширяющуюся в виде базы, тогда как голова на длинной шее приобретает вид завершающей колонну капители. Это удивительно ясное расчленение статуэток на основные тектонические элементы еще подчеркнуто раскраской. В отличие от критской раскраски, словно сливающей все тело в одно гибкое неделимое целое, раскраска микенских идолов резко выделяет отдельные части темными горизонтальными кольцами. При этом каждая часть, в свою очередь, характеризуется особым орнаментом, подчеркивающим его тектоническую функцию: нижняя, то есть несущая, часть расчленена редкими, но толстыми вертикальными линиями (подобными каннелюрам колонн); корпус украшен более частой, но и более легкой сетью волнообразных линий, тогда как голова, то есть завершение, имеет обыкновенно несколько горизонтальных полос. В этом последовательном проведении тектонического принципа, столь отличного от живописной мягкости и слитности критского стиля, проявляется тот дух конструктивной логики, который впоследствии ляжет в основу греческого архаического искусства и приведет к созданию дорийского храма. Эту преемственную связь между греческой архаикой и позднемикенским искусством хочется подчеркнуть уже теперь, так как она является одним из важнейших факторов в возникновении греческого искусства.

ЖИВОПИСЬ И ВАЗОПИСЬ

Перейдем к той области крито-микенского искусства, в которой оно создало свои наиболее своеобразные и наиболее высокие художественные ценности — к области живописи. К сожалению, памятники крито-микенской живописи дошли до нас в очень разрушенном, фрагментарном состоянии. К тому же все они относятся к сравнительно короткому периоду расцвета критской культуры. Поэтому составить себе на основании сохранившихся памятников живописи представление о последовательном развитии критской живописной концепции совершенно невозможно. В нашем распоряжении, однако, есть материал, который сохранился в чрезвычайном изобилии и который до известной степени может восполнить пробел в истории критской монументальной живописи.

¹⁴ Существование монументальной скульптуры в микенской Греции получило новое подтверждение благодаря недавним раскопкам в местечке Айя Ирини на Кеосе, где было открыто поселение микенского времени. Здесь, в руинах святилища, были найдены две головы больших статуй, сделанных из необожженной глины, а также части самих фигур, видимо, женских. Большая из двух голов, почти натуральной величины, трактованная чрезвычайно обобщенно, близка по стилю к стукковой голове из Микен, хотя значительно уступает ей по тщательности исполнения.

тальной живописи. Я имею в виду керамику, к анализу которой мы теперь и обратимся. Для того, чтобы составить себе более полную и более последовательную картину стилистической эволюции, мы постараемся вести линию развития керамического искусства параллельно через все главные области эгейской культуры.

Образцы неолитической керамики есть, с одной стороны, на Крите, с другой стороны, в Фессалии. В художественном отношении неолитическая критская керамика уступает фессалийской. Критская керамика неолита (лучшие образцы которой найдены в Кноссе), черного или коричнево-красного цвета, обычно полирована от руки. На более поздних сосудах орнамент врезан или выпарапан в поверхности сосуда и часто заполнен инкрустацией из белой краски. Орнамент простой, из прямых линий, треугольников и точек, полосами обходящий кругом сосуда. Более эффектный и живописный стиль господствует в эпоху неолита в керамике Северной Греции. Излюбленным типом фессалийской керамики являются вазы с красным линейным узором по глине или бело-желтой облицовке, и по технике и по орнаменту обнаруживающие тесную связь с керамикой придунайских областей. Греческая неолитическая керамика также полирована от руки, но, независимо от полировки, красные узоры обнаруживают часто такой блеск, что заставляют предполагать в краске примесь, подобную глазури. Таким образом, искусство глазури, которое впоследствии на такую большую высоту поставили критские керамисты, впервые в истории эгейской керамики появляется в греческом неолите. По месту главных находок различают основную группу этой красноузорной фессалийской керамики — группу Сескло¹⁵. Керамика субнеолитического периода Фессалии, по месту главных находок носящая название «группы Димини», отличается черным, спиралевидным узором по желтому или светло-красному грунту. Фессалийская керамика этого периода отличается от критской не только своей яркой красочностью, но и другим принципом орнаментации. В орнаменте господствуют спирали, меандр, шахматный орнамент. Между узором и фоном нет как будто принципиального различия: один для другого взаимно является негативом и позитивом. Вследствие этого орнамент приобретает удивительную динамическую силу и органическую энергию: спирали, зацепляясь одна за другую, непрерывными диагоналями обегают вокруг сосуда, подчеркивая его сферическую форму и создавая иллюзию вращательного движения. Красочность фессалийской керамики, атектонический характер ее орнаментации, основанный на принципе вращения и непрерывного, органического слияния элементов, получит дальнейшее развитие и блестящее завершение в критской керамике эпохи расцвета.

Рис. 39

Рис. 40

Продолжая анализ эгейской керамики, мы переходим теперь к бронзовому веку. Здесь пути континентальной и критской керамики на некоторое время расходятся. На континенте происходит продвижение с севера племен, родственных будущим грекам¹⁶. Первая волна этих нашествий создает культуру, носящую название раннеэлладской. Пришельцы приносят с собой художественную концепцию, более суровую и более однообразную, чем та, которая господствовала в фессалийском неолите, но, вместе с тем, обогащенную рядом новых технических изобретений. В области керамики сюда относятся обжигание сосудов в гончарной печи, усовершенствование глазури и изобретение гончарного круга, которое позволяет придавать сосудам более разнообразные, более сложные и утонченные формы. Вместе с тем, керамисты начи-

¹⁵ Период Сескло является временем развитого неолита. Как установлено новейшими исследованиями, на территории Греции ему предшествуют еще три неолитических периода: так называемый докерамический период, когда еще не была известна посуда из обожженной глины, и два периода, условно называемые «прото-Сескло» и «пре-Сескло», в течение которых появляется и развивается изготовление керамики. Для этой ранней лепной керамики характерны темная или красная обмазка и простой, процарапанный или нарисованный орнамент. В керамике периода Сескло эти черты получают дальнейшее развитие.

¹⁶ Теория о том, что начало эпохи бронзы в Греции было связано с передвижением каких-то племен, принесших сюда искусство обработки металла, широко распространена в современной науке. Спор идет о том, откуда пришли эти племена — с севера, из Европы, или же с востока, из Анатолии. Большинство западных ученых склоняется к последней точке зрения. Однако в последнее время высказывалось мнение, что переход от неолита и энеолита к бронзе не следует объяснять миграцией каких-то племен, а напротив, он является следствием естественного развития населения, жившего на территории Греции в эпоху неолита. Вопрос этот пока еще не может считаться решенным окончательно.

нают присматриваться к технике литья из металла и подражать бронзовой утвари в формах сосудов и в орнаментике. Континентальная керамика раннеэлладской эпохи отличается чрезвычайно единообразным стилем.

Сосуды по своим формам и темной поверхности с отливом обнаруживают несомненное влияние металлической утвари. Их стенки часто очень тонки, с припухлостью и с волнообразными рвантами. Особенной популярностью пользовались сосуды с очень длинным и приподнятым кверху носиком, так называемые «соусельки», и затем всякого рода толстопузенькие кувшинчики с узким горлышком и верхней ручкой. Раскраска этих сосудов отличается простотой и суровой выдержанностью: вазы покрыты облицовкой из черной или темно-красной глазурной краски, на которую иногда нанесен прямолинейный орнамент белой краской, по большей части в верхней половине сосуда.

В начале следующей, среднеэлладской, эпохи в керамике выдвигается два новых своеобразных стиля. Один из них, по месту главных находок, называют обыкновенно минийской керамикой, пользуясь именем легендарной династии Миниев, имевшей своей резиденцией Орхомен. Отличительными свойствами минийской керамики является почти полное отсутствие орнаментики и чрезвычайно совершенная, технически продуманная форма сосудов, исполненных на гончарном круге. Наибольшей популярностью у минийских керамистов пользовались два типа, оба образовавшиеся под влиянием металлической утвари. Во-первых, расширяющийся кверху кубок на высокой ножке с кольцеобразными украшениями, и, во-вторых, широкая чаша с острой профилировкой стенок и рванта и с тонкими, приподнятыми кверху ручками. По своей раскраске минийская керамика выделяется или желтым или серым тоном, напоминающим позднейшую греческую керамику так называемого типа «буккеро».

Одновременно с минийским получил распространение другой вид среднеэлладской керамики, по-видимому, имевший своим главным центром Эгину. Керамику этого типа, исполненную от руки и поэтому более грубую по формам, объединяют под названием «матовой живописи». Отличительным свойством росписи матовой керамики является светло-желтый или зеленый грунт, на который глухими, без блеска, коричневатыми красками нанесен тектонического характера орнамент — полосы, треугольники, решетки или арочные фризмы, сосредоточенные главным образом на плечах сосуда; иногда встречаются и вазы матового стиля с фигурными украшениями — с орнаментом из стилизованных, фантастических птиц. И формы сосудов матовой керамики, и, в особенности, их узор полностью возрождаются в керамике позднемикенской эпохи.

В критской керамике неолита господствовал прямолинейный орнамент белых или процарапанных линий по темному полированному фону; при этом распределение орнамента совершается по строго геометрическому принципу горизонтальных полос. В этот период критская керамика много беднее континентальной и в смысле разнообразия орнаментальных мотивов, и в смысле красочности. Но уже в раннеминойскую эпоху намечается заметный подъем керамического искусства на Крите. В общем развитие критской керамики в раннеминойскую эпоху дает двойственную картину: с одной стороны, продолжают культивировать старые неолитические традиции, с другой стороны, возникают новые задачи и приемы, чрезвычайно напоминающие своей красочностью и орнаментальной динамикой неолитическую керамику Фессалии. Оба направления развиваются некоторое время параллельно, потом начинают слиться друг с другом, и в их взаимной борьбе к началу среднеминойской эпохи новые живописные принципы одерживают окончательную победу.

Рис. 42 Первую группу раннеминойской керамики составляют темные, гладко полированные сосуды с процарапанным и иногда инкрустированным белой краской орнаментом. Орнамент состоит из пунктира, прямых линий, треугольников и располагается горизонтальными полосами. В формах сосудов преобладают компактные, замкнутые по силуэту типы: или в виде пиксид с маленькими ручками, или в виде высоких бокалов без ручек. В обоих типах основой является конус, но в одном случае стенки сосуда конически расходятся к его середине, в другом случае сходятся к ней, стягиваясь как бы в узкую талию. Уже в этой группе сосудов, таким образом, проявляется свойственное критскому искусству тяготение к органическим и атектоническим формам, которое еще больше подчеркнуто орнаментом. Узор процарапанных линий точно

так же или тянется к центру сосуда, или от него бежит, но, вместе с тем, совершенно пренебрегает конструктивными функциями сосуда. Особенно это заметно в кубке, где горизонтальная штриховка вокруг талии сосуда нисколько не считается с границей между постаментом и самой чашей, но зато чрезвычайно тонко отмечает место ладони, охватывающей кубок. Мы наблюдаем здесь в зародыше один из главных принципов критской керамики: органическое слияние сосуда путем украшений с окружающей средой, с бесконечным пространством — принцип, который диаметрально противоположен греческой конструктивной логике и изоляции вазы в границах собственных твердых стенок.

Вторую группу раннеминойской керамики составляют вазы со светло-желтой поверхностью глины, на фоне которой нанесен орнамент красными или черными глазурными красками. Наиболее распространенной формой ваз этой группы является кувшин или сосуд с длинным носиком. В орнаменте, довольно еще бедном, преобладает, подобно первой группе, прямолинейный, часто решетчатый узор, но расположение его производится по совершенно другому принципу: вместо горизонтальных полос линии ложатся теперь вертикальными или, еще охотнее, диагональными кривыми вокруг всего сосуда, подчеркивая, таким образом, его сферичность, как бы в одном широком взмахе охватывая все три измерения. Эта трехмерная (не плоскостная, как в греческой керамике) тенденция орнамента, связанная с вращательным движением, составляет второй новый принцип критской керамики. В какой мере этот принцип отвечал всему существу критского художественного мировоззрения, показывает критская утварь, изготовленная из цветных пород камня. Особенно яркие образцы этого вида ремесла найдены на острове Мохлосе. В одном из цветных каменных сосудов цветные слои использованы таким образом, что они ложатся косо к вертикальной оси сосуда, создавая иллюзию его непрерывного вращения. Чтобы еще яснее стал атектонический, динамический характер критской концепции, сравним с ней египетские чаши из цветного алебаstra. На одной из них цветные слои использованы как горизонтальные кольца, обтекающие кругом сосуда (чисто тектонический прием, родственный греческой орнаментике); в другом случае цветные слои ложатся поперек сосуда, параллельно его вертикальной оси — другими словами, ваза понимается не как трехмерное тело, а как двухмерная плоскость: типично египетская, антипространственная концепция. Но и в том и в другом случае мы имеем дело со статическим принципом, глубоко противоположным критской живописной динамике.

Рис. 44

Еще смелее этот живописно-динамический принцип проводится в третьей, самой оригинальной группе раннеминойского периода, известной обычно под английским названием «mottled ware» или крапчатая, пятнистая керамика. В сосудах этой группы линейный орнамент вовсе отсутствует. Узор получается из темно-красных, почти черных, пятен по светло-желтому фону сосуда. Игра этих как будто произвольно растекающихся и переливающихся пятен краски достигнута искусным использованием дефектов обжига и производит удивительно живописное впечатление. Иногда этим неравномерным подпаливанием глазурной краски критские керамисты создают чисто орнаментальные эффекты волнообразно извивающихся лент. Любимой формой сосудов этой группы является небольшой кувшинчик с длинным, вытянутым вбок носиком, напоминающий чайник. Наибольшее распространение «пятнистая» керамика получила в восточной части Крита, где она господствует в продолжение всей раннеминойской эпохи.

Рис. 43

Совершенно на других колористических предпосылках основана роспись четвертой группы раннеминойской керамики, самой молодой по времени своего возникновения. Если в предшествующих группах мы имели дело с темным орнаментом по светлому фону, то здесь орнамент нанесен белой краской по черному глазурному фону. Другое отличие — в самом ведении штриха, который теряет теперь свою геометрическую точность и графичность, становится более свободным и широким, как бы брошенным кистью живописца. В этом превращении линии в красочный мазок — первое предвестие замечательного расцвета критской керамики в следующую эпоху — так называемого стиля «Камарес». Наконец, орнамент четвертой группы отличается от других и своими мотивами: прямолинейные узоры все чаще и чаще уступают место кривым линиям, спиральям, и появляются первые намеки на растительный орнамент (например, в виде непрерывно вьющейся лозы).

51

Провести вполне точную хронологическую и стилистическую границу между ранней и среднеминойской керамикой почти невозможно. Можно только уловить общие принципы развития, которые сводятся к трем главным пунктам. В раннеминойской керамике, как мы видели, развиваются два совершенно противоположных декоративных принципа: темный орнамент на светлом фоне и светлая живопись на фоне темной глазури. Борьба между этими двумя декоративными принципами в дальнейшей эволюции приводит к тому, что сначала, в первой половине среднеминойской эпохи, победу полностью одерживает принцип светлой декорации на черном фоне; напротив, к концу среднеминойской эпохи с такой же исключительностью торжествует другой принцип — темной декорации. Вторым важным признаком среднеминойской керамики — это расцвет полихромии, многокрасочности. В раннеминойской керамике красочный эффект сводится, в сущности, только к основному контрасту между темным и светлым. Теперь керамисты пополняют свою красочную гамму желтой и красной красками со всеми их оттенками в оранжевое, малиновое и фиолетовое; иначе говоря — графический стиль сменяется живописным. Наконец, третий признак среднеминойской керамики заключается в гораздо более широком использовании растительных мотивов. Из спиралей раннеминойского орнамента теперь сплетаются гибкие лозы, вырастают диковинные цветы и фрукты.

Расцвет среднеминойской керамики объединяют обыкновенно под названием стиля «Камарес». Название это дано по имени поселения Камарес на склоне горы Ида, в пещере близ которого были найдены наиболее яркие образцы среднеминойской керамики. К этому времени критская керамика приобретает международное значение. Сосуды, изготовленные критскими горшечниками этой эпохи, находят не только в Греции и на островах Эгейского моря, но также в Малой Азии, Сирии, Египте и даже дальше в глубине Африки. К этому времени гончарное дело на Крите поставлено уже так широко, что появляется потребность в организации гончарных цехов, причем каждый из этих цехов пользовался своей особой печатью. Следует отметить также один из важных моментов в социально-политической жизни Крита, совпадающий с началом процветания стиля «Камарес»: целый ряд крупных поселений на востоке Крита, как Мохлос, Псира, Василики и другие, внезапно прекращает свое существование и почти одновременно с этим начинается широкая строительная деятельность во дворцах Кносса и Феста¹⁷.

В отношении форм сосудов стиль «Камарес» внес в общем мало нововведений. Наиболее излюбленными формами этого стиля можно считать фруктовые чаши, маленькие чашечки и особый вид амфор с ручками почти у самого края сосуда. Зато техническое изготовление сосудов доведено до максимального совершенства. По гибкости своих профилей, по тонкости своих стенок вазы стиля «Камарес» далеко превосходят все, чего в области керамики до сих пор достигло древнее искусство недаром маленькие чашечки стиля «Камарес» носят название «яичной скорлупы»: в этом отношении керамику этого стиля можно сравнить разве только с китайскими фарфоровыми вазами. В сущности говоря, только благодаря мастерам стиля «Камарес» керамика из ремесла превращается в искусство.

Декоративная фантазия мастеров «Камарес» чрезвычайно богата. Среди орнаментальных мотивов можно найти такие, которые с удивительной тонкостью имитируют рельефную поверхность бронзовых сосудов. Большинство же своих декоративных мотивов мастера «Камарес» заимствуют из растительного царства. Говорить, однако, о каком-либо «натурализме» стиля «Камарес» совершенно не приходится. Натура служит только толчком для совершенно произвольной игры декоративной фантазии. Декораторы «Камарес» не стремятся к воспроизведению какой-либо определенной породы растений, ни в рисунке, ни в колорите они не считаются с реальностью. Сосуд с блестящей черной облицовкой покрыт стилизованными растительными узорами.

Рис. 46

Рис. 45

¹⁷ Причины гибели ряда критских поселений и возникновения — причем одновременно в разных местах центрального и восточного Крита — больших дворцов на рубеже III и II тысячелетий до н. э. до сих пор не выяснены окончательно. Попытка объяснить создание дворцов появлением на острове нового, более высоко организованного населения, признана несостоятельной. Исследования материальной культуры Крита этого периода не позволяют говорить о сколько-нибудь резкой смене населения. Очевидно, возникновение дворцов вызвано внутренними изменениями в общественном укладе населявших о. Крит племен, зарождением у них классового общества.

Какие-то неведомые желтые растения — арабески сплетаются между собой так, что оставляют на середине сосуда четырехугольник с оттянутыми углами. В местах соединения вырастают белые завитки, от которых вправо и влево опускаются трехлепестковые пальметки. Внутри трех кругов помещены стилизованные белые цветочки, опирающиеся на желтый кружок. В середине четырехугольника выступает новая растительная белая арабеска с желтым кружком в центре, а из оттянутых углов выпадают грушевидные плоды — желтые в продолговатой части и ярко-красные в утолщении. При взгляде на сосуд возникает впечатление, что украшающие его цветы или, может быть, языки пламени находятся в быстром и непрерывном вращательном движении. Узор, кажется, горит, выбрасывает искры и кружится в бешеном вихре. Декорация стиля «Камарес» воздействует не столько линейным ритмом, сколько колористической экспрессией своего орнамента.

Отметим еще одну особенность декоративных методов «Камарес»: отверстие сосуда как бы заменяет в системе декорации одну из больших розеток орнаментального узора. Это наблюдение опровергает установившийся взгляд, будто керамика стиля «Камарес» совершенно не считается в своей декорации с формами сосуда. На самом деле роспись ваз «Камарес» чрезвычайно тонко согласована с формами сосуда, с положением отверстия и ручек, но согласована, так сказать, на основе атектонических методов орнаментации. Орнаментика «Камарес» не подчеркивает конструкции сосуда, как это свойственно греческой керамике, не считается с его статикой, пренебрегает его тектоническими делениями; но зато она тончайшим образом реагирует на сферические изгибы сосуда, на его выпуклости и углубления. Ярким примером такого трехмерного декоративного метода может служить сосуд из Гурнии с его волнообразными стенками и асимметрическими ручками. Еще более утонченное согласование орнамента с изгибами стенок дают две маленькие чашечки из Феста. В одной чашечке можно, кроме того, наблюдать еще два декоративных приема критской керамики. На внутренней стенке сосуда повторяется тот же самый орнаментальный мотив, что и снаружи, но только в несколько более сдержанном и тусклом красочном сочетании, — получается впечатление, как будто стенки сосуда прозрачны. С другой стороны, если присмотреться ко всей орнаментации чашечек в целом, то ее можно истолковать двояко: или как смену трех горизонтальных полос, обходящих кругом сосуда, или же как чередование темных сегментов, опоясанных светлым поясом. Из этих наблюдений можно установить такой декоративный принцип критской керамики. Ее декорация, в отличие от египетской, переднеазиатской и греческой керамики, относится не столько к поверхности сосуда, к его крепким стенкам, сколько к тому пространству, к той среде, которая заключена внутри этих стенок. Второй прием заключается в том, что острые концы сегментов все наклоняются в одном направлении, словно бегут кругом сосуда. Этот прием очень часто встречается в керамике «Камарес»: изображены ли чисто геометрические узоры, штрихи, треугольники, спирали и арочки, или же растительные мотивы — водоросли и лозы — почти всегда они наклоняются в одном направлении, как будто бегут, подгоняемые ветром. Этот прием лишней раз подчеркивает излюбленную критскими художниками тенденцию к вращательному движению и еще более усиливает пространственный характер декорации, иллюзию воздуха или влаги, окружающих и наполняющих сосуд. И в этой иллюзии вечного движения, непрерывно текучей жизни — живая, ни с чем не сравнимая прелесть керамики «Камарес».

Стремление мастеров стиля «Камарес» связать декорацию сосуда с окружающим пространством, развернуть органическую энергию сосуда как бы за пределы его стенок, проявляется и в других приемах. Так, например, очень часто керамиком стиля «Камарес» помещает на дне сосуда какую-нибудь фигурку, охотнее всего — птицу. Или же в больших «пифосах», сосудах для хранения масла, в рельефном орнаменте наружных стенок он имитирует веревки, которыми обвязан сосуд, или потоки масла, стекающие по его стенкам. Теми же побуждениями продиктована и своеобразная техника изготовления сосудов, известная под именем «барботино», возникшая и исчезнувшая одновременно с полихромией стиля «Камарес». В мягкой глине стенки сосуда моделируются с рыхлой или волнообразной поверхностью и украшаются рельефным орнаментом спиралей или какого-либо другого декоративного мотива. Затем вся поверхность сосуда покрывается темной глазурью, на которой красными и

Рис. 41

Рис. 47

белыми пятнами иногда нанесен какой-нибудь узор. Тенденция к вращательному движению и в формах сосудов, и в орнаментике особенно ярко подчеркнута.

Технические изобретения и усовершенствования, сделанные гончарами стиля «Камарес», которые подняли на такую высоту критскую керамику среднеминойского периода, в конце концов послужили одной из причин упадка стиля «Камарес». Гончарный круг позволил формовать сосуды с такой легкостью и быстротой, что стал пропадать интерес к чересчур утонченным, хрупким, мелким формам. Вазы становятся все проще в своем силуэте, все крупнее в своих размерах, все единообразнее. С другой стороны, очень прогрессировала также техника обжигания сосудов. Для получения особого отблеска глазури температуру печи научились накалять до максимума. Но столь высокая температура печи одновременно имела и отрицательные последствия — она уничтожала переходы красочных оттенков, нивелировала тон, превращала черное в бурое. В итоге этих экспериментов керамисты «Камарес» пришли к результатам как раз противоположным тем, к которым они сначала стремились: глазурь стала терять свой блеск, черный тон превращается в буро-лиловый, многокрасочность все более тускнеет. Упадку стиля «Камарес» способствовали и внешние причины: именно к концу второго среднеминойского периода относится гибель первых Кносского и Фестского дворцов. Эта дворцовая катастрофа лишила критских керамистов их привилегированного положения поставщиков двора и заставила искать более широкие и менее притязательные круги заказчиков. Когда же дворцы в конце концов были восстановлены с еще большей роскошью, художественные интересы их обитателей оказались отвлеченными в других направлениях — в область новой для Крита техники фаянса, скульптурно украшенных сосудов из камня и фаянса, а главное — в область монументальной стеновой живописи, которая в третьем среднеминойском периоде возникла как бы внезапно, без всякой подготовки и с чрезвычайным блеском. Нет ничего удивительного, если стиль критской керамики, в борьбе с новыми конкурентами, начинает развиваться совершенно иными путями.

Керамику третьего среднеминойского и первого позднеминойского периода, совпадающую со временем самого яркого расцвета критской культуры, обычно объединяют под названием «первого позднеминойского стиля». Главный признак этого нового стиля критской керамики — в расширении тематического репертуара. Под влиянием своих современников — живописцев и скульпторов — керамисты начинают гораздо более широко пользоваться мотивами реальной природы. Правда, человеческой фигуре по-прежнему закрыт доступ в декорацию сосуда: критские керамисты не находят в человеческой фигуре тех декоративных возможностей, которые позже откроют и так блестяще используют сначала микенские, потом греческие вазовые живописцы. Но зато керамисты позднеминойского стиля оказываются неисчислимыми наблюдателями флоры и фауны, в особенности — морской, подводной жизни¹⁸. Из крокусов и лилий они умеют сплести такие же удивительные арабески, как из кораллов, улиток и осьминогов. Но и к декораторам позднеминойской керамики неправильно применять название натуралистов, как это обычно делают. Правда, они дают более точную оптическую формулу мотивам, заимствованным у природы, чем декораторы «Камарес». Но и для них реальный мотив имеет ценность лишь постольку, поскольку он может быть использован для декоративных целей. Возьмем для примера знаменитую кносскую вазу с белыми лилиями по фиолетовому фону. Разумеется, мы с первого же взгляда узнаем, какой именно цветок изображен, чего никак нельзя сказать о декорации «Камарес». Но, вместе с тем, совершенно очевидно, что и стебель, и цветок тончайшим образом стилизованы и декоративно согласованы с формой сосуда. При этом стилизация в позднеминойском стиле проведена,

Рис. 48

¹⁸ Так называемый «морской» стиль критской вазописи, сюжетами росписи которого было изображение различных морских существ — осьминогов, наutilusов, рыб, ракушек, появился несколько позже росписей растительного характера и просуществовал более короткий промежуток времени. Высказано предположение, что вазы с изображениями морских существ являются продукцией какой-то одной или, может быть, нескольких тесно связанных между собой мастерских и перестали изготавливаться с прекращением их деятельности. Впрочем, эти вазы оказали воздействие на последующую, так называемую «дворцовую» вазопись, где встречаются росписи на те же сюжеты, но совсем другого стиля.

может быть, даже последовательнее, чем в стиле «Камарес», так как она относится здесь не только к рисунку, но и к краскам — той же белой краской показаны и цветы, и стебли. Таким же образцом мастерской стилизации может служить и сосуд из Филакопи с удивительным морским цветком — ведь и здесь колористический контраст красного цвета и зелено-голубой морской воды показан контрастом черной глазури на белом фоне. Только в одном отношении полихромия стиля «Камарес» оказывает некоторое время влияния на декораторов позднеминойского стиля: керамисты никак не могут произвести окончательный выбор между двумя системами декорации — светлым орнаментом на темном фоне и темным орнаментом на светлом фоне (в третьем среднеминойском периоде встречаются вазы, где одновременно применены обе системы). Лишь к самому концу среднеминойской эпохи это колебание разрешается полной победой черного орнамента на светлом фоне, то есть так называемой «микенской техники».

Как один из самых совершенных образцов первого позднеминойского стиля напомним знаменитую вазу из Гурнии с изображением осьминога (сосуды с аналогичным декором найдены и в других местах распространения критской культуры). Тело осьминога расположено таким образом, что его глаза приходится как раз на середину сосуда, а его щупальцы, расходящиеся в разные стороны, заполняют всю поверхность сосуда. Исключительное мастерство декоратора проявляется здесь в том, что, несмотря на естественность и случайную асимметричность движений осьминога, они оказываются согласованными с формой сосуда и удивительно выполняют свою декоративную функцию — винтообразного, вращающегося орнамента. Но самое замечательное в этом сосуде — та чисто живописная идея, которая заложена в основе его декорации: сосуд как бы совершенно потерял прочность своих границ, сделавшись прозрачным; кажется, что декорация показывает то, что происходит внутри сосуда. Если уже на вазах стиля «Камарес» намечалось стремление декоратора дать иллюзию пространства, воздушной или влажной среды, то теперь, можно сказать, пространство одерживает окончательную победу над предметами. Ваза из Гурнии вообще, так сказать, не имеет тела, у нее нет ни верха, ни низа; она подобна мыльному пузырю или огромной капле морской воды, чудесным образом окристаллизовавшейся в пространстве.

Рис. 49

Этим полным торжеством пространственной, атектонической концепции объясняется и предпочтении, которое первый позднеминойский стиль оказывает двум новым видам сосудов. Один из них — это так называемая псевдоамфора («Bügelkanne»), круглый кувшин с двойной ручкой у самого горлышка. Другой вид — всякого рода воронкообразные сосуды (ритоны), остроконечные и закругленные, с ручками и без ручек, с горлышком и без горлышка, но никогда не имеющие ножки, никакого прочного основания, как бы висящие в воздухе сосульки морской воды. Пример ритона из Палекастро — одного из самых изящных созданий критской керамики — представляет большой интерес и в другом отношении, так как знакомит нас со вторым излюбленным декоративным мотивом первого позднеминойского стиля (первый — мотив вращения). Орнамент ритона состоит из горизонтальных рядов моллюсков и вертикальных рядов коралловых рифов, стилизованных с изяществом, напоминающим орнаменту французского рококо. Но, присматриваясь ближе, замечаем, что ни горизонтальные, ни вертикальные ряды не выдержаны точно: моллюски расположены через одного, то выше, то ниже; коралловые узоры выдвигаются то правее, то левее. Создается нечто вроде узора, носящего название «бесконечного рапорта» — узора без начала и без конца, без верха и низа, узора, который можно читать одновременно в горизонтальном, вертикальном и диагональном направлении, в котором каждое следующее звено заполняет промежуток, оставленный предыдущим звеном. Если в ритоне из Палекастро система «бесконечного рапорта» выполнена с известной долей произвола, то критское искусство дает нам и образцы «бесконечного рапорта», проведенные с абсолютной точностью: так, например, воспроизведен узор на ткани на одной из кносских фресок. Ни египетское, ни классическое греческое искусство не знало декоративной системы «бесконечного рапорта». Ее применяют только стили динамические, экспрессивные, склонные к крайнему спиритуализму, — после критского искусства декоративную систему «бесконечного рапорта» можно встретить, например, в позднеэллинистическом и арабском искусстве.

Расцвет первого позднеминойского [Иско го] стиля продолжается очень недолго. Да оно и не могло долго длиться: слишком уж эфемерны были его задачи, слишком неуловимо воздушны его приемы. Уже в конце первого позднеминойского периода, почти параллельно тому застыванию форм, которое мы наблюдали в критской пластике, намечаются и в керамике признаки реакции против живописного произвола. Во втором позднеминойском периоде совершается окончательный перелом к последнему стилю критской керамики, который называют обыкновенно «дворцовым стилем». Нет никакого сомнения, что решающую роль в этом переломе, как это мы наблюдали и в развитии пластики, сыграло сильное влияние микенской культуры¹⁹. Главными лозунгами дворцового стиля были усиление стилизации и возрождение тектоники. Самыми популярными типами ваз становятся сосуды крупного размера, особенно большие амфоры с четырьмя ручками у самого горлышка; единственной техникой росписи — микенская, то есть орнамент из черной глазури по светлому фону глины. Сосуды приобретают теперь определенную, прочную структуру. Они стоят на крепкой ножке, которая обыкновенно подчеркнута широкой полосой черной глазури. Корпус вазы отделяется и от ножки, и от горлышка как профилировкой своих форм, так и орнаментальным узором. Каждый элемент сосуда опять выполняет свои определенные тектонические функции, которые он, казалось, совершенно потерял в предшествующую эпоху. Вместе с тем, в орнаменте постепенно исчезает та любовь к случайным, живописным сочетаниям, та тенденция к динамике, к диагоналям, к вращательному движению, которая господствовала в критской керамике, начиная со стиля «Камарес». Орнаментальный узор опять становится статическим, разбивается на ряд горизонтальных полос, подчеркивает вертикальные оси сосуда; линия снова торжествует над красочным пятном. Что касается самих мотивов орнамента, то дворцовый стиль их почти целиком заимствовал у предшествующей эпохи — те же лилии и крокусы, те же раковины и осьминоги, стилизованные в гораздо более абстрактной геометрической схеме. При этом следует отметить, что если керамисты «Камарес» и первого позднеминойского стиля стремились распределять декорацию по всей поверхности сосуда, то теперь главные акценты орнамента все определеннее сосредоточиваются на плечах сосуда, тогда как нижняя часть сосуда становится все более свободной от украшений.

К концу второго позднеминойского периода инициатива и главные центры производства переходят в руки микенцев, почему к керамике этого периода обычно применяют название «микенского» стиля. Вместе с тем, намечается, с одной стороны, упадок керамической техники — желтый тон глины приобретает неприятный зеленоватый оттенок, черная глазурь теряет свой прежний блеск, а с другой стороны, все усиливается схематизация и геометризация орнамента. На орнаменте лилии, например, можно особенно наглядно наблюдать последовательную геометризацию натурального растительного мотива. Начало этой эволюционной цепи дают образцы критской фресковой живописи и керамической декорации эпохи расцвета: цветок лилии, несомненно, стилизован, но, вместе с тем, его натуральный прообраз легко узнаваем. Следующий этап — лилии с вазы дворцового стиля: здесь натуральный мотив дан в более сокращенном и схематическом виде — чашечка цветка показана двумя слегка изгибающимися наружу линиями, тычинки же — полукругом коротких штришков. И здесь еще натуральный прообраз до некоторой степени узнаваем. В позднеминойской керамике о нем уже почти невозможно догадаться: линии, изображающие лепестки, утроены, полукруг тычинок превратился в треугольник. Еще один эволюционный шаг — и когда-то натуральный растительный мотив обращается в чисто геометрическую игру треугольников, то нанизанных один на другой, то поставленных вперемежку с поднятым и опущенным острием, то вытянувшихся в зигзагообразную линию. То же самое превращение происходит и с излюбленным мотивом «морского»

¹⁹ В настоящее время большинство исследователей склоняются к мысли, что «дворцовый» стиль сложился в микенской керамике XV в. до н. э. и явился своеобразной интерпретацией микенскими вазописцами критских растительных и морских сюжетов, трактованных, в отличие от критской вазописи, значительно более сухо и стилизованно. И именно из микенской Греции «дворцовый» стиль перешел на Крит, где он встречается лишь в Кноссе, в поздних слоях дворца, которым, как полагают, в это время овладели микенцы. Несомненно, что в Кноссе существовала мастерская, производившая вазы этого стиля.

стиля, с мотивом осьминога. В начале позднемикенского периода мы находим изображение осьминога на бокале с острова Родоса: по сравнению с критскими вазами, изображение это сильно стилизовано, во имя соблюдения вертикальной оси тело осьминога неестественно удлинено и повернуто вверх ногами, и все же натуральный прообраз ясно различим. Последующая эволюция приводит нас к большому сосуду (тоже с острова Родоса), где тот же натуральный мотив превратился в совершенно отвлеченное сплетение волнообразных линий и завитков.

В этой схематизации и застывании живых образов критской керамики сказался известный упадок творческих сил, огрубение эстетических вкусов. Нет спора, что позднемикенская культура, по сравнению с критской, представляет собой некоторое впадение в примитивность. Но было бы ошибкой видеть в позднемикенской керамике только одни отрицательные стороны, подчеркивать только ее упадочное значение. При более внимательном взгляде мы можем в ней различить и безусловно положительные элементы, важные для возникновения греческого стиля. Одним из таких положительных элементов является возвращение к местным традициям, которые на долгие годы были совершенно заглушены блистательной критской модой, возрождение художественных методов среднеэлладской эпохи. Присмотримся, например, к формам позднемикенских сосудов. Почти все они являются новообразованиями на основании тех форм, которые в свое время были созданы предками микенцев, керамистами минойского и матового стиля в среднеэлладскую эпоху. Таковы, например, кувшины с длинным носиком или стройный бокал с кольцевидным орнаментом на высокой ножке. Позднемикенская керамика является очень важным посредствующим звеном в эволюции греческой художественной концепции — она связывает традиции доисторической Греции с методами и проблемами греческого развития стиля.

Те же наблюдения можно сделать, если присмотреться к декоративным мотивам и к системе их распределения на позднемикенских сосудах. Позднемикенские керамисты не только возрождают темы среднеэлладской матовой керамики — фантастические, стилизованные изображения животных и птиц, но они осмеливаются на шаг, который никогда не сделали критские гончары и который определит все дальнейшее развитие греческой вазовой декорации — они обращаются к фигурным композициям (главным образом, стенам выезда колесниц на охоту или в битву). Правда, их изображения фигур отличаются крайним примитивизмом и с течением времени становятся все схематичнее. Но самый факт появления фигурных композиций на стенках сосудов указывает на то, что позднемикенские керамисты не только растратывали критское наследие, но и создавали новые, самостоятельные декоративные задачи. Об этом свидетельствуют и самые методы распределения декорации по поверхности сосуда в позднемикенской керамике. Критское согласование декорации со сферической поверхностью сосуда и с его внутренним пространством совершенно исчезло; позднемикенские декораторы рассматривают стенки сосуда как отвлеченную, непроницаемую плоскость, которую они и расчленяют орнаментом. При этом можно наблюдать два наиболее излюбленных приема: один — горизонтальные полсы, обходящие кругом всего сосуда, и другой — небольшие прямоугольные поля, отделенные вертикальными рамками. Этот последний метод особенно важен по своему эволюционному значению. Его обычно называют «метопной» системой, так как он напоминает деление дорийского фриза на триглифы и метопы. Применение этой метопной системы в позднемикенской керамикешний раз показывает, что микенское искусство представляет собой не только разложение критского стиля, но и зародыш греческой художественной концепции.

Чтобы закончить характеристику крито-микенского искусства, нам остается познаться с монументальной живописью. К сожалению, памятники этого самого поразительного, самого блестящего из критских искусств дошли до нас в очень небольшом количестве. Да и те немногие, которые удалось обнаружить, сохранились лишь в отрывочных фрагментах, которые часто невозможно ни расшифровать, ни реставрировать. Кроме того, судя по сохранившимся произведениям крито-микенской живописи, ее расцвет охватывает очень незначительный промежуток времени. Самые ранние из обнаруженных раскопками фрагменты стенной живописи принадлежат к концу третьего среднеминойского периода, самые поздние — к началу второго позднемикенского периода: их отделяет, следовательно, промежуток времени немногим

Рис. 50*

более ста лет — при длительности существования критской культуры срок поразительный по своей краткости. При этом кажется, что критская монументальная живопись возникает с какой-то чудесной фантастической внезапностью, без всякой подготовки, без всяких предварительных ступеней²⁰. Стены старого разрушенного дворца в Кноссе не сохранили никаких следов монументальной живописи; в новом дворце все стены украшены фресками. Откуда взялись авторы этих фресок? Были ли это гениальные новаторы, которые силой собственной фантазии создали идею совершенно нового, небывалого искусства, или же нужно предполагать, что первоисточники критской живописи, первые робкие шаги ее развития пока еще остались нам неизвестными и их надо еще искать, — этот вопрос пока не получил определенного ответа. Одно, во всяком случае, несомненно, что в первых же своих монументальных опытах кносские мастера фрески ставят себе задачи, незнакомые живописцам Древнего Востока: задачи колорита, динамического и экспрессивного красочного пятна.

Рассмотрим теперь наиболее сохранившиеся из памятников крито-микенской живописи и попытаемся поставить их в некоторую историческую последовательность. Все данные раскопок указывают на то, что самым ранним из сохранившихся произведений критской живописи следует считать так называемую фреску «Голубой мальчик», по-видимому, относящуюся к концу третьего среднеминийского периода²¹. Декоративный ритм этой фрески отличается некоторой угловатостью и расплывчатостью, пропорции и движения человеческой фигуры не вполне согласованы. Но зато фреска свидетельствует об изумительном колористическом даровании ее автора. Однако колористическая концепция критского живописца, повторяю, отнюдь не натуралистична, а экспрессивна, эмоциональна. Изображен мальчик — может быть, чисто жанровая фигура, может быть, сказочный принц, собирающий цветы на лужайке среди скал. Но в каких красках видит кносский мастер человеческую фигуру и пейзаж? Тело мальчика написано голубовато-оливковым тоном, тогда как лужайка, на которой растут белые крокусы, горит огненно-красным цветом. Критский живописец не стремится к передаче реальных красочных отношений, его колорит произволен; но в основе этого произвола заложено удивительное чутье эмоционального воздействия красок — сказочным стилем критский живописец владел в совершенстве.

Но особого интереса фреска «Голубой мальчик» заслуживает своим пространственным построением. Здесь мы получаем возможность проникнуть в самую сущность критских пространственных представлений и оценить, таким образом, историческую роль Крита в эволюции древнего искусства. Выше уже указывалось, что пространственные представления древневосточного искусства основаны на двух главных предпосылках: во-первых, художник как бы находится внутри изображаемого им пространства, во-вторых, он воспроизводит пространство и предметы одновременно со многих точек зрения. Посмотрим, как автор «Голубого мальчика» решает эту проблему. У нижней рамы цветы, окружающие мальчика, растут головками кверху, тогда как у верхней рамы они свисают головками вниз. Мы уже встретили однажды подобный прием в критском искусстве — на кубках из Вафио, но там он не был применен с такой убедительной наглядностью. Теперь, после фрески «Голубой мальчик», мы можем утверждать с полной определенностью, что и на кубках из Вафио свисающие с верхней рамы узоры означают профиль каменистой почвы, но увиденный головой вниз, так сказать, с другого конца пространства. Как понимать этот прием? Он с несомненностью означает, что критский художник хочет вырваться из тисков моторно-осязательного восприятия в сторону чисто оптических представлений пространства. Его больше не удовлетворяет множественность точек зрения египетского искусства — и он хочет найти точку зрения вне изображенного пространства. Он больше не ходит, так сказать, по своему изображению, как это делал египетский или ассирийский художник, он стремится свое изображение созерцать. Но традиции мотор-

²⁰ Стены своих домов, обмазанные глиной или стуком, критяне окрашивали (преимущественно красной краской) еще в додворцовый период. Однако никаких следов орнаментальных или фигурных росписей в раннеминийских домах и в Старых дворцах пока не обнаружено.

²¹ Эванс предположительно отнес фреску «Голубой мальчик» (другое ее название — «СобираТЕЛЬ крокусов») к последнему периоду существования Старого дворца Кносса. Но этому противоречат условия ее находки — статиграфически она относится к начальным фазам существования Нового дворца.

но-осязательного восприятия еще очень сильны и они не позволяют критскому живописцу найти единую, неподвижную точку зрения перед изображенным пространством. И вот критский художник обращается к тому, что можно назвать двойной точкой зрения, или перспективой с двух концов, спереди и сзади. При этом, благодаря развертыванию изображения на плоскости, эти точки зрения спереди и сзади превращаются в изображение предметов снизу и сверху.

Мы увидим в дальнейшем, что свою двойственную точку зрения критское искусство передало греческому. Памятники архаического искусства в Греции, не только живописи и скульптуры, но и архитектуры, покажут нам, каких героических усилий стоило грекам преодолеть эту перспективу с двух концов и добиться единой точки зрения в изображении.

Расцвет критской живописи падает на короткий промежуток первого позднейшего периода. К сожалению, живопись этого периода сохранилась только во фрагментах, по которым очень трудно составить себе представление как об отдельных композициях, так и об общем фресковом ансамбле. Несомненно, во всяком случае, что наибольший интерес критских живописцев эпохи расцвета привлекал пейзаж. И, быть может, мы вправе утверждать, что пейзаж в настоящем смысле этого слова впервые появляется именно на стенах критских дворцов.

Два наиболее блестящих пейзажных цикла сохранились во дворцах Кносса и Агиа Триады²². Оба цикла выполнены в виде длинного фриза и оба имеют в основе одинаковую концепцию. Изображен, по-видимому, садовый пейзаж, та садовая панорама, которая открывалась обитателям критских дворцов с их ступенчатых террас. Но критские сады не имеют ничего общего с тектоникой и геометрической правильностью египетских или греческих садов. Их натуральная дикость, их живописный беспорядок гораздо больше напоминают композицию японских садов или же английские сады XVIII века. Между скал причудливых форм вьется плющ и случайными группами разбросаны кусты и цветы самых разнообразных, иногда натуральных, иногда совершенно фантастических пород. В кустах мелькают силуэты животных и изредка появляется человеческая фигура, например, наклоняющейся над алтарем или собирающей цветы женщины. Сопоставим два фрагмента кносского пейзажного фриза. В одном из них внимание привлекает голубая птица, в другом — африканская обезьяна тоже голубого цвета. Фоном служит темно-красный тон лужайки, на котором волнообразными, неправильными и все же удивительно ритмическими и декоративными линиями нанесены контуры желтой скалы. Заметьте, что и здесь пространство как бы с двух сторон окружает фигуры, поднимаясь с нижней рамы и опускаясь с верхней. Следует отметить и еще один крайне атектонический прием критского живописца, аналогию которому можно найти разве только в декоративной живописи барокко: силуэт скалы, а иногда и растений, пересекает раму и как бы выходит за пределы изображения в реальное пространство комнаты.

Быть может с еще большей декоративной смелостью, с еще большим чутьем красочного пятна и динамики линий написан пейзажный фриз в Агиа Триаде, наибольшего фрагментов которого, к сожалению, до сих пор еще не опубликовано. На одном из фрагментов изображен цветущий уголок сада с типичной для Крита перспективой с двух концов. Присматриваясь к стилизованным силуэтам растений и к узору скал, хочется лишний раз подчеркнуть непригодность понятия натурализма в применении к критскому искусству. Те же самые мысли возникают и по поводу второго фрагмента фрески, где дикая кошка подкрадывается к пестрой птице. Гибкое, бесшумное движение животного воплощено с удивительным мастерством. На третьем фрагменте из Агиа Триады сохранилась часть женской фигуры в пестрой и яркой юбке с воланами. Женщина изображена в момент быстрого движения: может быть, она поднимается со скалы или нагибается вперед, чтобы сорвать цветок. Бросается в глаза исключительная смелость рисунка: в движении фигуры скрещиваются две диагонали, ее ноги изображены в ракурсе сверху вниз.

По поводу обоих пейзажных циклов (в Кноссе и Агиа Триаде) можно сделать наблюдение, что критскому живописцу, в сущности, незнакомо было понятие карти-

Рис. 53

²² Оба цикла росписей — в Кноссе и Агиа Триаде — относятся к начальной фазе этого периода, и если не современны фреске с «Голубым мальчиком», то очень не намного моложе ее.

ны в позднейшем понимании этого слова — как законченного оптического целого, ограниченного со всех четырех сторон. Критский живописец пользовался только горизонтальным обрамлением, снизу и сверху, но избегал бокового, вертикального обрамления, так что изображение могло, так сказать, до бесконечности разворачиваться направо и налево. Если же в этой горизонтальной цепи образов и впечатлений критский живописец хотел все же отделить один эпизод от другого, то и в этом случае обходился без вертикальной рамы, разделяя фон на несколько красочных плоскостей и только меняя их окраску.

К эпохе расцвета относится, по-видимому, и ряд морских пейзажей. Один из них, исполненный удивительно смелыми импрессионистическими штрихами и изображающий летучих рыбок, найден в Филакопи на острове Мелосе, другой, с дельфинами и рыбками, украшал «мегарон царицы» в Кносском дворце. Оба они хотя и не отличаются большой длиной, задуманы точно так же в виде горизонтальных фризов, которые можно было бы продолжить до бесконечности в любом направлении. Для обоих характерны как перспективы о двух концах, так и центробежный, периферический характер композиции, с безостановочным круговым движением мимо пустого центра. Еще одна особенность этих морских, подводных пейзажей заслуживает нашего внимания. Точку зрения художника в этих фресках можно себе представить двояко: или он изображает морскую жизнь сверху, сквозь поверхность воды, или же он изображает подводную панораму, так сказать, в боковом разрезе. Помещение узора подводных рифов и у нижней и у верхней рамы как будто говорит за первое предположение, за точку зрения сверху, которая и вообще свойственна критскому художнику (вспомним, например, фаянсовые панорамы подводного царства). Но как бы то ни было, критский художник делает здесь отважную попытку отказаться от раскладывания предметов по плоскости земли и видит их как бы сквозь некую пространственную среду. Что этой средой оказывается в данном случае не воздух, а вода, вещество более плотное, очень характерно для последовательной эволюции представлений от осязательных к оптическим. Во всяком случае критская живопись подготавливает почву для осуществления чисто оптического представления, когда плоскость изображения мыслится вертикально, и художник сквозь нее, сквозь воздушное пространство, воспринимает предметы один за другим — концепция, которую, как мы увидим, после долгой борьбы осуществляет греческое искусство.

Во фреске с дельфином, по сравнению с пейзажным фризом из Триады, бросаются в глаза, однако, некоторые важные отличия. Композиция стала значительно просторнее, больше пустого пространства, нет той тенденции к перегруженности деталями, которое свойственно всем предшествующим композициям и линейная стилизация форм проявляется гораздо резче. Эти обстоятельства указывают на приближение последнего периода в истории критской живописи, периода стилизации и схематизма. Эволюция критской живописи проделывает весьма своеобразный путь, как будто обратный тому, к которому нас приучила эволюция греческого искусства и развитие позднейшей европейской живописи — от Ренессанса к рококо или от классицизма к импрессионизму: критская живопись начинает с сокращенной скорописи, с динамики красочного пятна и кончает суровой линейной стилизацией. Характерно также, что у критских живописцев последнего периода увлечение пейзажем и настроением сменяется интересом к фигурной композиции и к повествованию.

Ярким свидетельством этого перелома является кносская фреска, изображающая священные игры быков. Громадный, светлый с коричневыми пятнами бык мчится в позе «летучего галопа». На его рогах повисла девушка-акробат в мужском переднике и в мягкой шнурованной обуви. На спине быка делает сальто-мортале темно-красный жонглер с распущенными черными волосами, тогда как вторая девушка стоит на земле и протягивает к жонглеру руки, чтобы его подхватить после прыжка. По композиции фреска очень напоминает рельеф с известного нам каменного ригона из Агиа Триады. Но в рельефе было гораздо больше динамики и экспрессии. Автора же фрески главным образом занимает линейный ритм и равновесие композиции. Исчезла красочность, свойственная живописи предшествующего периода. Мастер кносской фрески обводит фигуры точным, немного жестким контуром и довольствуется сплошным голубым фоном.

ваемые так из-за их малых размеров (высота первой — 0,40 м, второй — 0,30 м). *Рис. 55*

На одной из этих миниатюрных фресок в центре изображена алтарная капелла с высокой, опирающейся на две колонны средней частью и двумя более низкими крыльями, украшенная сверху орнаментальным символом двух рогов. По обеим сторонам от алтаря, как бы в почетных ложах, сидят пышно разодетые придворные дамы. Еще дальше, направо и налево, возвышается что-то вроде деревянных платформ, перед которыми поставлены мачты уже известного нам образца. На платформах, оживленно жестикулируя, стоят молодые женщины, может быть зрительницы, а может быть ожидающие своей очереди участницы каких-то ритуальных представлений или состязаний. Все пространство позади капеллы и перед нею заполнено сплошной толпой мужчин зрителей. Фреска простиралась (в оригинале) направо и налево длинным фризом и была заполнена все новыми и новыми группами зрителей — Эванс насчитывает в этой толпе около полутора тысячи голов. Не вполне выяснено, как фриз завершался снизу. Эванс предполагает здесь несохранившееся изображение священного ристалища быков, которое и было предметом внимания толпы зрителей. Но скорее следует думать, что фреска заканчивалась снизу так же, как сверху, белой полосой и простым орнаментальным обрамлением. Если это предположение правильно, то зрелище, свидетелем которого, так сказать, являлась толпа миниатюрной фрески, было или изображено на противоположной стене, или же происходило в реальной жизни, в самой той комнате, стены которой были украшены миниатюрными фресками. В обоих случаях мы имеем перед собой концепцию, по своей смелости далеко выходящую за пределы не только древневосточного, но и греческого искусства. Связать, психологически и оптически, изображения на стенах с реальным пространством, заключенным в этих стенах, эту задачу, после критского художника, осмелилось поставить только эллинистическое искусство, а наиболее близкие параллели к замыслу критского мастера мы найдем, пожалуй, только во фресках Тьеполо, венецианского мастера светских жанров и оптической иллюзии. Не меньшую смелость критский живописец миниатюрных фресок проявляет и в своей попытке сделать героем изображения многоголовую толпу; причем толпа эта изображена не в момент какого-либо героического события, не состоит из активных действующих лиц (как, например, в греческом искусстве), а является пассивной, безразличной массой, проводником единого восторженного настроения. Эта концепция критского художника безусловно ближе к христианскому или буддийскому, чем к греческому мировоззрению: параллели к ликующей толпе кносской фрески надо искать не в греческих фризах, а в византийской мозаике или в индусских пещерных рельефах.

С такой же смелостью эта идея сакрального зрелища на глазах многоликой, восторженной толпы воплощена и в другой миниатюрной фреске Кносского дворца. Изображена огороженная каменным забором священная лужайка, на которой девушки совершают свой ритуальный танец. В тени мощных оливковых деревьев сидят женщины-зрительницы, а кругом огромная толпа мужчин в белых передниках с ликованием созерцает это торжественное зрелище. В обеих миниатюрных фресках, особенно же в последней, поражает сочетание чрезвычайной смелости замысла с примитивными средствами исполнения. Но эта примитивность критских живописцев не имеет ничего общего с примитивностью раннеегипетского или раннегреческого искусства. Примитивность критского художника, если так можно сказать, — не осязательно линейная, а оптически колористическая. Критский живописец — природный колорист, который видит мир в красках, воспринимает в природе не только отдельные предметы, сколько общее пространственное и колористическое впечатление. Так, например, всю многофигурную композицию художник сводит к обобщенному контрасту трех красочных пятен: голубое объединяет зелень лужайки и листья деревьев, бело-желтое — группу женщин, кирпично-красное — толпу мужчин. Конечно, автор миниатюрной фрески пользуется очень примитивным приемом: он обозначает толпу мужчин сплошным темно-красным пятном и на его фоне рисует беглыми контурами головы, белые точки глаз и белые полосы шейных ожерелий. Но, вместе с тем, какая смелость сокращенных, импрессионистических штрихов, какая сила экспрессии в восторженно поднятых кверху руках из верхних рядов зрителей, какое чутье пространства, в диагональном направлении огораживающего лужайку забора! Но автору или авторам миниатюрных фресок не хватает ни настоящего знания натуры, ни широты и плавности декоративного ритма.

Во втором позднемикенском периоде критская живопись принимает уже совершенно застывшие, схематические формы. Красноречивым примером этой упадочной застылости являются фрески, украшающие стены так называемого «Коридора процессий» в Кносском дворце. Длинные процессии юношей и девушек двигаются по обеим стенам мимо зрителя. Они двигаются попарно или в одиночку, молитвенно поднимая руки или неся ритуальные сосуды, в одинаковых позах, в одинаковых одеждах, с ритмической монотонностью, напоминающей больше всего персидские рельефы и столь далекой от живого, динамического произвола ранней критской живописи. Характерно для усиления линейной стилизации, что и фон теперь потерял свое прежнее красочное богатство.

Рис. 56

Еще дальше по пути стилизации идет автор фрески, украшающей одну из стоек «Тронного зала» в Кносском дворце. Фантастическое животное, нечто вроде грифона, лежит на земле с поднятой, не то надменно, не то взволнованно, головой. Своим пушистым, поднятым в изгибе хвостом, лапами и спиной это диковинное существо напоминает леопарда, но, вместе с тем, у него маленькая птичья голова, украшенная хохолком и ниспадающими на спину павлиньими перьями, тогда как грудь его украшают чисто орнаментальные спирали. Крутом грифона растут высокие стилизованные лилии, а фоном для него служит смена волнообразных полос синего и желтого цвета. Дух критской живописи проявляется в полете сказочной фантазии и в том своеобразном эмоциональном тоне, которым проникнуто все изображение. Но совершенно исчезло прежнее мастерство пейзажа, чутье пространственной среды; живописность сменилась орнаментальностью. Вместо массовых сцен миниатюрных фресок — монолог одинокой большой фигуры на чисто декоративном фоне. И чувствуется какой-то нездоровый, переутомленный излом в позе грифона, в завитках орнамента. Под влиянием суровой орнаментально-тектонической концепции, распространяемой микенской культурой, вянет, застывает свежая, смелая критская фантазия. Живопись красочного пятна, сказочной экспрессии и мимолетных настроений, не успев расцвести, уже склоняется к упадку.

Рис. 5

Последнюю стадию развития и упадка критской живописи демонстрирует роспись найденного в Агия Триаде саркофага. Роспись саркофага представляет прежде всего интерес как важная иллюстрация критских религиозных обычаев. Композиции на продольных стенах саркофага изображают различные моменты заупокойного культа. Налево совершается сцена возлияния. У самого края слева изображен большой сосуд между столбами, украшенными двойными секирами, на которых сидят черные с желтыми пятнами птицы. Жрица выливает в этот сосуд жертвенную жидкость, вероятно, масло. За жрицей следует другая женщина, несущая на коромысле два кожаных сосуда, а за нею — одетый в длинные одежды и причесанный по-женски, с завивающимся на лоб локоном, юный музыкант, играющий на семиструнной лире. Другая часть процессии направляется вправо — где на самом краю видна пестро раскрашенная усыпальница, перед которой в неподвижной позе стоит мужская фигура, без рук, в длинных одеждах и с женским локоном на лбу. В этой фигуре следует видеть умершего, выставленного перед местом своего вечного успокоения. К умершему подходят три юноши-прислужника, одетые в юбочки, как у жрицы, и несущие приношения: большую модель лодки и изображения быков в характерных позах «летучего галопа». На противоположной стороне саркофага представлено жертвоприношение в честь усопшего. Здесь у правого края стоит алтарь, украшенный священными рогами, двойная секира с птицей, стол с кувшином и корзиной плодов. Жрица протягивает руки над столом, очевидно, произнося заклинания. За ней на столе лежит связанный бык, только что закланный: из раны струится кровь в подставленный сосуд. Еще дальше влево — юноша, играющий на флейте, и пять женщин, может быть, составляющих хор, предводительница которого прикасается к закланному быку. Таков ритуал критского погребения, в котором ясно бросается в глаза его, так сказать, женский, матриархальный характер.

Рис. 57

Что касается стилистического характера росписи саркофага, то она обнаруживает явно упадочные черты: неприятную пестроту и жесткость красок, неуверенность рисунка и грубое ведение стилизованной, схематической линии. Правда, автор росписи еще сохранил некоторые воспоминания о блестящем расцвете критской живописи: жертвенный бык, например, нарисован в смелом и удачном ракурсе, козы под жерт-

венным столом находятся — одна между его ножек, другая позади них. Точно так же на главной композиции саркофага сосуд изображен между столбами и один из столбов пересекает руки жрицы. Словом, как будто бы некоторые намеки на перспективные приемы. Однако это только случайные детали, удержавшиеся по традиции. В целом же стиль росписи резко отличается от критской живописи эпохи расцвета: композиция имеет совершенно плоскостной характер, движение фигур разворачивается мимо зрителя в одной плоскости, как на египетских рельефах, одна фигура гуськом следует за другой, причем базой для всех фигур служит нижняя рама изображения. Живописец саркофага как бы забыл о всех завоеваниях и открытиях, сделанных его блестящими предшественниками. Но, забыв о положительных достижениях критской живописи, автор саркофага не забыл о ее ошибках и предрассудках. Эти предрассудки критской живописи настолько своеобразны и так поучительны для понимания критской художественной концепции, что на них следует остановиться подробнее.

Один из этих предрассудков касается изображения человеческой фигуры. Для изображения человеческой фигуры у критского художника есть два приема. Один — при повороте головы и ног в профиль — разворачивает плечи и грудь анфас (как, например, в фигурах прислужников, несущих приношения), это типичный прием моторно-осязательных представлений, который всего последовательней проведен в египетском рельефе. Но этот прием не удовлетворяет оптические запросы критского художника, и вот он делает попытку более смелого и еще более диковинного разрешения проблемы — изображает грудь в профиль, но при этом выворачивает плечо вперед (как в фигурах жрицы и музыканта). Этот странный прием, по которому верхняя часть фигуры как бы складывается пополам, основан, несомненно, на совершенно правильном оптическом наблюдении, что при повороте фигуры в профиль плечо ее находится ближе к зрителю, чем грудь, — иначе говоря, «перед грудью». Но моторно-осязательные методы представлений в конце концов берут верх: понятие «перед» истолковывается не в пространственном, трехмерном, а в плоскостном, двухмерном смысле — и плечо выносится на контур, как бы видимое со спины. Предрассудок критского живописца можно истолковать и иным образом — заменой понятия «перед» понятием «раньше», то есть подменой пространственных представлений временными. Это смешение пространственных и временных представлений, в высшей степени свойственное всем архаическим периодам в развитии искусства, подводит нас ко второму оригинальному предрассудку критского искусства — к так называемому «летучему галопу». «Летучий галоп» — изобретение критского художника, неизвестное египетскому искусству, — основан на желании художника изобразить быстрый темп движения. Но в силу моторно-осязательных традиций критский художник объединяет в одном пространственном образе несколько моментов действия, следующих один за другим: животное, мчащееся «летучим галопом», одновременно выбрасывает ноги и вперед и назад, тогда как в действительности это движение совершается в два последовательных этапа. И здесь, следовательно, оптические представления смешиваются с моторно-осязательными.

Но «летучий галоп» интересен не только потому, что он демонстрирует упорное стремление критского художника преодолеть вековые традиции тактильного восприятия природы и его бессилие в этой борьбе. В «летучем галопе», вместе с тем, проявляется один из самых излюбленных стилистических принципов критского искусства, определяющий собой все направления его формальной фантазии. В отличие от египетского искусства, которое стремится к покою, к формам статическим, инертным, симметричным, обладающим вечной значимостью, критское искусство полно порыва, напряжения, неудержимо рвущихся во всех направлениях центробежных сил. И если бы мы попытались этот динамический порыв критского искусства свести к одной геометрической формуле, то его можно было бы зафиксировать в виде «гиперболы», то есть двух кривых линий, расходящихся друг от друга в противоположных направлениях. «Летучий галоп» является одним из типичных примеров этой излюбленной критской гиперболы: вытянутое в прыжке тело быка состоит из двух кривых, которые, почти соприкасаясь друг с другом в изгибе, затем далеко расходятся двумя широкими взмахами. И какую бы область критского искусства мы ни затронули — изображение человеческой фигуры, орнамент, схему декоративной композиции, предмет

обихода, — везде красной нитью проходит форма гиперболы, принцип разряжения центробежных сил.

Сопоставим несколько наиболее характерных для критской фантазии предметов культа и обихода, орнаментальных и композиционных схем. Присмотримся к наиболее простым из них и наиболее распространенным: двойной секире, наковальне, щиту в виде восьмерки, священным рогам — в основе каждого из них лежат две расходящиеся кривые. И разве не той же гиперболой определяется излюбленный идеал человеческой фигуры в критском искусстве — с тонкой, туго стянутой талией и крутым расширением к плечам и бедрам? На такой же динамике центробежных кривых основан и своеобразный орнаментальный мотив, охотно применяемый критским искусством — так называемая «триглифная» схема, где две полукруглых розетки соприкасаются между собой по принципу гиперболы. Следовательно, не только в рисунке отдельных предметов, но и в сопоставлении, в комбинации нескольких фигур критский художник руководствуется принципом гиперболического разряжения сил. Особенно поучителен в этом смысле декоративный мотив двух дельфинов, украшающий мозаичный пол тирийского мегарона. Можно с уверенностью сказать, что любой стиль, кроме критского, использовал бы мотив дельфинов таким образом, что их тела составляли бы овал, замкнутое по периферии круговое движение; у критского же художника гибкие тела дельфинов отскакивают друг от друга, как электрические искры при разряжении тока.

Эволюцию критской живописи дополняют и завершают памятники монументальной живописи, найденные на континенте, в центрах микенской культуры. Наибольшую художественную ценность представляют фресковые циклы в Микенах, Тиринфе, Орхомене и, так называемом, Доме Кадма в Фивах. Предполагают, что эти фресковые циклы написаны критскими живописцами, приспособившимися к местным условиям и вкусам; но возможно также, что авторами фресок были местные микенские художники, находившиеся под сильным критским влиянием. Во всяком случае, и в элладской монументальной живописи, как мы это наблюдали и в других видах искусства, критские элементы постепенно перевоплощаются в чисто микенскую концепцию. Хронологически более ранние памятники элладской живописи (в Микенах и в Фивах) соответствуют примерно концу первого позднемикенского и началу второго позднемикенского периода, тогда как более поздние фресковые циклы (в Тиринфе и Орхомене) относятся к третьему позднемикенскому периоду и написаны, несомненно, значительно позднее разрушения критских дворцов.

В микенском фризе обнаруживается наибольшая связь с традициями критской живописи. Насколько позволяют судить данные раскопок, микенский фриз, полосой примерно в 50 см вышины, обходил кругом всего мегарона на высоте несколько больше 1 м. Сохранившиеся фрагменты слишком разрознены, чтобы можно было реконструировать с полной точностью композицию всего фриза. Во всяком случае, есть все основания думать, что фриз развертывался в одной непрерывной композиции, не останавливаясь и не прерываясь даже на углах комнаты. Это полное отрицание угла как тектонической цезуры, которое чуждо как египетскому, так и греческому искусству, автор микенского фриза, разумеется, получил в наследство от критской живописи. С другой стороны, большое различие с Критом сказывается в тематическом репертуаре микенской живописи. Вместо радостной и бездейственной придворной жизни, вместо празднеств и состязаний, микенские фрески рассказывают о войне и охоте, о суровой, полной опасностей и подвигов жизни воителей. По системе рассказа микенский фриз точно так же отличается от критских традиций. На Крите живописцы, во-первых, охотнее изображали ситуации, чем действия, во-вторых, они стремились охватить в поле своего зрения все события целиком. Автор же микенского фриза изображает некоторое последовательно развертывающееся действие: сначала подготовку к походу, вооружение, впряжение лошадей в колесницы, затем выступление в поход и, наконец, осаду крепости. Если критский стиль рассказа мы назвали сказочным, то по поводу микенского фриза можно говорить о начатках эпического стиля. Однако микенская система рассказа отличается также и от повествования ассирийских рельефов. Дело в том, что в ассирийском рельефе одни и те же действующие лица повторяются в каждом следующем эпизоде рассказа, тогда как в микенском фризе мы имеем дело всякий раз с новыми участниками. Нет никакого сомнения, что повествовательные методы микенского живописца ближе всего подходят к позднейшей

греческой концепции. Но микенскому художнику не хватает двух важных моментов греческого пластического рассказа: он не умеет отделять прошлое от настоящего, не владеет секретом мифологического, коммеморативного рассказа и, кроме того, он не умеет индивидуализировать ни своих героев, ни происходящие с ними события, — и критская и микенская живопись изображает только типические сцены и только типические фигуры.

Для иллюстрации микенской живописи познакомимся с реконструкцией части фриза, изображающей сцену в лагере. Микенский мастер сохранил многое из приемов критской живописи. Фигуры рассеяны по поверхности фриза на разных уровнях, как будто в бесконечном пространстве; под их ногами не проведена условная линия базиса; одна фигура пересекает и скрывает другую. Уцелел даже такой специфический прием критских живописцев, как изображение контура земли в двойной перспективе, у нижней и у верхней рамы, но теперь этот прием потерял внутреннее оправдание и превратился в чисто орнаментальный узор. В типах фигур микенский фриз точно так же очень близок к критским традициям: такие же тонкие талии, свободные движения, такое же разнообразие поз и жестов. Гибкость линий и изящество красочных сочетаний указывают на то, что автор микенского фриза, если и не был критянином по происхождению, то все же прошел настоящую критскую школу. Критские влияния берут в микенском фризе верх над местными художественными традициями.

Рис. 58

Другое впечатление получим мы от росписи нового, последнего дворца в Тиринфе. Эта роспись сохранилась в еще более фрагментарном виде, чем микенский фриз. По-видимому, фриз тиринфского мегарона не представлял собою такого единого, неделимого целого, как в Микенах, а состоял из нескольких изолированных эпизодов: из процессии женщин, выезда колесниц, охоты на кабана и так называемого «оленьего» фриза. Из отдельных эпизодов тиринфского фриза, пожалуй, более всего критским духом проникнута «Охота на кабана»: в этой композиции чувствуется настоящий критский темперамент, динамика движения и колорита. Но в стилистическом смысле мы сталкиваемся здесь с совершенно новой концепцией. Чаща, сквозь которую собаки гонят кабана, лишена всякого пейзажного характера и превратилась в плоский ковер из желтых спиралей на голубом фоне, да и самые фигуры животных, со стилизованной пятнами и штрихами поверхностью, кажутся не пространственными формами, а плоскостным узором. Еще орнаментальнее стилизована композиция «Выезд на колеснице».

Рис. 59

Деревья, листва которых сведена к простому грушевидному силуэту, поставлены в ритмический ряд, силуэты фигур обведены толстыми и точными, словно по линейке начерченными линиями — светлыми рядом с темными силуэтами и темными по краям светлых силуэтов. Если в саркофаге из Агиа Триады стилизация и схематизация свидетельствуют об упадке, об огрубении когда-то живых, органических форм, то в тиринфском фризе стилизация кажется отвечающей самой сущности художественной концепции, производит впечатление нового творческого принципа, основанного на порядке, ритме, геометрической абстракции форм. Всего сильнее эта геометризация натуральных форм, это сведение пространственных элементов к плоскостным, проявляется в композиции «оленьего» фриза. Вместо критского разнообразия поз и движений — скупое повторение немногих одинаковых типов: расплывчатые красочные пятна на шкуре оленей превратились в орнаментальное чередование крестиков. Но особенно интересно то превращение, которое испытали контуры фигур. Мастер тиринфского фриза не только совершенно абстрактным образом удаляет контур, но и заполняет промежуток между двумя контурами красочным тоном, отличающимся как от цвета тела животного, так и от цвета фона. Создается чисто декоративная игра линий и красочных плоскостей, для которой образы реальной природы служат только орнаментальным мотивом. Фриз нового тиринфского дворца, не считая плохо сохранившейся и по стилю более примитивной росписи мегарона в Орхомене, является последним по времени памятником крито-микенской живописи ²³.

Рис. 60

²³ Раскопки нового микенского дворца Нестора в Пилосе (см. прим. 10), помимо новых данных по архитектуре, дали большой материал и по живописи позднемикенского времени. Дворец в Пилосе, датирующийся XIII в. до н. э., современен тиринфскому, был богат украшен росписями, от которых, к сожалению, сохранились небольшие фрагменты. Фрески Пилоса сейчас реставрируются, опубликованы пока лишь отдельные изображения («синие птицы», «Орфей» и др.), что не позволяет еще делать окончательных выводов; но и теперь уже можно говорить о своеобразии пилосских росписей, отличающихся и от микенских, и от тиринфских; вполне вероятно предположение, что в Пилосе существовала самостоятельная школа живописи.

ИСКУССТВО ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО СТИЛЯ

Около 1200 года с севера начинается новое продвижение греческих племен, известное под именем «дорийского нашествия», которое наносит смертельный удар микенской культуре. Правда, не надо себе представлять результаты дорийского нашествия, как это часто делают, слишком резкими и внезапными. Воинственные дорийские племена в своем продвижении к югу разрушили многие памятники микенской культуры, но многие и оставили в неприкосновенности; иные области элладской культуры, как, например, Атику, они вообще почти не затронули на своем пути. Местное население не было истреблено пришельцами, но постепенно с ними ассимилировалось. Особенно красноречива в этом смысле история поселений и некрополей постмикенской эпохи. Если сравнить список мест, где сделаны главные находки крито-микенских памятников, с местами нахождения памятников последующей, так называемой геометрической эпохи, то они окажутся почти идентичными. Это значит, что пришельцы обосновались в старинных поселениях и смешались с местным населением, среди которого они в течение долгого времени оставались меньшинством. Некоторые центры элладской культуры, как, например, Микены, правда, потеряли свое господствующее значение, но продолжали еще долго существовать²⁴. С другой стороны, раскопки убеждают в том, что основание многих позднее прославленных греческих святилищ восходит к очень отдаленным микенским временам — таково, например, святилище Афайи на острове Эгине, святилище Геры в Аргосе, культ Аполлона в Дельфах и Амиклах. Исследования показали, что многие обычаи и ритуалы минойско-микенского культа сохранили свое значение в греческой религии.

Поэтому естественно возникает вопрос, как надо себе представлять взаимоотношения между микенским искусством и последовавшим за ним так называемым геометрическим периодом греческого искусства. До открытия Шлимана и Эванса в археологии господствовал взгляд, что греческое искусство только и началось с геометрического стиля, примерно с IX века до нашей эры. Раскопки на Крите и в доисторической Элладе поколебали этот взгляд, но долгое время многие ученые настаивали на полном перерыве художественных традиций между микенской культурой и последующей эпохой. Микенское искусство умерло бесследно, и на его месте без всякого вступления, совершенно готовым, возникло греческое искусство — так можно было бы формулировать этот взгляд. В противоположную крайность впадают другие исследователи, которые держатся взгляда, что уже в критском искусстве были заложены все предпосылки греческого стиля и что переход от критского натурализма к абстракции геометрического стиля совершился путем последовательной внутренней эволюции, совершенно не зависевшей от политических и этнических перемен. Решение этого спора следует искать в примирительном взгляде, который признает и активную роль дорийского нашествия, и значение крито-микенского искусства в генезисе греческого стиля. Предпосылки греческого стиля были заложены не только в микенском,

²⁴ В настоящее время установлено, что дорийское нашествие имело характер не одной, а нескольких волн. Первая, наиболее сокрушительная волна в начале XII в. до н. э. разрушила большинство крупных микенских центров Пелопоннеса, таких, как Пилос, Тиринф и другие, уже не оправившиеся после этого. Пилосский дворец, не защищенный такими мощными стенами, как Микены и Тиринф, был разрушен колоссальным пожаром, развалины его были заброшены, и его местонахождение было прочно забыто уже в I тысячелетии до н. э. Из крупных городов Пелопоннеса лишь Микены устояли после первого нашествия дорян; жизнь в них продолжалась в течение XII в. до н. э., были даже произведены некоторые строительные работы, в частности, внутри крепости близ «Львиных ворот» было возведено здание так называемого «Зернохранилища» — как полагают, место хранения припасов на случай осады. Жизнь в Микенах этого периода была несравненно более скромной, чем в предшествующую эпоху, как доказывает производившаяся здесь керамика, украшенная очень простым линейным орнаментом. Окончательно пали Микены под ударами новой волны дорян в конце XII в. до н. э. Жизнь здесь возобновилась уже в I тысячелетии до н. э.

но и в среднеэлладском и, косвенно, в критском искусстве. Однако настоящий стимул к самостоятельному развитию греческий стиль получил только после дорийского нашествия. Крито-микенское искусство было прологом к греческому искусству, и без знакомства с этим прологом нельзя составить себе ясное представление ни о целях, ни о путях развития греческого стиля.

Начиная с XII века, вместе с гибелью микенской культуры, в Греции на долгое время исчезает монументальное искусство. Почти никаких памятников архитектуры, никакой монументальной скульптуры и живописи не сохранилось от этой эпохи. Керамика и мелкая пластика являются единственными свидетелями художественного творчества греков в этот древнейший период их истории. Период этот, продолжавшийся примерно от XII до VIII века, называли «геометрическим» стилем. Название это появилось в 1870 году, когда на некрополе близ Афин были найдены глиняные сосуды, декорацию которых составляли геометрические мотивы, точно сконструированные с помощью циркуля и линейки. Сначала господствовало убеждение, что вазы геометрического стиля и были первыми древнейшими памятниками искусства на греческой почве. Открытие доисторических культур в области Эгейского моря отодвинуло начатки искусства на почве Греции далеко назад. Однако между гибелью микенской культуры — то есть концом бронзового века и первыми памятниками геометрического стиля, относящимися к X, XI веку и принадлежащих к эпохе железа, оставался промежуток примерно в два столетия, лишенный каких бы то ни было следов художественной деятельности. Этот пробел, это двухвековое молчание искусства, как бы обрывавшее всякую связь между микенской культурой и гомеровской Грецией, естественно ставило на очередь заманчивую и трудную проблему происхождения геометрического стиля. По этому поводу учеными был высказан целый ряд гипотез. Одни предполагали, что геометрический стиль был совершенно заново принесен в Грецию дорийскими племенами с их северной прародины, и отыскивали параллели к геометрическому стилю в западноевропейских центрах бронзового века и неолита. Другие выводили происхождение геометрического стиля из чисто технических предпосылок, объясняя его орнаментику влиянием техники плетенья и тканья. Был высказан и такой взгляд, согласно которому геометрическая орнаментика являлась исконным местным стилем с древнейших времен, но в эпоху господства аристократической микенской культуры была отодвинута на второй план как «крестьянское» искусство и благодаря приходу дорийцев и гибели микенских бургов опять возродилась к новой жизни. Этот последний взгляд оказался ближе всего к истине. В микенскую эпоху была исконная геометрическая и тектоническая тенденция, свойственная уже среднеэлладской керамике; она была оттеснена на время блистательной критской модой, потом снова всплыла на поверхность в позднемикенском искусстве и, получив с приходом дорийцев новый приток творческой энергии, пережила блестящий расцвет в геометрическом стиле. Эта теория происхождения геометрического стиля, с особенной последовательностью развитая венским ученым Прашнике-ром, получила подтверждение в новейших археологических находках — в керамике, украшенной орнаментом геометрического типа, но несомненно более ранней, чем все до сих пор известные памятники геометрического стиля. Таким образом, пробел между микенским искусством и геометрическим стилем постепенно стал заполняться, свидетельствуя о том, что преемственность художественных традиций, несмотря на дорийское нашествие, не прерывалась и что греческое искусство возникло не из воздуха, а на прочной исторической основе. Но и еще один укоренившийся предубеждение был преодолен благодаря находкам и исследованиям последних лет — представление о геометрическом стиле как о наивном лепете бедной художественной фантазии, о глубоком упадке после крито-микенской утонченности и блеска, как о впадении в варварство и примитивность. Правда, язык геометрического стиля, скупой, линейный и абстрактный, был противоположен органической динамике и экспрессии крито-микенского стиля, он был одностороннее и суше, но вместе с тем он обладал такой логической последовательностью, таким ясным сознанием своих целей, что эпитеты упадочности и примитивности к нему совершенно не применимы. Можно пойти еще дальше и утверждать, что в геометрическом стиле было даже больше стилистического единства, больше творческой силы, чем в самом блестящем произведении крито-микенского искусства.

Керамику переходного периода между концом микенской культуры и началом геометрического стиля называют теперь «протогеометрическим» стилем. Благодаря датированным находкам протогеометрических сосудов время распространения протогеометрического стиля определяется довольно точно — с середины XII по середину X в. до н.э.²⁵ Таким образом, получается непрерывная эволюция форм и орнамента, без всякого пробела. Это непрерывное вырастание протогеометрического стиля из микенского и его переход в геометрический отражается даже в истории главных находок: с особенной полнотой последовательность развития можно наблюдать на Крите и в Арголиде — то есть местах главного расцвета крито-микенского искусства и в Аттике, главном центре геометрического стиля.

Рис. 61 Сосуды протогеометрического стиля отличаются небольшими размерами. Несомненная связь с микенскими традициями сказывается прежде всего в технике — в способе обжигания глины, в умении пользоваться гончарным кругом, а главное — в приготовлении коричнево-черной глазури, секрет которой керамисты протогеометрического стиля получили в наследство от своих микенских предшественников. Что касается самых форм сосудов, то вазы протогеометрического стиля представляют собой как бы нечто среднее между микенской и геометрической керамикой. В них еще есть та гибкость переходов, которая сливает в одном взмахе отдельные части сосуда и которая свойственна крито-микенской керамике. Но иногда неожиданно проявляется новое, тектоническое чутье формы, и закругленный корпус сосуда получает прочную, резко выделенную воронкообразную ножку — один из излюбленных элементов геометрического стиля. Орнамент в более ранних образцах протогеометрической керамики нанесен, по микенскому обычаю, от руки, но постепенно начинают входить в употребление неперенные инструменты геометрического стиля — циркуль и линейка; а параллельно с этим крито-микенский мотив спирали все чаще вытесняется геометрическим мотивом концентрических кругов. Орнамента протогеометрических сосудов очень скупа. Иногда украшение сосуда сводится к покрывающему всю его поверхность слою черной глазури. Характерно, однако, для пробуждающейся тектонической тенденции, что орнамент всегда сосредоточен в верхней части сосуда, на его плечах, то есть в том месте, которое впоследствии керамисты геометрического стиля сделают главной ареной своей отвлеченной фантазии.

Проследить во всей последовательности превращение протогеометрического в геометрический стиль пока еще невозможно, но не подлежит сомнению, что в начале IX века принципы геометрического стиля вполне установились. К этому времени греческие племена, и населявшие Элладу раньше, и вновь в ней появившиеся, более или менее заканчивают свои перемещения и обосновываются на своих новых родинах. Между прочим, против гипотезы чисто дорийского происхождения геометрического стиля говорит и то обстоятельство, что свой наивысший расцвет геометрический стиль переживает в Аттике, то есть области, совершенно не затронутой дорийским нашествием. С другой стороны, следует отметить важное отличие геометрического стиля от крито-микенского искусства в их, так сказать, социальной структуре. Все произведения критского искусства проникнуты единством. В эпоху геометрического стиля, напротив, что ни город, что ни местность — то новый оттенок стиля, свои излюбленные приемы и мотивы. Ясно видно, что греческое искусство начинает развиваться как подлинно народное искусство.

Основные свойства геометрического стиля становятся особенно наглядными при сравнении с критской керамикой. Всякий критский сосуд производит впечатление органического существа, как бы скрывает в себе какую-то динамическую энергию: он словно растет на наших глазах, набухает от наполняющей его влаги. Сосуд же геометрического стиля есть прежде всего конструкция: он состоит из отдельных частей,

Рис. 62

²⁵ Новейшие исследования и открытия в области протогеометрической керамики позволили выделить в ней две ступени развития: субмикенскую (середина XII — середина XI в. до н. э.) и собственно протогеометрическую (середина XI—X вв. до н. э.). Использование циркуля при росписи ваз является одним из основных признаков, разделяющих эти две ступени.

каждая из которых выполняет свою определенную, тектоническую функцию. Насколько критский сосуд похож на растение, на цветок, настолько ваза геометрического стиля представляет собой предмет, построение. Критская ваза и по своей форме и по своей декорации как бы сливается с окружающим ее пространством; ваза геометрического стиля замкнута в своих отвлеченных, непроницаемых стенках, изолирована от всего окружающего. Тектоническая ясность, с одной стороны, замкнутая величавость, с другой — придают керамике геометрического стиля монументальный характер. Вазы геометрического стиля иногда достигают высоты свыше полутора метров — поставленные на могилу, они заменяют собой могильный памятник. Но не только благодаря своей величине, а и по своей внутренней структуре, по своему простому, мощному ритму геометрическая керамика производит величественное впечатление. То монументальное чутье, которое выльется в создание дорийского храма, обнаруживает уже керамист геометрического стиля. Монументальный характер геометрической керамики подчеркнут еще ее раскраской: вместо радостной, пестрой полихромии стиля «Камарес» в геометрическом стиле господствует суровое, немного мрачное ограничение колорита — желтым фоном глины и черно-бурым лаком орнамента. Можно пойти еще дальше и сказать, что колорит геометрического стиля в основе своей одноцветен: фон, если так можно сказать, вообще не участвует в декорации, он является лишь негативной величиной, тогда как все формальное и предметное значение орнамента сосредоточено в темном лаке. Особенно эта монохромность колорита бросается в глаза на вазах, где вся поверхность сосуда покрыта черной глазурью и только на плечах и шее оставлены небольшие орнаментированные поля.

Орнамент геометрического стиля сводится к простым, по большей части прямолинейным элементам — зигзагу, треугольнику, меандру, кресту, шашечному узору. Сюда присоединяются еще точно проведенные циркулем круги и розетки, тогда как излюбленные критской керамикой спирали и волнообразные линии постепенно исчезают. Нет и следа свободного забрасывания сосуда украшениями, как в эгейской керамике. Суровыми, мерными полосами орнамент охватывает стенки сосуда. Железный дух творцов дорийского храма чудится в этой скупой, жесткой декорации, полной страха перед пустым пространством. Постепенно к орнаментальным мотивам начинает присоединяться изображение животных и человека. Но это — не морская фауна критской керамики, не сказочные чудовища, а или лесные северные животные или, еще чаще, животные из домашнего окружения — козули, лошади, аисты, гуси. Точно так же и в фигурных композициях, чрезвычайно сильно стилизованных, изображаются темы, связанные с реальным бытом. Так как большинство известных нам сосудов геометрического стиля предназначено было для заупокойного культа, то в фигурных композициях чаще всего встречаются сцены погребения. Позднее появляются стилизованные композиции морских битв, а к концу развития геометрического стиля в декорацию сосуда робко начинают проникать образы мифов и легенд — сначала кентавр, а потом и целые драматические эпизоды, как, например, композиция на блюде из Фив, которую, по всей вероятности, следует истолковать как «Похищение Елены». Человеческая фигура изображена сплошным темным силуэтом, мужчины обыкновенно обнаженными — подобно позднейшей греческой скульптуре наготу надо понимать здесь идеально, как абстракцию монументального стиля.

Наибольшего богатства фигурной декорации и наибольшей монументальности формы керамика геометрического стиля достигает, как мы уже указывали, в Аттике. Сосуды этого типа носят название «дипилонского» стиля, так как наилучшие образцы были найдены в Афинском некрополе близ так называемых «Дипилонских» врат. В формах сосуда обращает на себя внимание резкое отделение функциональных элементов; короткая, волнообразная ножка расширяется в обратном направлении, чем корпус; так же резко приставлена к корпусу высокая, расширяющаяся кверху шейка; ручки сосуда очень маленькие и тесно к нему примыкают — чтобы не нарушить монументальной цельности силуэта и общего вертикального устремления. Пропорции чрезвычайно просты — высота шеи равна половине вышины корпуса. Присмотримся далее к орнаментике и к ее удивительному тектоническому распределению. Самая широкая двойная полоса меандра помещена на шейке сосуда, подчеркивая ее вертикальную тенденцию. Сверху и снизу от двойного меандра расположено по одной полосе лежащего меандра и одному фризу с животными. Но заметим, что они располо-

Рис. 63

жены не симметрично — от центра к краям, а в ритмическом чередовании: это для того, чтобы подчеркнуть, что шейка сосуда является только частью некоего тектонического целого. С таким же тонким расчетом верхнему фризу дана более просторная композиция и более высокие размеры. На корпусе вазы главное место — на плечах между ручками — занимает фигурная композиция. Сверху и снизу от нее — по полосе меандра. И опять следует отметить замечательную тонкость расчета — эти полосы включают не два, а только полтора меандра, так как помещены как раз в местах сужения корпуса вазы. С большим тектоническим чутьем проведено также постепенное уменьшение и учащение орнаментальных единиц к ножке сосуда: сначала простой горизонтальный меандр, потом частый вертикальный меандр, потом ланцетный орнамент и, наконец, пунктир. Что касается фигурных композиций, то хотя они распределены по обеим сторонам сосуда, но одна композиция ясно подчеркнута как главная, фасадная — и обрамлением, и размерами фигур. На этой амфоре изображена, в крайне стилизованном виде, любимая тема геометрической керамики — сцена погребения, с обнаженными фигурами плакальщиц вокруг покойника на носилках. В декорации геометрического стиля не осталось никаких следов от пространственной иллюзии критского искусства — композиция имеет абсолютно плоскостной характер.

Присматриваясь к орнаментике геометрического стиля, можно заметить два главных принципа ее распределения. Один — это способ горизонтальных полос с непрерывным рядом повторяющихся орнаментальных элементов. Другой — так называемый «метопный» способ, в котором горизонтальные полосы делятся вертикальными рамками на ряд прямоугольных полей, похожих на метопы дорийского храма. «Метопный» способ композиции естественно способствовал изоляции отдельных орнаментальных элементов, превращая их в самостоятельные композиционные организмы. Следующим шагом развития является геральдическое противопоставление двух фигур, связанных символическим, или орнаментальным мотивом: две лошади, сцепившиеся передними ногами, две птицы, держащие в клюве рыбу или змею и т. п. Постепенное превращение орнамента в фигурную композицию привело к расширению поля изображения. Так создалась совершенно неизвестная крито-микенскому искусству идея картины — законченного и обрамленного со всех сторон изображения. Тем самым уничтожалась столь характерная для критской керамики всесторонность сосуда, и декор вазы как бы разбивался на ряд самостоятельных точек зрения.

В заключение следует вкратце познакомиться с некоторыми местными разновидностями геометрического стиля. До сих пор наши примеры были заимствованы из керамики аттической школы. Помимо Дипилона, важные находки аттического геометрического стиля были сделаны также на Акрополе и в Элевсине. Наибольшую стилистическую близость с керамикой аттической школы обнаруживают сосуды с острова Теры. Отличительным признаком геометрической керамики Теры является облицовка поверхности тонким светло-желтым слоем. И в формах сосудов, и в орнаменте проявляется та же тектоническая логика, но только гораздо суше, прозрачней и бедней, чем в «дипилонском» стиле ²⁶.

Рис. 65

Совершенно особое место в развитии геометрического стиля занимает критская керамика. На Крите были еще очень сильны старинные минойские традиции; с другой стороны, Крит поддерживал наиболее прочные сношения с Востоком. Таким образом, получилось, что критской керамики всего слабее коснулся дух геометрического стиля, но зато она как бы служит связующим звеном между предшествующей геометрическому стилю и последующей за ним ступенью эволюции, то есть между крито-микенским искусством и так называемым «ориентализирующим» стилем, который начинает развиваться в греческом искусстве примерно с середины VIII века. Из всех школ геометрического стиля критская керамика, несомненно, наименее геометрична. Формы критских сосудов лишены тектоники, а их орнаментика — той матема-

²⁶ Новые археологические находки позволили более детально познакомиться с вазописью геометрического стиля различных областей Греции. Помимо перечисленных автором, следует отметить также вазы VIII в. до н. э., происходящие из Аргоса. Эти большие сосуды с росписью, использующей преимущественно метопную систему декора, свидетельствуют о существовании здесь самостоятельной своеобразной школы геометрической вазописи, ранее совершенно не известной исследователям.

тической точности и логической последовательности, которые свойственны «дипилонскому» и «протокоринфскому» стилям. В орнаментике критских ваз встречается смесь разнородных элементов. Тут и растительные мотивы, например пальмовое дерево, и восточные фантастические животные, и кипрские кружки, и спирали. Особенно же охотно критские керамисты используют всякого рода насекомых в качестве декоративных мотивов. Но, пожалуй, еще более, чем в мотивах декорации, своеобразие критской керамики проявляется в распределении орнамента. Так, например, очень характерны кувшинчики с круглым туловом, которые украшены орнаментом концентрических кругов; подобное охватывание всего сосуда одним орнаментальным мотивом чуждо геометрическому стилю и невольно вызывает в памяти декоративные приемы кносских керамистов. Такую же связь с кносскими традициями обнаруживает и другая, чуждый геометрическому стилю прием — чисто вертикальное расчленение сосуда орнаментом. Но больше всего старинным минойским духом веет от обилия пустого, свободного пространства на критских вазах VIII—VII вв. и от тенденции всех линий круглиться и извиваться. С другой стороны, предвестием нового, «ориентализирующего» периода греческой керамики являются вазы с фигурными композициями очень крупного размера.

Рис. 64

В геометрическом стиле с удивительной ясностью проявились главные качества греческого художественного гения, но в его органических средствах было слишком мало возможностей для дальнейшего развития. Геометрическому стилю не хватало жизни, не хватало изобразительной энергии. Эти новые изобразительные стимулы греческие художники и стремились почерпнуть в вековых традициях восточного искусства. Так, за мерным, последовательным ритмом геометрического стиля следует беспокойное, драматическое напряжение «ориентализирующего» стиля. Время смены этих двух стилей можно определить концом VIII века до н. э.

СКУЛЬПТУРА

Но прежде чем мы перейдем к характеристике этого следующего этапа в истории греческого искусства, попытаемся составить представление о том, как складывалось в геометрический период развитие самого главного греческого искусства — пластики. Изучение ранней греческой пластики наталкивается на еще большие затруднения, чем керамика геометрического стиля. Полное отсутствие, вплоть до конца VII века, памятников монументальной скульптуры, невозможность точной датировки произведений мелкой пластики — все это делает картину развития крайне запутанной и неопределенной. К этому присоединяется еще другое обстоятельство. В области керамики позднемикенское искусство оставило грекам в наследие большое разнообразие форм и блестящую технику. В области же скульптуры это наследие находилось на самом низком уровне. Поэтому в развитии скульптуры между микенским и геометрическим стилем получился гораздо более резкий разрыв, чем в развитии керамики.

Тем не менее, и в ранней греческой скульптуре можно наблюдать нечто вроде переходного протогометрического периода. Памятники этого переходного стиля найдены, главным образом, в тех местностях, где всего прочнее сохранились крито-микенские традиции — то есть на самом Крите, на островах Эгейского моря (особенно на острове Родосе), в Арголиде и в Беотии. Речь идет исключительно о мелкой, часто очень примитивной по формам, пластике из терракоты, бронзы и иногда из слоновой кости. В беотийских терракотах пластическая концепция сводится к тому, что все тело статуэтки вписано в какую-нибудь простейшую геометрическую форму — цилиндра, конуса, колокола. Ног и рук иногда нет вовсе, если же они есть, то непропорционально велики или малы; голова дана в самых примитивных намеках. В этой ранней греческой пластике проявляется несомненное влияние позднемикенских и позднекритских колоннообразных статуэток. Аналогичную концепцию обнаруживают также статуэтки переходного периода, найденные на островах Родосе и Тере.

Несколько другую разновидность того же переходного типа показывают статуэтки, найденные в Спарте, в древнем святилище Артемиды Орфии. Спартанские статуэтки отличаются очень короткими размерами, по большей части без ног; тело

трактовано в виде круглой колонны с расширением у базы; руки в виде коротких обрубков резко отделяются от плеч, вытянутые в стороны или вперед. При всей геометрической схематизации спартанских идолов, в них сказывается, однако, большая потребность в движении и большее структурное чутье, чем в принадлежащих к той же эпохе критских статуэтках. Но оба направления объединяет тенденция к подчеркиванию корпуса в ущерб конечностям.

С какого-то момента, — его трудно определить точно, но, по всей вероятности, он совпадает с началом геометрического стиля, — в этих примитивных обрубках начинает просыпаться органическая жизнь. Человеческое тело приобретает более или менее нормальную длину, начинает детализоваться на составные части, намечается талия, грудь и живот, ноги расчленяются на бедра и икры и т. п. Вместе с тем, начинается прояснение одежды, появляется головной убор, пояс, и движения фигур приобретают то или иное предметное назначение. Однако это стилистическое развитие ранней греческой пластики идет не по одному руслу, а сразу же расходится в двух почти противоположных направлениях.

Для развития одного типа особенно богатый материал дают бронзовые статуэтки, найденные в Олимпии. Характерной особенностью олимпийских статуэток, уже в самых древних экземплярах, является преувеличенный интерес к конечностям, по большей части чересчур длинным и чрезвычайно активным, в ущерб съезжившемуся и очень маленькому телу. Некоторые из олимпийских статуэток даже вообще не имеют никакого тела и состоят из одних конечностей. Чаще всего изображается фигура воина; правой рукой он поднимает копье, левая опущена и держит щит; большинство воинов имеет на голове шлем. Во всех олимпийских статуэтках проявляется тенденция во имя эффекта движения разбрасывать конечности далеко от тела в самых противоположных направлениях. Одна из самых крупных по размерам статуэток этого стиля найдена в Фессалии. Она имеет почти 30 см вышины и изображает воина с характерным для геометрической эпохи круглым щитом, в котором с двух сторон сделаны овальные вырезы. На этой статуэтке можно особенно ясно наблюдать сочетание старинных традиций с новыми задачами и приемами. О микенских пережитках говорит тонкая талия и лицо в виде плоской маски. Новые же тенденции геометрического стиля проявляются в вытянутых пропорциях, в угловатых контурах и гранях тела и в огромном интересе к двигающимся, функционирующим конечностям, свести которые к органическому единству художнику, однако, никак не удается: все тело разбивается на ряд отдельных, между собой совершенно непропорциональных элементов — длинную, толстую шею, короткие тоненькие ручки и преувеличенно мощные икры.

Рис. 66

Склонность к движению, к активным ситуациям проявляется и в другом направлении: в комбинации нескольких фигур, в попытках статуарной группы. Чаще всего в такие групповые сценки соединены изображения животных: птица сидит на крупе лошади, жеребята сосут свою матку или собаки нападают на оленя. Для геометрического стиля характерно, что все фигуры изображены в одной и той же неподвижной схеме, и только с помощью расстановки фигур художник пытается связать их в драматическую сцену. Интересно отметить, кроме того, что тыльная сторона плинта, который служит базой для подобных бронзовых фигур, обыкновенно украшена орнаментом — эти статуэтки были рассчитаны на рассмотрение снизу, возможно, что они подвешивались на деревьях, вращенных в ограде святилища.

Рис. 67

Но в мелкой пластике геометрической эпохи можно встретить не только группы животных, а и попытки групповой комбинации человеческих фигур. Одним из самых старинных образцов этого вида геометрической пластики является бронзовая группа, найденная в Олимпии. Группа изображает бородатого воина и кентавра, не в позе дружеского рукопожатия, как может показаться на первый взгляд, а в момент единоборства. Перед нами одно из древнейших изображений кентавра в греческой пластике. Художник еще не достиг органического слияния человека и зверя — он попросту приставил к человеческой фигуре заднюю половину лошади. Несмотря, однако, на наивность изобразительных средств, в группе сказывается большое композиционное и тектоническое чутье, которое мы тщетно стали бы искать даже в лучших произведениях критской пластики.

Рис. 68

Все олимпийские бронзовые статуэтки, с которыми мы до сих пор имели дело, принадлежат к одному ответвлению геометрического стиля. Но параллельно ему в

скульптуре геометрической эпохи развивается и совершенно другое направление. Иногда статуэтки обоих стилей находят рядом, в одной и той же местности, например, в Спарте или в Аргосе, но в общем каждый из них имеет свою сферу распространения: главной ареной первого стиля является Пелопоннес, тогда как второй стиль достигает наибольшего расцвета на ионийском побережье Малой Азии. По существу своей концепции статуэтки второго стиля значительно ближе, чем произведения первого стиля, к тем ранним греческим идолам, которые принадлежат переходу между микенской и геометрической эпохами. Основная их тенденция заключается в том, что вся человеческая фигура рассматривается как единый, замкнутый блок. Этот блок может быть плоским, квадратным или круглым, но он всегда характеризуется цельностью, замкнутостью массы и спокойствием позы. Поэтому тело почти всегда облечено в одежды, руки не отделяются от тела, а напротив, тесно к нему приложены. Однако, в отличие от примитивных идолов протогеометрической эпохи, теперь тело и конечности трактованы гораздо подробнее и реальнее, и пояс отчетливо дифференцирует нижнюю и верхнюю часть тела.

Естественно возникает вопрос, как объяснить этот контраст двух противоположных стилей в геометрической скульптуре, каковы источники их происхождения. Есть все основания думать, что первый стиль, который главное распространение получил в Пелопоннесе, имел чисто греческие корни, что он возник в концепции дорийских пришельцев. Напротив, второй стиль, главной ареной которого была Иония, представляет собой слияние позднемикенских традиций с восточным влиянием. Под Востоком надо понимать здесь, однако, не Египет и не Месопотамию, влияние которых на греческую культуру стало сказываться несколько позднее, а Малую Азию, Сирию и Финикию, с которыми греки находились в оживленных отношениях уже в эпоху геометрического стиля. И действительно, если мы возьмем для сравнения несколько кипрских, финикийских или малоазиатских статуэток геометрической эпохи, то нетрудно видеть большое сходство концепции со вторым стилем. Та же замкнутость массы, то же спокойствие позы. Существенная разница между греческой и восточной пластикой выражается, однако, в том, что блок греческих статуэток построен гораздо абстрактней, геометричней, чем восточных, что в нем проявляется гораздо больше тектонического чутья; рядом с крепким, четким силуэтом греческой статуэтки восточная статуэтка кажется расплывчатой, мягкой массой. Таким образом, уже при первом соприкосновении с многовековой восточной культурой греческое искусство сумело сохранить самостоятельность, оригинальность своей концепции. Этой твердости стиля у молодого греческого искусства не могло бы быть, если бы оно не окрепло на почве крыто-микенских художественных традиций.

Параллельное существование двух пластических стилей на греческой почве с течением времени привело к их постепенному слиянию. К концу VIII века в греческой скульптуре господствует уже единый национальный стиль, в котором дорийское и ионийское начало образуют только различные оттенки одного и того же художественного мировоззрения. Разумеется, контраст между дорийским и ионийским направлением в греческой пластике становится особенно выпуклым и наглядным позднее, в эпоху развитого архаического стиля, в памятниках монументальной скульптуры. Но важно, что этот контраст можно наблюдать уже в геометрическую эпоху, в самом начале развития греческого национального стиля. Попробуем на нескольких примерах мелкой пластики конца VIII и начала VII века проследить, как складываются главные особенности дорийского и ионийского направления. На этой стадии развития изображение одежды настолько дифференцируется, что скульпторы в состоянии ее использовать для осуществления своих чисто пластических задач. Особенно важное значение при этом выпадает на долю пояса, так как благодаря одному только помещению пояса выше или ниже совершенно меняются пропорции человеческой фигуры. Если с этой точки зрения подойти к ионийской пластике, то бросается в глаза, что пояс здесь никогда не бывает туго стянут и поэтому не разграничивает резко верхнюю и нижнюю часть тела, как мы это увидим в дорийской пластике. Контуры тела падают почти параллельно, образуя лишь мягкие изгибы у груди и бедер. Таким образом, структура тела, несмотря на пояс, оказывается очень мало подчеркнутой. Но даже и эта малая степень тектоники кажется ионийскому скульптору чрезмерной — он хочет достигнуть еще большей мягкости, текучести переходов.

Так возникает один из излюбленных мотивов ионийской пластики — одежда с напуском (так называемый кольрос), скрывающим пояс. Благодаря этому напуску вместо широкой прямой полосы пояса образуется гораздо ниже тонко изгибающаяся кайма, и таким образом реальное соотношение между верхней и нижней частью тела оказывается совершенно уничтоженным. Присматриваясь далее к ионийским статуэткам, можно заметить почти во всех сужение тела книзу, которое часто сопровождается мягким изгибом контура. Вследствие этого верхняя часть тела оказывается тяжелее нижней, на нее падает главный акцент, и фигура приобретает большую легкость, но, вместе с тем, и шаткость позы, очень характерную для ионийской пластики.

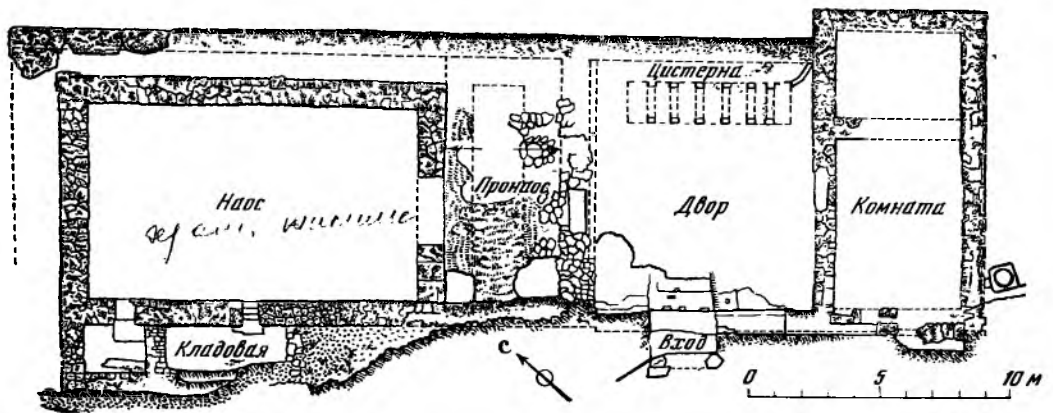
При сопоставлении статуэток дорийского направления той же эпохи сразу же бросается в глаза противоположность подхода почти по всем пунктам. Прежде всего, в дорийской пластике пояс играет очень важную конструктивную роль: он действительно туго стягивает талию, действительно отделяет верхнюю часть тела от нижней. Благодаря туго стянутому поясу прорывается то мягкое течение параллельных линий, которое свойственно ионийской пластике: верхняя часть тела резко суживается к талии, образуя треугольник, между руками и телом открывается пустое пространство, бедра гораздо сильнее закругляются. Вместе с тем, одежда тесно примыкает к телу, без всякого напуска, пояс помещен очень высоко, так что нижняя часть тела оказывается гораздо более массивной и тяжелой, как и полагается несущему элементу конструкции. Отсюда — прочность, даже некоторая тяжеловесность в позе дорийских статуэток. Тот же контраст можно наблюдать и в трактовке головы: у дорийских статуэток она угловатая, квадратная, с массивной нижней частью лица, у ионийских — округлая, мягкая, с акцентом на носе и больших глазах.

Интересно сравнить также профили дорийской и ионийской статуэтки. Насколько ионийский скульптор стремится к плавному, непрерывному течению контура (по этой причине у ионийских статуэток волосы почти всегда распущены или падают длинными косами), настолько же дорийский скульптор ищет перерывов в контуре, дробит его резкими кантами, чтобы подчеркнуть отдельные элементы конструкции, и пользуется фризурой для того, чтобы изолировать голову от шеи и плеч. Обобщая наши наблюдения, можно сказать, что целью ионийских скульпторов являлась абсолютная округлость статуи, между тем как дорийские скульпторы тяготели к острым граням, к формам угловатым и четырехугольным. Для ионийских скульпторов дороже общая масса статуэтки, замкнутость ее силуэта, тогда как дорийские скульпторы стремились подчеркнуть отдельные элементы тела, освободить конечности и заставить их функционировать. Одним словом, дорийские скульпторы базировались на структуре тела, ионийские же исходили от его поверхности. Мы увидим, что в дальнейшем развитии греческой скульптуры этот контраст дорийской и ионийской школы заостряется еще больше, но сохраняет те самые предпосылки, которые заложены были при первых шагах греческой пластики, в эпоху геометрического стиля.

Проблема генезиса греческого стиля дает для исследователей материал очень неравномерный в разных областях искусства. Если в области ранней греческой керамики археологам удалось установить почти все разновидности многочисленных школ и более или менее убедительную последовательность в развитии художественных форм, то в области пластики развитие художественных форм остается пока еще неясным, а о школах можно говорить только в самом широком смысле. Еще хуже обстоит дело с изучением генезиса греческой архитектуры.

АРХИТЕКТУРА

Только благодаря целому ряду новых находок история возникновения греческой архитектуры вступила на почву конкретных фактов. И наиболее ценным свидетельством этих конкретных фактов является бесспорное существование греческих храмов в геометрическую эпоху. Идея греческого храма, очевидно, возникла органическим путем из самого существа греческой религии, исторической и повествовательной, мыслившей бога в образе человека. Для греков храм с самого же начала по-



5. План храма Аполлона Карнейского

лучил совершенно другое назначение, чем то, которое он имел в египетской религии. По своему назначению египетский храм — это путь, ведущий к божеству; назначение же греческого храма быть жилищем божества: греческое слово наос означает одновременно и храм и жилище. Не появление культовой статуи вызвало потребность в охраняющей ее постройке, а самое понятие храма как жилища повело к созданию статуй, образа божества, обитающего в этом жилище. Само собой разумеется, что различному содержанию должны были соответствовать и различные внешние формы. Египетский храм, соответственно своему назначению пути, бесконечно растягивается в длину, начиная с аллеи сфинксов, через ряд открытых дворов и закрытых зал, вплоть до конечной цели — статуи божества в нише. Греческий же храм подобен жилищу человека: его пространство твердо ограничено и замкнуто, оно служит не для временного шествия, а для постоянного пребывания.

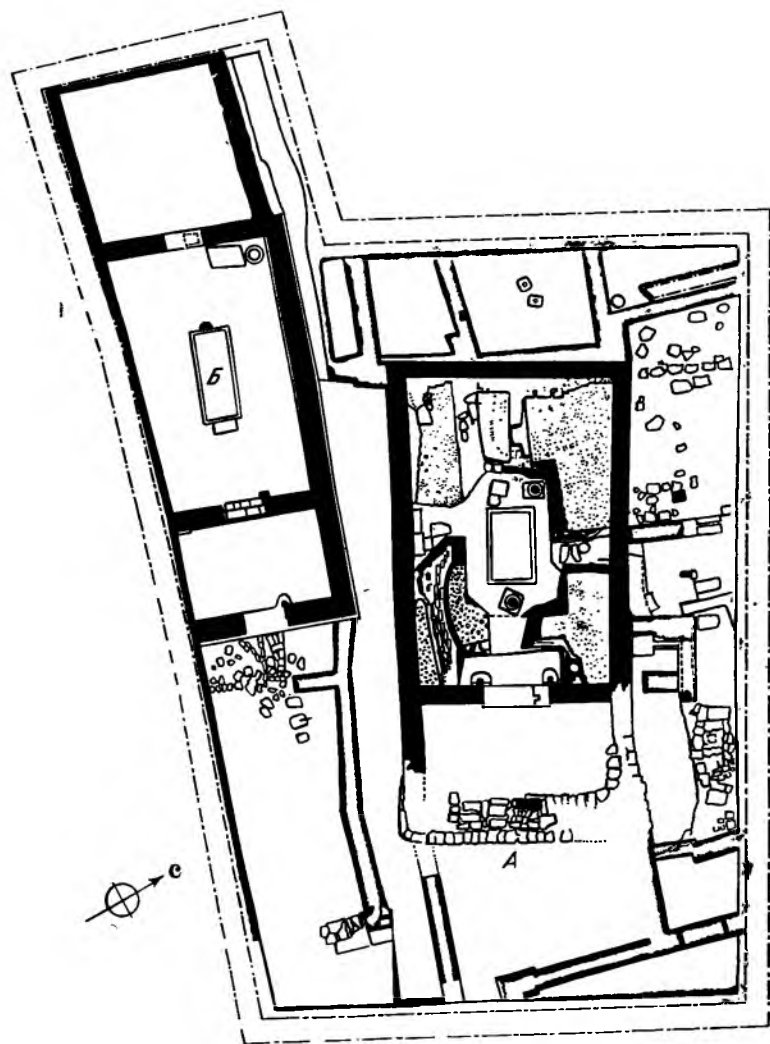
Но если это так, если греческий храм осуществлял идею жилища, то какого же именно характера жилище послужило для него прототипом? Ответ на этот вопрос должны нам дать древнейшие из сохранившихся памятников греческого сакрального водчества. К сожалению, их очень немного, и они дошли до нас в сильно разрушенном виде. Но даже из этих развалин и фрагментов можно почерпнуть очень важные свидетельства о происхождении греческого храма. Весьма малое количество храмов, сохранившихся от геометрической эпохи, указывает прежде всего на то, что идея храма не сразу получила широкое распространение. Очевидно новые обитатели Греции, по примеру своих предшественников, довольствовались сначала для целей культа алтарями на открытом воздухе, священными оградами или пещерами. В пользу такого предположения говорит и своеобразный памятник примитивного греческого водчества — так называемый «грот Аполлона» на острове Делосе. Грот представляет собой расширение естественной расщелины в скале. В центре грота помещен круглый алтарь. Спереди пещера до половины заложена стеной с отверстием для входа, сверху же расщелина крыта двумя рядами каменных глыб, положенных под углом наподобие двускатной крыши. В «гроте Аполлона» мы сталкиваемся, таким образом, одновременно и с критскими пережитками (нечто вроде световой шахты), и с элементами позднейшего греческого храма (двускатная крыша).

Критские пережитки можно наблюдать и еще в нескольких ранних греческих храмах, относящихся частью к геометрическому, частью к «ориентализирующему» периоду. Таков, например, судя по сохранившимся остаткам, храм Аполлона Карнейского на острове Тере, датирующийся концом VIII века до н. э. План этого храма гораздо больше напоминает критские дворцы, чем позднейшую греческую сакральную архитектуру. На продолговатый двор ведут пропилены с двумя колоннами, поставленными, однако, не между выступами стен (то есть между антами), как в микенском мегароне, а перед стенами. С трех сторон двора по его стенам обегает скамья (подобно залам и дворам критских дворцов) — очевидно двор перед храмом служил местом

каких-то ритуальных церемоний. Самый храм состоит из широкого вестибюля, в который вела одна дверь, и из главной комнаты (или целлы), наполовину вырезанной из скалы.

Храмы большой древности, со столь же своеобразными планами, найдены и на самом Крите. Следует упомянуть, например, храм Аполлона в Гортине, состоящий из одного только пространства — целлы с входом на широкой стороне, без всяких колонн, наподобие древнейших критских жилищ. По такому же поперечному плану, но только благодаря вестибюлю еще более напоминающему схему критского дворца, выстроен был и храм Реи в Фесте. Совершенно другую схему плана, но опять-таки очень далекую от нормального типа греческого храма, показывают развалины древнего храма в Принии (так называемый храм *Б*). Здесь постройка состоит из трех пространств, следующих одно за другим: из вестибюля без колонн, из целлы с жертвенным алтарем в середине и из недоступного святого святых, так называемого адитона, позади целлы.

Если храмы в Гортине и в Фесте по своей плановой схеме несомненно примыкают к традициям критской дворцовой архитектуры, то план храма *Б* в Принии восходит к какому-то другому источнику, до сих пор еще не выясненному (быть может, его нужно искать на Востоке, в Финикии). Можно утверждать, что сношения Эллады с Критом и воздействие критских архитектурных традиций отнюдь не прекратились после дорийского нашествия и продолжались не только в геометрическую эпо-



6. Планы храмов *А* и *Б* в Принии

ху, но и позже. В Принии, на Крите, помимо уже упомянутого храма, раскопки обнаружили еще один храм (так называемый храм А), датирующийся VII веком до н. э., выстроенный по совершенно иному плану. Храм состоит из одной клетки, с очагом в центре и пронаоса с одним столбом между антами. Стоящие по сторонам очага две колонны разделяют клетку на два продольных корабля. Подобный план нам уже знаком: мы его встречали в ахейском жилом доме, и наиболее яркое выражение он нашел в среднеэлладском мегароне в Кораку и в одном из зданий шестого слоя Трои. Сходство с троянским мегароном еще усугубляется тем, что колонны в Принии опираются на совершенно такие же продолговатой формы базы, как и в Трое. Что касается капителей принийских колонн, то найденные фрагменты более всего напоминают капители раннеионийского или золийского типа. Если мы попытаемся среди ранних греческих храмов подыскать параллели к этому типу плана и конструкции, то окажется, что наиболее близкое сходство с принийским храмом обнаруживают храмы наиболее отдаленных от Крита областей — Эолии и Троады. Таков, например, план храма в Неандрии, в Троаде. Такая же продолговатая клетка, как в Принии, без всякого вестибюля, разделена рядом колонн на два корабля. Колонны опираются на базы, на этот раз не четырехугольные, а круглые, и увенчаны так называемыми «эолийскими» капителями. Храм в Неандрии отличается еще одной особенностью: он был воздвигнут на некотором возвышении, так называемом «подиуме» — прием, который впоследствии находит широкое применение в греческих малоазийских храмах.

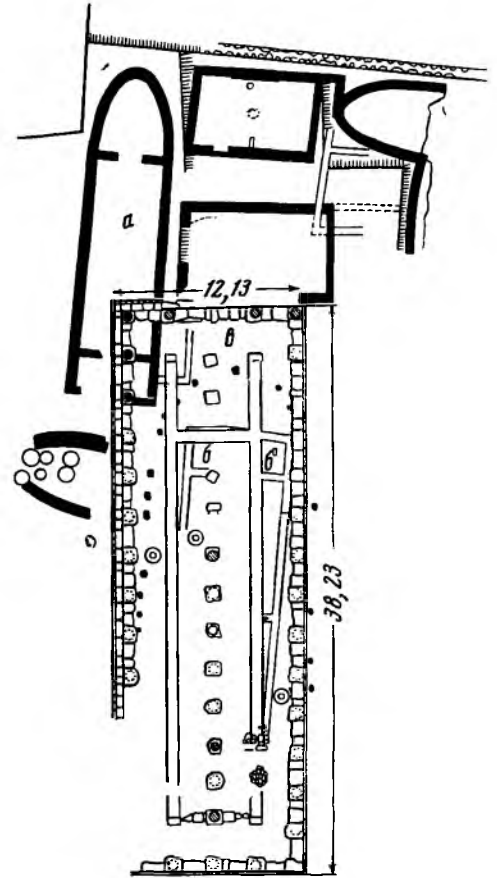
Все упомянутые мною греческие храмы имели несомненно очень древнее происхождение, но все же вряд ли восходят ко времени раньше второй половины VIII века, то есть принадлежат к концу геометрического периода. Анализ показал, что они сводятся в основных чертах к трем типам. Если исключить тип храма с «адитоном», который, по-видимому, имел восточное происхождение и не оставил почти никаких следов в дальнейшей истории греческой архитектуры, то два других типа храма безусловно опираются на традиции эгейской жилой архитектуры. Причем первоисточником для одного типа послужила пространственная концепция критских дворцов, тогда как второй тип храма примыкает к континентальной схеме жилого дома — не столько в ее микенском, сколько в древнеэлладском варианте. Таким образом, устанавливается несомненная преемственная связь между греческим храмом и жилым домом доисторической Греции. Правда, значительный промежуток времени отделяет конец геометрического периода от появления дорийцев на почве микенской культуры. Материал, подтверждающий непосредственное соприкосновение между элладским мегароном и первыми греческими храмами, обнаружили раскопки недавнего времени. Прежде всего, здесь следует назвать чрезвычайно интересные терракотовые модели храма, которые были найдены при раскопках в Аргосе, на месте древнего Герайона. Возможно, они являются копией храма Геры в Аргосе, который, по мнению Витрувия, был старейшим греческим храмом дорийского стиля. Если это и не так, то, во всяком случае, терракотовая модель дает чрезвычайно важные указания для истории возникновения греческого храма. План ее очень прост — продолговатое пространство с дверью в узкой стороне и с портиком, опирающимся на две колонны по углам. Несомненно необычным является то обстоятельство, что колонны портика поставлены не между выступами стен (то есть антами), как это было принято и в микенском мегароне, и в позднейших греческих храмах, а перед антами (напомню, что аналогичная схема использована в плане храма Аполлона Карнейского на острове Тере). Так как колонны модели сохранились только в нижней своей части, то об их форме и характере капители нельзя составить себе никакого представления. Точно так же и стены модели, расписанные орнаментом, не позволяют судить о первоначальной структуре оригинала. Во всяком случае, стиль орнамента позволяет датировать модель началом VIII века. Следует, кроме того, отметить трехугольные отдушины в верхней части стены, служившие, несомненно, целям вентиляции и тоже указывающие на непосредственную связь модели с традициями мегарона. Но наиболее интересный материал модель дает для выяснения конструкции крыши; это тем более важно, что сохранившиеся в развалинах древнейшие греческие храмы почти ничего не говорят как раз о конструкции покрытия. Два момента особенно бросаются в глаза в конструкции крыши модели. Она имеет двускатную крышу с очень высо-

Рис. 70

ким фронтоном и края скатов не свешиваются наружу, как в греческих храмах, а опираются со всех четырех сторон на выступающие горизонтальные балки. Вследствие этого образуется нечто вроде второго этажа или большого чердачного помещения, совершенно отсутствовавшего как в мегароне, так и в греческом храме. Объяснение этой своеобразной конструкции может быть только одно — она соединяет в себе два совершенно различных первоисточника: с одной стороны, высокую двускатную крышу, с другой стороны, плоское покрытие. Двускатная крыша — типичное покрытие северного жилища — была свойственна домикенскому мегарону и, очевидно, вновь была занесена в Грецию дорийскими пришельцами (о высокой двускатной крыше упоминают, между прочим, и гомеровские поэмы). Плоская же крыша господствовала в критской архитектуре и отсюда была заимствована строителями микенских мегаронов. Таким образом, в модели из Герайона мы застаем очень интересный момент в генезисе греческого храма — момент борьбы двух первоисточников: древнеэлладского жилого дома и микенского мегарона. Примирение, которое заканчивает эту борьбу, будет заключаться в том, что развитой греческий храм получит, правда, двускатную крышу, но, вместе с тем, очень отлогую.

Если модель из Аргоса датируется концом геометрического периода, то есть два памятника греческой сакральной архитектуры, которые можно отнести к еще более раннему времени. Один из них — святилище Артемиды Орфии в Спарте. Исследование наслоений и предметов, найденных в святилище, показало, что древний храм Артемиды Орфии возник не позднее IX века. Перед храмом расположен огромный алтарь. Из несоответствия этого алтаря с небольшими размерами храма следует заключить, что первоначально святилище Артемиды вообще не имело храма. В плане храм представляет собой длинное и узкое четырехугольное пространство без всякого портика. В нижней своей части стены храма были сложены из вертикально поставленных квадров (так называемых ортостатов); верхняя же часть стен состояла из необожженного кирпича, проложенного деревянными балками. Внутреннее пространство храма было расчленено на два продольных корабля рядом деревянных колонн, опирающихся на плоские четырехугольные каменные плиты. Таким образом, в плане храм Артемиды несомненно восходит к догреческому мегарону, но при этом не в его микенской развитой форме, а в первоначальном элладском типе (как в Кораку или в шестом слое Трои). При ближайшем рассмотрении, однако, оказывается, что в спартанском храме сохранились пережитки еще более древних, неолитических традиций. Дело в том, что вдоль продольных стен храма расположены плоские каменные плиты, совершенно аналогичные базам колонн и с соответствующими промежутками. Очевидно, что на этих каменных базах покоились деревянные колонны или столбы, поддерживавшие поперечные балки крыши. Аналогию для подобной конструкции можно найти в жилых домах неолитической Фессалии, например, в поселении Цангли, а также в жилых домах северноевропейского неолита, например, в Шуссенриде в Вюртембурге. Наконец, что касается покрытия храма Артемиды, то есть все основания думать, что оно было двускатным.

Самый древний из известных нам памятников греческой сакральной архитектуры — святилище Аполлона в Фермосе, в Этолии. Раскопки святилища Аполлона обнаружили три постройки. Древнейшая из них, обозначенная на плане литерой А, имеет овальный план, совершенно в типе раннеэлладского мегарона. Постройка состоит из двух помещений — переднего, прямоугольного пространства, своего рода вестибюля, открывающегося при входе антами, и заднего, с очагом, замыкающегося овальной абсидой. Все данные говорят за то, что перед нами жилое помещение, относящееся к домикенскому времени. Рядом с постройкой А обнаружено другое здание, обозначенное литерой Б, значительно более крупных размеров, но очень сходное с первым по плану. В постройке Б нужно, в свою очередь, различать два разнородных, хронологически и конструктивно, элемента; ядро здания, его целла, является, несомненно, более древней частью и первоначально тоже служило жилым помещением, мегароном. На юг мегарон Б открывался портиком с антами, причем концепция ант вполне соответствовала раннеэлладским традициям, как их можно наблюдать, например, в мегароне второго троянского стиля. Подобно мегарону А, и мегарон Б состоял, по-видимому, из двух помещений — из вестибюля и главной комнаты с очагом; стены его также сложены из необожженного кирпича, проложенного деревян-



7. План святилища Аполлона в Фермосе

- а — древнейший мегарон «А»;
 б — мегарон «Б»; в — храм Аполлона

ными балками. При этом стены мегарона Б несколько наклоняются внутрь, так что можно предполагать, что первоначально они сходились в виде свода. Отличие между мегаронами А и Б сводится только к тому, что мегарон Б, как более поздний, в северной своей части имел более прямоугольный план (не столь, однако, резко выраженный, как это показано на плане). Датировать мегарон Б чрезвычайно затруднительно; во всяком случае, его главное ядро, как указывает сходство с постройкой А, восходит еще к догреческому периоду. И вот этот-то позднемикенский мегарон в эпоху геометрического стиля превратился в храм путем замены очага алтарем и окружения целлы колоннадой. Судя по бронзовой утвари, найденной в развалинах колоннады, это превращение мегарона в храм произошло в X или в самом начале IX века. Характерно, что колоннада обходит целлу с трех сторон по овальной линии, и только спереди колоннада поставлена в прямой ряд. Соответственно этому размещению колонн и покрытие храма имело двойственный характер: спереди оно заканчивалось фронтоном, а сзади — коническим сводом или тремя скатами. Наконец, на развалинах мегарона Б уже в VII веке была выстроена третья постройка — храм дорийского стиля, сохранивший, однако, в своей узкой, длинной целле, разделенной на два корабля, память об элладских традициях.

История святилища Аполлона в Фермосе имеет исключительно важное значение для изучения генезиса греческого храма. На наших глазах совершается непосредственный переход мегарона в храм. Первоначальная концепция греческого храма возникла не из микенского мегарона, а из более древних традиций элладского жилого дома, и только в позднейшей эволюции отдельных конструктивных форм всплывают некоторые пережитки микенского мегарона, как, например, более пологий скат крыши, колонны между антами в портике, форма капители, большее равновесие между длиной продольных и поперечных стен храма и т. п. Развалины храма Апол-

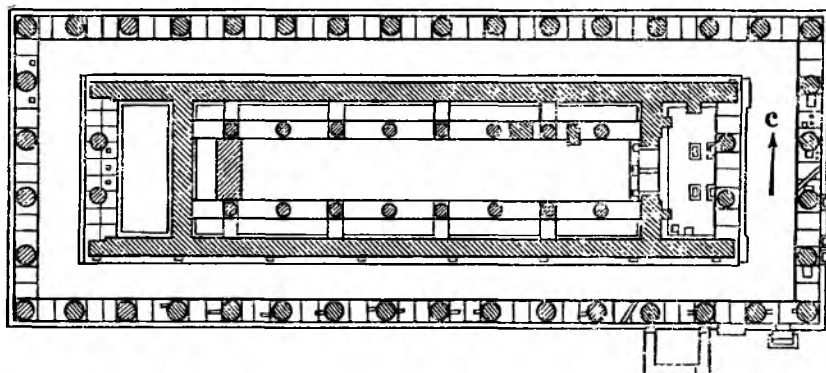
лона в Фермосе поучительны и в других отношениях. Во-первых, они неопровержимо доказывают, что конструкция и формы греческого храма не были изобретены сразу в камне, а возникли путем постепенного перевода деревянной конструкции в каменный материал. Если сравнить древнейшие памятники греческого сакрального зодчества с развитым дорийским храмом, то сразу бросается в глаза существенное стилистическое различие: в древнейшем деревянном зодчестве храм имел гораздо более узкую, удлиненную форму, колонны были поставлены гораздо дальше одна от другой, и этой узкогрудости здания соответствовали гораздо более тонкие, хрупкие пропорции по сравнению с тяжелым, массивным обликом каменного дорийского храма. Во-вторых, благодаря знакомству с памятниками греческой архитектуры эпохи геометрического стиля, иное освещение приобретает проблема влияния восточной, особенно египетской, архитектуры на возникновение греческого храма. Теперь становится очевидно, что влияние далеко не имело той решающей роли, какую ему раньше приписывали. Один из самых важных результатов египетского влияния видели в появлении так называемой перистасы, то есть наружной колоннады вокруг целлы греческого храма, чуждой и элладскому, и микенскому мегарону. Теперь, однако, происхождение перистасы рисуется в несколько ином виде²⁷. Не только потому, что колоннада в египетском храме выполняла совершенно другие архитектурные функции, чем в греческом, что в Египте колоннада служила расчленению внутреннего пространства, тогда как в Греции она является элементом наружного украшения массы. Но, главным образом, потому, что перистаса появляется в греческом храме уже в начале геометрического периода, то есть в эпоху, предшествующую непосредственным сношениям греков с восточными культурами. Напротив, позднее, когда египетские влияния действительно стали проникать в греческую архитектуру, они менее всего проявились в формах и в применении колонны. Для примера назову один из древнейших памятников греческой архитектуры в западных колониях — святилище Деметры близ Селинунта в Сицилии: стены его целлы украшены не триглифами и метопами, а чисто египетским карнизом в виде вогнутого желоба, но при этом храм Деметры не только не имеет перистасы, но даже колонного портика.

Процесс формирования дорийского стиля и превращения деревянной конструкции в каменную всего последовательнее и всего скорее совершается в северо-восточном Пелопоннесе, в области Коринфа и Аргоса (недаром античная традиция называла Аргос родиной дорийского стиля, а коринфян — изобретателями фронтона и глиняных украшений двускатной крыши). Самой яркой иллюстрацией этого процесса является храм Геры в Олимпии.

Раскопки показывают, что Олимпийский Герайон строился в три этапа. Древнейший храм Геры, уничтоженный пожаром, не имел еще периптера и состоял из целлы с портиком (так называемый пронаос). Судя по черепкам ваз, найденным под его фундаментом, следует думать, что постройка первого Герайона относится к концу VIII века. Примерно полвека спустя на месте сгоревшего Герайона вырастает новый храм, несколько расширенный в плане и окруженный перистасой. План храма обогатился помещением позади целлы, так называемым опистодомом, представляющим собой по композиции и размерам точное повторение пронаоса и доступным только с заднего фасада храма. Внутренность целлы расчленена четырьмя короткими отрезками стен, выступающими от каждой продольной стороны. Напомню, что с этим конструктивным приемом мы уже встретились в древнем храме Артемиды Орфии. Еще лет через пятьдесят на месте второго храма по неизвестным причинам был выстроен третий, окончательный вариант храма Геры. Для этой третьей постройки был использован фундамент предыдущего храма и почти полностью повторен его план. Единственное изменение плана, которое было проведено в последней постройке, состояло в уничтожении отрезков стен, расчленявших целлу, и замене их двумя рядами колонн. В своем окончательном виде олимпийский Герайон представляет

Рис. 71

²⁷ В настоящее время принято считать, что перистаса-колоннада, окружающая со всех сторон целлу греческого храма, развилась из деревянных столбов, на которые опирались края выступающей за стены кровли храма. Такие навесы были необходимы для защиты от непогоды стен храмов, сложенных из сырцовых кирпичей. Примером подобной колоннады из деревянных столбов, поддерживавших крышу, является колоннада храма Б в Фермосе, рассмотренная в тексте.



8. План храма Геры в Олимпии

собой типичный дорийский периптер, то есть целлу, окруженную колонной галереей из шести колонн на узкой и шестнадцати на длинной стороне. Стены Герайона сложены на каменном цоколе из необожженного кирпича вперемежку с деревянными брусками. Анты, по старинной элладской традиции, облицованы деревянными балками. Колонны перистасы все имеют различную форму и относятся к разному времени. Различие это касается не только формы капителей, пропорций колонн, количества каннелюр — желобов, но и технических приемов конструкции колонны: так, например, корпус одной колонны сложен только из двух барабанов, тогда как в других состоит из девяти и более частей. Отсюда справедливо можно сделать заключение, что первоначально перистаса Герайона состояла из деревянных колонн, но с течением времени, одна за другой, деревянные колонны заменялись каменными. Такой вывод подтверждается свидетельством Павсания, который во II веке н. э. застал в колоннаде Герайона одну деревянную колонну. Мнения археологов расходятся только в вопросе о причинах этой замены. Дерпфельд, подробно обследовавший развалины Герайона, нашел, что замена колонн совершалась не систематически, в каком-нибудь определенном порядке, а совершенно случайно, и отсюда сделал вывод, что замена происходила по мере того, как деревянные колонны приходили в негодность. Однако трудно допустить такую неравномерность порчи и поверить, что если одна деревянная колонна пришла в негодность уже через десять лет после ее постановки, то другая могла продержаться немногим меньше тысячи лет. Поэтому более правильным кажется другое объяснение, что колонны подменялись благочестивыми жертвователями в разное время и в соответствии с их средствами. В таком случае та последняя деревянная колонна, которую наблюдал Павсаний, сохранилась не случайно, а как священная реликвия, оберегаемая ревнителями храма ²⁸.

Рис. 72

Колонны Герайона, благодаря исключительному разнообразию своих форм, дают чрезвычайно красноречивый материал для истории происхождения и развития дорийской капители. Проследим эту историю в самых общих чертах. Сначала несколько слов о самой дорийской колонне. Прототипом для нее послужила деревянная микенская колонна, которая, как мы знаем, сужалась книзу. При переводе в камень это сужение книзу естественно должно было исчезнуть, так как каменная опора требовала широкого основания. Что дорийские строители придали своей колонне обратное сужение, кверху, объясняется как эстетическими соображениями (о которых будет сказано позднее), так и чисто технической необходимостью: при составлении колонны из частей целесообразней было, разумеется, помещать более широкие части снизу. Существенное различие между каменной дорийской и деревянной микенской

²⁸ Очевидно, можно согласовать обе теории замены деревянных колонн храма Геры каменными: по мере того, как первые приходили в негодность, они заменялись каменными на средства жертвователей. Именно потому, что деревянные колонны, в силу своей древности (как и многие другие древние реликвии в Греции), почитались священными и оберегались, они могли приходиться в полную ветхость не одновременно.

колонной заключается также в появлении вертикальных желобов, так называемых «каннелюр»²⁹. Однако и здесь можно наблюдать нечто вроде постепенного перехода: в древнейших известных нам дорийских колоннах число каннелюр меньше, чем в колоннах развитого стиля (шестнадцать вместо двадцати), и они представляют собой значительно более плоские выемки.

Наиболее же ясным свидетельством преемственной связи между микенской и дорийской колонной является форма капители. Вспомним колонну из купольной гробницы в Микенах. Ее капитель состоит из круглой подушки (так называемого «эхина») и четырехугольной плиты (так называемой «абаки»), то есть из элементов, которые целиком перешли в дорийскую каменную капитель. Специфической особенностью микенской капители являются только соединяющие эти два элемента желобки — один, более широкий и изогнутый, украшенный пластическим орнаментом, соединяет эхин со стволом колонны, другой, поуже, служит связующим звеном между эхином и абакой. Не случайно, что древнейшая дорийская капитель сохранилась именно в Арголиде и что она имеет наибольшее сходство с микенской капителью. Эта капитель найдена в Тиринфе. Она принадлежала храму, который был выстроен на месте мегарона, вероятно, в начале VII века. Тиринфская капитель сохранила почти все особенности своей микенской предшественницы: ее массивная абака выше, чем эхин, сам эхин имеет вздутую, котлообразную форму, от ствола колонны эхин отделен глубоко подрезанным желобом, украшенным стилизованным орнаментом листьев. Отличие тиринфской капители от микенской заключается только в том, что у нее нет второго желобка — между эхином и абакой — и что снизу эхин украшен своеобразным колечком (так называемым «ремешком» или, по Витрувию, «apulus»). Этот тип капители, который является как бы переходом между микенской и развитой дорийской капителью, получил название «ахейского» типа. Дальнейшее развитие профиля капители, проходящее с удивительной последовательностью, состоит в уменьшении бокового изгиба эхина и придания ему более крутой линии. Следующую по времени стадию развития мы находим в Олимпийском Герайоне — в одной из капителей южной продольной стороны. Эхин олимпийской капители имеет еще мягкую припухлость контура, но уже далеко не такой сильный боковой изгиб, как в тиринфской капители. Снизу эхин украшен уже не одним, а тремя колечками (впоследствии число этих колечек дойдет до пяти, как, например, в Парфеноне). Глубоко врезанный желоб шейки еще остался, но он уже лишен орнаментального украшения. На этой переходной стадии, когда абака выше и массивней эхина и когда припухлость эхина лишает капитель гибкости, дорийская колонна продолжает оставаться в течение почти всего VI века. Но в конце VI века совершается важная перемена в рисунке капители — линия эхина становится более крутой, приобретает как бы большую активность и высота эхина уравнивается с высотой абаки. Так как эта перемена, прежде всего, намечается в Аттике — первая дорийская капитель с крутым эхином принадлежит храму Афины на Акрополе, выстроенному при Писистрате, — то новый тип дорийской капители вполне справедливо назвать аттическим. Наибольшей гибкости рисунка и наиболее совершенных пропорций этот тип капители достигает в середине V века, в храме Зевса Олимпийского. Однако уже во второй половине V века развитие идет дальше в Парфеноне, в акропольских Пропилеях, в Тезейоне — линия эхина становится все круче и высота эхина все более превосходит высоту абаки. Своего кульминационного пункта эта эволюция достигает в начале IV века, в храме Афины в Тегее, где контур эхина представляет собой совершенно прямую линию и только у самой абаки делает короткий, быстрый изгиб. Но, достигнув вершины развития, движение не останавливается, а быстро начинает скатываться вниз. Дорийский стиль пережил самого себя, исчерпал свои творческие силы. С середины IV века наступает явное обеднение и застывание форм. Из чересчур мягкой

²⁹ Есть свидетельства существования каннелированных колонн в микенской архитектуре: в Пилосе были найдены отпечатки таких колонн на глиняной почве (с 32 и 44 каннелюрами). В Микенах найдены небольшие каннелированные колонки из слоновой кости, украшавшие изделия прикладного искусства или мебель. Но, разумеется, каннелированные колонны в эгейской архитектуре широкого распространения не имели, там это была лишь одна из многих систем декора колонн.

припухлости эхина, с которой так упорно боролись архитекторы позднеархаической эпохи, теперь получается обратная крайность — чрезмерная жесткость прямых линий. Отныне эхин дорийской капители потерял всякую гибкость, энергию сопротивления нависающей на него тяжести — он съезживается, становится опять ниже абакки, и его контуры очерчены двумя короткими, прямыми, безжизненными линиями.

В заключение я хотел бы еще раз вернуться к Герайону и подчеркнуть одну особенность его плана, которую мы отметили только мимоходом — а именно появление позади целлы «опистодома» и связанного с ним второго входа в храм. Благодаря этому второму входу греческий храм обладает как бы двумя фасадами, двумя равноценными началами спереди и сзади. Более древние храмы, геометрической эпохи, лишены этого свойства — у них нет ни опистодома, ни второго фасада⁸⁰. Само собой разумеется, что мы имеем здесь дело с практической потребностью, с результатами определенного художественного замысла. Если в основе египетского храма была заложена идея пути непрерывного движения, то греческое художественное мировоззрение требует статики, равновесия, пластической изоляции от окружающего, единства точки зрения. Сразу достигнуть этого единства точки зрения греческий архитектор был не в состоянии. И вот, чтобы остановить движение, замкнуть здание, он прибегает к компромиссу двух фасадов, к своего рода перспективе с двух концов.

В истории происхождения и развития дорийского храма мы подошли к концу VII века. К этому времени главные конструктивные и композиционные элементы греческого храма более или менее определились, и задачей архитекторов VI века становится найти для этих элементов наиболее гармоническое согласование, вставить их в наиболее логическую систему. Если до конца VII века можно говорить о возникновении греческого храма, то в VI веке происходит его стабилизация. Прежде всего следует подчеркнуть, что греческий архитектурный стиль основан на совершенно новом понимании конструкции, чуждом всей предшествующей архитектуре. Основную идею греческой тектоники можно определить как отношение несущих и несомых частей здания. Как все греческие изобретения, так и эта тектоническая идея кажется такой простой и естественной; а между тем мы тщетно искали бы ее осуществления в архитектуре Древнего Востока. Ритм египетской и вавилонской архитектуры построен почти исключительно на горизонтальном чередовании элементов. Ритм же греческой архитектуры выражается, главным образом, в вертикальном членении. Борьба опоры с тяжестью составляет главную тему греческой архитектуры. И эта тема проведена в греческой сакральной архитектуре так логично и так увлекательно, что все последующие эпохи поверили в нее как в единственную закономерную задачу архитектуры. Только в последнее время, благодаря появлению железобетона и связанных с ним строительных проблем, архитекторам открылись перспективы совершенно новых конструктивных возможностей.

ДОРИЙСКИЙ ОРДЕР

Так как дорийский ордер сложился раньше, то с него мы и начнем анализ греческой тектоники.

Как пример вполне сформировавшегося дорийского ордера возьмем один из наиболее сохранившихся памятников греческой архитектуры — храм Посейдона в Пестуме³¹. С первого же взгляда ясна система его конструкции, состоящая из трех

Рис. 73

⁸⁰ Опистодом в греческих храмах играл роль скровищницы, в которой хранилась храмовая утварь и — нередко — государственная казна, как бы отданная под охрану божества. Поскольку назначение опистодома не имело прямого отношения к культу, он не имел связи с целлой храма, и вход в него делался с другого, западного фасада. В тех случаях, когда за целлой находился адитон — святилище, доступное только для посвященных, «святая святых» храма, — вход в него вел прямо из целлы.

³¹ Храм Посейдона в Пестуме (согласно новейшим археологическим изысканиям, он был посвящен Гере, как и всё святилище, в котором он находился) датируется ок. 460 г. до н. э. Он рассматривается здесь автором как хороший образец сложившегося дорического ордера раннеклассического времени.

главных частей — постамента, колоннады и покрытия. Постамент со всех четырех сторон поднимается тремя уступами. Их не надо понимать как ступени — недаром они слишком велики для человеческого шага: подобно постаменту статуи, они поднимают храм над землей, изолируют его от окружающего. Непосредственно из постамента вырастают колонны. Они так массивны и могучи, так тесно поставлены, что кажутся не просторной, сквозной галереей, а сплошной непроницаемой стеной. Их задача — нести, поддерживать огромную тяжесть, нависающую над их головами. Это тяжелое покрытие так оформлено, что производит впечатление не горизонтальной каменной полосы, обтекающей кругом храма, а опять-таки сплошной каменной массы, лежащей параллельно постаменту. Чтобы крепче противодействовать давлению тяжести, на вершины колонн положены квадратные плиты. Но давление так мощно, столкновение силы и тяжести так резко, что вершина колонны сплющивается в круглую подушку и тело колонны разбухает от напряжения. И все-таки колонны, как воплощение живой силы, оказываются победителями в этой борьбе с косной массой. Они не только сдерживают тяжесть, но своим контрнатиском раздробляют ее единство, продолжая свой упор в вертикальных линиях триглифов и поднимая крышу треугольником фронтона. В результате устанавливается полное равновесие направлений; чувством глубокой уверенности, непоколебимой твердости веет от дорийского храма. Простые, сильные и скупые в своих чувствах люди были создателями дорийского ордера.

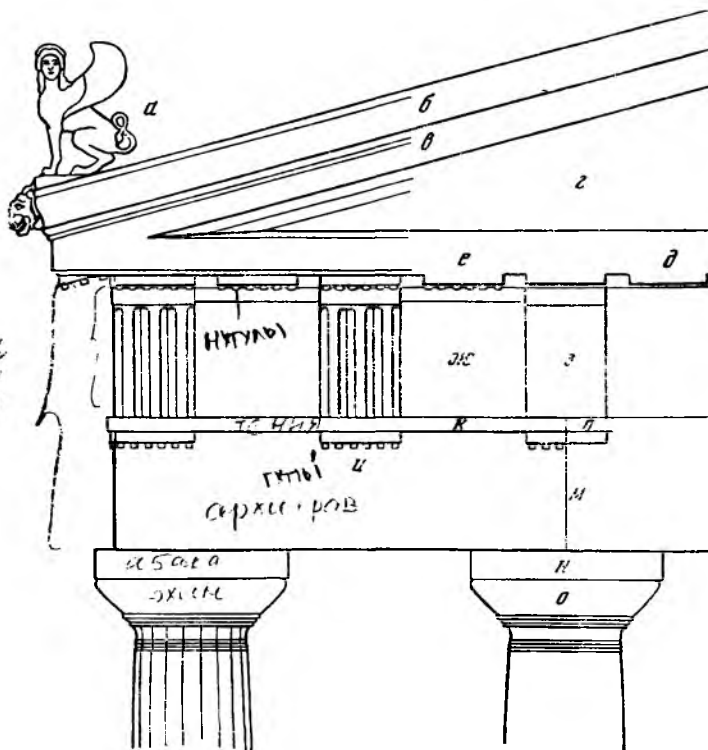
Присматриваясь внимательно к конструктивной схеме греческого храма, замечаем, что, при всем своем равновесии и единстве, он разбит на ряд отдельных частей, совершенно самостоятельных, автономных элементов, каждый из которых сам представляет собой законченную конструкцию. Мы выделили три главные составные части всей конструктивной схемы, но каждую из них, в свою очередь, можно подразделить на новые составные части — индивидуальные и законченные, вплоть до мельчайшего орнаментального узора, до малейшего надреза. Эту координацию самостоятельных, индивидуальных элементов, которая вполне соответствовала социально-политическим отношениям маленьких, независимых греческих республик, хочется противопоставить безусловной субординации частей целому, которая так типична как для государственной идеи, так и для архитектурной концепции римлян.

Рассмотрим теперь в деталях все составные элементы дорийского ордера. Фундамент храма (или стереобат) скрыт под землей. Постамент (или «крепис»), состоявший по большей части из трех уступов, поднимал храм над окружением. Так как уступы эти чересчур высоки (они рассчитаны на божественный шаг), то для восхода на постамент обыкновенно вставлялись промежуточные ступени или, как в некоторых храмах — отлогая рампа со стороны восточного фасада. С поверхности постамента, которая носит название стилобата, поднимаются стены и колонны храма. Стены сложены из каменных квадров, в древнейших постройках просто гладко приложенных друг к другу, позднее же связанных металлическими скобками. Материалом для дорийских храмов, вплоть до конца VI века, служил местный известняк, часто опукатуренный, потолок и стропила по-прежнему делались из дерева. Колонна дорийского ордера вырастает из стилобата без всякой базы. Дорийская колонна как бы составляет одно целое с постаментом, и эта связь подчеркнута распределением квадров стилобата. В постройках VI века еще нет твердо сложившейся схемы: то колонна стоит в середине квадрата, то на шве между квадратами, и только в V веке устанавливается равномерная смена швов и колонн. Дорийская колонна снабжена неглубокими каннелюрами, которые соприкасаются острыми гранями и подчеркивают устремление колонны навстречу тяжести. Нормальным количеством каннелюр в дорийском ордере считалось двадцать, но в древнейших храмах встречаются колонны с шестнадцатью каннелюрами, а в более поздних число каннелюр возрастает иногда до тридцати двух. Сужение дорийской колонны кверху совершается не равномерно, а с некоторым утолщением (так называемым энтасисом), примерно на одной трети или одной четверти высоты колонны. Энтасис выполняет одновременно и психологическое, и оптическое назначение. С одной стороны, он как бы показывает ту степень гибкости, с которой колонна сопротивляется давлению балок; с другой же стороны, он дает некоторую оптическую поправку для глаза, так как если бы колонна была совершенно прямой,

9. Дорический ордер (схема)

- а — акротерий;
- б — сима;
- в — гейсон;
- г — фронто́н;
- д — гейсон (карниз);
- е — мутулы;
- ж — метопа;
- з — триглиф;
- и — гутты;
- к — тения;
- л — регула;
- м — архитрав;
- н — абака;
- о — эхин

Фриз
АНТАБЛЕМЕНТ



она казалась бы слегка вогнутой. Если присмотреться внимательнее, можно еще точнее определить место энтасиса: оказывается, что наибольшее расширение ствола колонны приходится приблизительно на уровне глаз стоящей рядом с колонной чело-веческой фигуры. Это значит, что ствол колонны воспринимается глазом в более резком перспективном сокращении вниз и вверх, чем он есть в действительности, — и вследствие этого вертикальное движение колонны приобретает более быстрый темп, большую активность. Что касается капители дорической колонны, то мы уже познакомились с ее главными составными элементами. Отмечу еще только своеобразный над-рез в верхней части ствола, почти под самой капителью. Первоначально он имел, по-видимому, чисто техническое значение. Дело в том, что ствол колонны обычно состоя-влялся из нескольких барабанов, и в верхнем барабане, включавшем и капитель, надрез, совпадавший с границей верхнего барабана, предохранял, таким образом, острые грани каннелюр от порчи при составлении барабанов. Вместе с тем, надрез выполнял и эстетическую функцию, отделяя ствол колонны от ее шеи (так называе-мого «hypotrachelion»).

Горизонтальные балки, лежащие на колоннах, носят название антаблемента и состоят из двух главных частей. Нижняя часть антаблемента, состоящая из гладких каменных балок, называется архитравом. Архитрав разделяется на длинные ка-менные блоки, простирающиеся от одной оси колонны до другой, и завершается свер-ху слегка выступающей вперед узкой плитой (так называемой тенией). Под высту-пом тении над каждой осью колонны и над каждой серединой промежутка между колоннами (или интерколумния) помещены маленькие продольные пластинки, с которых свешивается нечто вроде каменных колокольчиков, так называемых ка-пель. Эти капли с несомненностью сохраняют следы первоначальной деревянной конструкции, имитируя гвозди, которыми когда-то была прибита обшивка деревян-ных балок. Вторая, верхняя часть антаблемента называется фризом и, в свою оче-редь, состоит из двух перемежающихся частей — триглифов и метопа. Триглиф — один из самых характерных элементов дорического ордера — представляет собой не-что вроде короткого пилястра с двумя призматически углубленными каннелюрами и

двумя полужелобками по краям. Триглиф тоже несомненно является пережитком деревянной конструкции: первоначальное его назначение было закрыть торец балки перекрытия. Отверстия между триглифами закрывались плоскими каменными плитами, так называемыми метопами, служившими обычно полем для рельефных композиций (только в древних храмах, подобно храму Аполлона в Фермосе, глиняные метопы украшены были силуэтной живописью).

Если, таким образом, в нижней части антаблемента, в архитраве, где господствует горизонтальное направление, олицетворена опирающаяся, лежащая масса, то в верхней части антаблемента, во фризе, дорийский архитектор подчеркивает чередование опирающейся массы и несущей силы — причем триглиф с его вертикальной тенденцией олицетворяет собой несущий элемент, опору, поддерживающую карниз. Из этой опорной функции триглифа, как необходимое последствие, вытекало и его положение во фризе: триглиф должен был находиться над осью колонны, продолжая ее вертикальное устремление, и на углу здания, замыкая контур фриза. Такое распределение триглифов — по одному триглифу над каждой осью колонны — у Витрувия носит название «opus monotriglyphon». Однако этот вид дорийского фриза можно наблюдать только у очень небольшого количества храмов, отличающихся особенно узкими интервалами между колоннами (например, храм Аполлона в Сиракузах). Так как триглиф значительно уступает колонне в размерах, то при широкой расстановке колонн фриз с одотриглифной системой производил бы очень жидкое впечатление. Поэтому в нормальной схеме дорийского ордера устанавливается удвоенная расстановка триглифов — одного над осью колонны и другого над серединой промежутка между колоннами. И вот здесь мы подходим к моменту, в высшей степени характерному для духа дорийского ордера, а вместе с тем и для всего развития греческого искусства. В древнейших, наполовину деревянных дорийских храмах триглифы выполняли некоторую действительно конструктивную функцию — защищали торцы деревянных балок. Поэтому их распределение во фризе диктовалось реальным положением крышных балок, и поэтому все остальные части конструкции, например, колонны, находились в зависимости от конструкции покрытия. Таковую зависимость колоннады от реальной конструкции покрытия мы находим, например, в Олимпийском Герайоне. Но положение должно было сильно измениться, как только элементы деревянной конструкции превратились в каменные формы, а триглиф перестал быть результатом конструктивной необходимости. Теперь дорийские строители стремятся разрешить проблему триглифа не с точки зрения реальных конструктивных требований, а с точки зрения оптической целесообразности и орнаментальной гармонии. Какие неожиданные затруднения возникают при этом на их пути, показывает история углового триглифа.

Как было уже отмечено, из оптически-тектонических функций триглифа вытекало его положение над средней осью колонны, и его место на самом углу фриза, иначе говоря, на всех четырех углах храма. Однако выполнить оба эти требования было возможно только при одном условии — чтобы ширина триглифа равнялась толщине архитрава, который ведь тоже на протяжении всего антаблемента должен лежать над самой серединой колонны. И действительно, в некоторых ранних произведениях дорийской архитектуры, особенно в области греческих западных колоний, это равенство между шириной триглифа и толщиной архитрава довольно твердо соблюдалось. Для примера сошлюсь на угловую конструкцию так называемого храма Д в Селинунте. Угловые триглифы здесь естественно совпадают с осью колонны, и, таким образом, распределение триглифов и метоп совершается с орнаментальной точностью. Однако подобное равенство между шириной триглифа и толщиной архитрава неизбежно должно было вести к известной массивности триглифов и вследствие этого к общей тяжести пропорций. Если эта тяжесть пропорций свойственна раннему периоду дорийской архитектуры, то последующие поколения она уже перестает удовлетворять, и триглифы постепенно начинают делаться все уже по сравнению с архитравом. Этот роковой шаг сейчас же отзывается на положении углового триглифа, который, благодаря своему сужению, уже перестает попадать на среднюю ось колонны. Разумеется, это затруднение можно было решить компромиссно, поместив угловой триглиф над осью колонны, но с краю фриза оставив половину или четверть метопы. Однако это не могло удовлетворить строгое тектоническое чутье дорийского архитектора —

триглиф безусловно должен был замыкать с краю полосу фриза. Действительно, подобный компромисс с угловой половинной метопой можно встретить только в позднейшую эпоху разложения дорийского ордера. Строителям же VI века приходилось искать другой выход. Первый выход был найден в удлинении угловой метопы по сравнению с прочими метопами. К такому выходу прибегает, например, строитель храма Цереры в Пестуме. Но и этот выход нельзя было считать удовлетворительным, так как удлинение угловой метопы слишком резко бросалось в глаза. Тогда явилась мысль исправить ритмическую шаткость, вносимую угловым триглифом, не в пределах самого фриза, а вне его, путем некоторой перестановки колонн. Этот новый выход оправдывался тем, что угловой интервал между колоннами оптически сильно отличался от других интервалов, так как фоном для него служила не стена целлы, а открытое, свободное пространство — следовательно, этот интервал был не темным, как прочие интервалы, а светлым, и поэтому от природы казался шире остальных. Выход этот, ставший традиционным в эпоху развитой дорийской архитектуры, получил название «угловой контракции». Заключался он в том, что угловой интервал между колоннами делался уже остальных интервалов и, таким образом, уравнивал расстояние между двумя угловыми триглифами. Классическим примером простой «угловой контракции» может служить Парфенон. Характерно, однако, для упорной последовательности дорийских строителей, что и простая «контракция» не могла их полностью удовлетворить. Чтобы избежать слишком резкого уменьшения углового интервала, разницу расстояний стали распределять по частям — на угловой и на второй от угла интервал, или же несколько наклоняли оси угловых колонн к центру, или же комбинировали одновременно и удлинение метоп и сокращение интервалов. Предпосылкой всех этих упорных исканий было равновесие и равенство отдельных частей, абсолютная точность тектонического ритма, а в результате оказалось, что во всем храме нельзя было найти ни одной метопы и ни одного интервала между колоннами, которые были бы равны соседним; другими словами, ритм композиции состоял из одних отклонений от нормы. На истории дорийского триглифа сказались одна из специфических особенностей греческой художественной концепции — тяготение греков к числу, к рассудочному вычислению пропорций, к цифровой калькуляции. Благодаря тому роковому тупику, к которому в конце концов привела проблема триглифа, дорийский стиль естественно должен был потерять свою популярность, и позднейшие теоретики греческой архитектуры, как Питей, или такие выдающиеся практики, как Гермоген, резко критикуют дорийский ордер за сложность и запутанность его расчетов, отдавая явное предпочтение большей простоте и ясности ионийского ордера. Но, вместе с тем, затруднения с дорийской тектоникой принесли с собой и несомненную пользу, так как привели к одному из важнейших открытий греческой художественной концепции — что восприятие предмета человеческим глазом изменяет объективную форму предмета. Иначе говоря, что вещи кажутся нам не такими, каковы они есть на самом деле. Как мы увидим, это открытие оптического восприятия сыграло решающую роль во всех областях греческого искусства.

Но вернемся опять к обзору составных элементов дорийской конструкции. Над полосой фриза кругом всего храма тянется сильно выступающий вперед карниз, или гейсон. Своеобразное исключение в этом смысле составляет уже упомянутый мною храм Цереры в Пестуме, где гейсон проходит только по продольным стенам храма. Нижняя поверхность гейсона, срезанная косо, соответственно скату крыши, украшена над каждым триглифом и над каждой метопой четырехугольными пластинками, так называемыми мутулами, с которых свешиваются в три ряда «капли», аналогичные тем, которые нависают над эпистилем, и несомненно также имитирующие гвозди деревянной обшивки балок. В небольших храмах дорийского ордера продольные стены храма обычно завершаются терракотовым желобом (симой); для стока воды служат пасти львиных масок, орнаментальное же украшение сими состоит из пальметок. С двух узких сторон храма, спереди и сзади, двускатная крыша образует треугольные поля, называемые фронтонами, или тимпанами. Фронтоны украшены обыкновенно скульптурными группами, а сверху обрамлены невысоким гейсоном. Верхним завершением фронтоного гейсона является сима, тогда как снизу его обрамляет полоска пластического орнамента, так называемый киматий. Этот вид орнамен-

та греки применяли обыкновенно в тех частях строения или предмета, где намечался конфликт между давлением тяжести и энергией опоры. Различают три главных типа киматиев, представляющих собой разновидности одного и того же стилизованного растительного мотива: наиболее массивный, угловатый дорийский киматий, мягко закругляющийся ионийский и самый грациозный и гибкий лесбийский киматий с сердцеобразно стилизованными листьями.

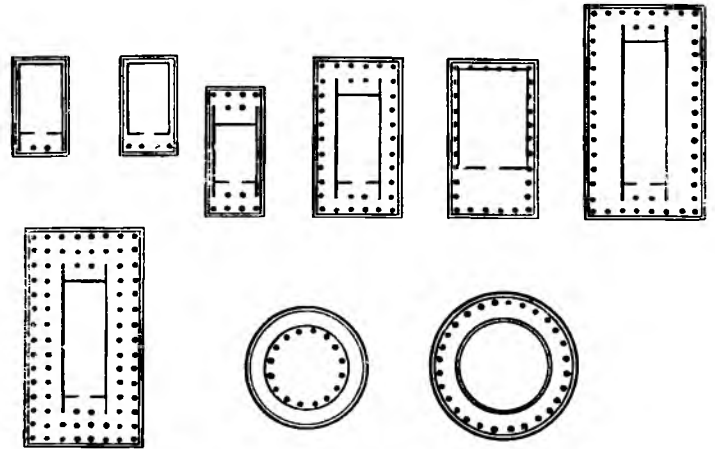
В связи с завершением стены и фронтового треугольника гейсонами дорийские водчие оказались перед нелегкой проблемой их согласования на углу фасада. Самым примитивным образом эта проблема решена в древнем храме Деметры близ Селинунта. Помимо того, что здесь гейсон, по самой своей форме несколько напоминающей египетский вогнутый карниз, отличается чрезмерной массивностью, строитель не нашел другого выхода, как просто приложить косою гейсон к горизонтальному гейсону, вследствие чего получился очень неприятный для глаза острый угол, а снаружи образовалась тяжеловесная масса возвышающихся один над другим двух карнизов. В дальнейшем развитии дорийского ордера намечаются два пути к разрешению проблемы углового гейсона. Один путь выбрал строитель так называемого храма С в Селинунте. Здесь косою гейсон фронтона вливается в профиль и в орнаментуку горизонтального гейсона еще до угла, вследствие чего образуется своеобразный надлом ската крыши. Однако такая композиция угла отнюдь не давала ни тектонически, ни эстетически законченного разрешения проблемы. Поэтому был испробован другой выход, который можно наблюдать, например, в так называемой «сокровищнице Гелойцев» в Олимпии. Здесь конфликт косою и горизонтального гейсона разрешается победой косою гейсона — опускаясь к углу, он постепенно срезывает профиль горизонтального гейсона. Но и в этом решении проблемы оставался элемент насильственности. Только в результате длительных поисков устанавливается нормальная, классическая композиция углового гейсона, которая заключается в том, что горизонтальный гейсон полностью сохраняет свой профиль, тогда как косою гейсон срезывается при соприкосновении с углом.

Окончательное завершение силуэту дорийского храма и, вместе с тем, как бы победный выход наружу его вертикальных, несущих сил дают так называемые акротерии, то есть терракотовые украшения, помещающиеся на вершине фронтона и по его углам. Что касается крыши дорийского храма, то она сложена из глиняных или мраморных черепиц двух видов: плоские черепицы (солены) образуют пути для стока воды, тогда как швы между ними перекрыты двускатными (по коринфской системе) или полукруглыми (по лаконской системе) черепицами, так называемыми калиптерами³².

Как в конструкции, так и в плане храма греческий архитектор стремился прежде всего к некоей идеальной норме, к установлению основных, неизменных типов. В плане храма установление таких типов было более естественно, что греческий храм по самому существу своей идеи отличался чрезвычайной замкнутостью и ограниченностью пространства. За исключением очень немногих строений круглого плана (древнейшим из известных нам является так называемый толос в Дельфах), греческая сакральная архитектура придерживалась прямоугольного плана. Простейшим и, очевидно, древнейшим типом является «ойкос» — то есть четырехгранное пространство без всякого vestibюля и колоннады, и храм в антах, то есть помещение с портиком, украшенным двумя колоннами между выступающими отрезками стен (антами). Из сочетания целлы с портиком и колоннады получился периптер, который в случае двойного кольца колоннады обращался в диптер. Наконец, образовавшийся позднее всего, только в VI веке, типы плана носят название простиля, где колонны портика стоят не между антами, а перед ними, и амфипростиля, если колоннада повторена по обеим узким сторонам храма. Насколько неорганически наружная колоннада, или перистаса (ее называют также «птерон»), была первоначально связана с целлой, показывает ряд храмов VI века. Храм в Селинун-

³² Торцы калиптеров завершались на краю крыши, в случае отсутствия симы, антефиксами, представлявшими собой терракотовые плиты, обычно с полукруглым завершением, украшенные различными рельефными изображениями.

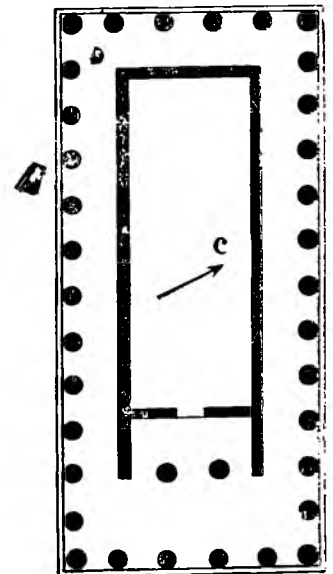
10. Типы греческих храмов: планы храма в антах, простиля, амфи-простиля периметра, диптера, толо-са (схема)



те, например, сохранил еще старинную удлиненную форму целлы, с адитоном и вестибюлем без колонн; зато колоннада перистасы удвоена перед входом в целлу. Расстояние между стенами целлы и колоннадой слишком велико по сравнению с шириной целлы, границы целлы и колоннады перистасы еще не совпадают друг с другом в тех постоянных, точных отношениях, которые установятся в классическую эпоху. Встречаются своеобразные отклонения от нормы и в ориентировке самой целлы: так, например, храм Аполлона в Коринфе имел две целлы, одну ориентированную на восток, другую — на запад.

Если в планах дорийского храма отклонения от нормы часто объясняются пережитками старинных, местных традиций, то в конструкции храмов, особенно относящихся ко второй половине VI века, эти отклонения обыкновенно вызваны все усиливающимися ионийскими влияниями, своеобразным смешением элементов дорийского и ионийского ордера. Особенно яркий пример такого смешения дает один из немногочисленных памятников дорийского зодчества в Малой Азии — храм в Ассосе, в Эолии. Здесь ионийские элементы сказываются как в плане, так и в конструкции. В плане ионийское влияние можно видеть в тенденции подчеркнуть главный фасад (в отличие от двухфасадности дорийского храма) путем расширения расстояния между колоннадой и вестибюлем, а также в очень широкой расстановке колонн по фасаду. Еще заметнее влияние ионийского ордера в конструкции: стволы колонн, по сравнению с тяжеловесным дорийским канонем VI века, отличаются большей тонкостью и почти лишены энтасиса; главное же своеобразие в том, что под типичным дорийским фризом (из триглицфов и метоп) по архитраву тянется чисто ионийский фигурный фриз.

Несмотря на значительное количество отклонений от нормы, особенно в архитектуре VI века, основная концепция дорийского архитектора остается неизменной: никаких новых пространственных задач он себе не ставит, все изменения замысла относятся исключительно к области пластической массы здания. Эту характеристику можно смело отнести и ко всей греческой архитектуре в целом: насколько она разнообразна в своей телесной, функциональной жизни, настолько же неизменна в организации пространства. И действительно, насколько мы можем судить по изложенным у Витрувия взглядам греческих теоретиков архитектуры, сами греки несомненно наибольшее значение придавали именно пропорциональной и ритмической организации массы здания, тому, что сами они называли «симметриями». Под «симметриями» греки понимали отношения тектонических элементов друг



11. План храма в Ассосе

к другу и к целому зданию, причем отношения эти должны были быть выражены по возможности в простых и постоянных цифрах. Так, например, очень важное значение придавалось отношению числа колонн на длинной и узкой стороне; нормой считалось такое отношение, при котором количество колонн на длинной стороне по сравнению с узкой стороной было на одну больше, чем вдвое (шесть на тринадцать, как в Гефестионе в Афинах, или восемь на семнадцать, как в Парфеноне). Точно так же к постоянным и простым цифровым отношениям стремились в пропорциях колонн и антаблемента. Так, например, нормой считалось отношение высоты колонны к интервалу между колоннами (если мерить от оси к оси), как два к одному, а к высоте архитрава, как три к одному. Наряду с «симметриями» в композиции греческих храмов огромную роль играли также «анalogии», то, что в геометрии называют «подобными фигурами» — то есть тождество пропорций при разнице размеров. Так, например, отношение темного фасада целлы к светлым крыльям перистасы повторяется в отношении метопа к двум соседним триглифам. Именно на этой тонкой игре «симметрий» и «анalogий» основана, главным образом, чудесная гармония греческого храма. Но несомненно также, что этот гипнотический цифр подавлял свободу фантазии у греческого архитектора, заставляя его без конца повторять одну и ту же композицию плана, одни и те же тектонические элементы.

С такой же последовательностью, с таким же тяготением к норме развивается раскраска, или «полихромия» греческого храма. Заблуждение художников Высокого Ренессанса, повторенное псевдоклассицистами, которые верили в целомудренную белизну греческих храмов и греческих статуй, давно опровергнуто. Уж в начале XIX века французский архитектор Гиторф обнаружил следы раскраски на памятниках греческой архитектуры. Но археологам нашего времени удалось освободиться и от обратного предрассудка, господствовавшего особенно во второй половине XIX века, когда полихромия греческого храма понимали как увлечение пестрой раскраской самой по себе, когда представляли себе греческий храм расписанным снизу доверху в ярких, кричащих красках. Мы знаем теперь, что полихромия греческого храма находилась на службе тектоники, что она преследовала отнюдь не живописные, а конструктивные цели и что раскраске подвергались только очень определенные и очень немногие элементы здания. Разумеется, и здесь, как в эволюции плана или капители, норма достигнута не сразу — VI век представляет собой эпоху блужданий и попыток. Это красноречиво показывает полихромия храма Афай на острове Эгине (конец VI века) и Писистратова храма Афины на Акрополе (вторая половина VI века). В Эгинском храме господствуют яркие, пестрые краски — красный гейсон, зеленые регулы, синие триглифы, черные мутулы и т. п. Полихромия же храма Афины отличается ясностью и простотой в смене черных и красных пятен; зеленая краска отсутствует вовсе, голубая слегка применена только в орнаменте гейсона и симы. Эстетические принципы были заложены в основе полихромии греческого храма, их можно свести к двум главным моментам. Один из характерных признаков греческой тектоники заключался в том, что количество составных элементов конструкции сильно увеличивается в верхней части здания по сравнению с нижней — тем самым ослабляется тяжесть ноши, подпираемой колоннами, и усиливается мощь, непоколебимость опоры. Той же самой цели, прежде всего, служит и полихромия, сосредоточиваясь на мелких элементах в верхней части здания и оставляя белыми, свободными от раскраски, все нижние большие части здания, все его широкие плоскости, как ступени, стены, колонны, эпистиль. С другой стороны, полихромия ясно подчеркивает различие между горизонтальными и вертикальными, несомыми и несущими элементами здания. Так, все горизонтальные членения были показаны красной краской — кольца под капителями, верхняя полоса эпистиля, нижняя поверхность гейсона; напротив, вертикальные элементы — триглифы, капли и мутулы — выделялись темно-синей или черной краской.

Стиль греческой архитектуры часто называют пластическим. Это справедливо в том смысле, что интерес греческого архитектора, как мы видим, сосредоточен гораздо более на теле здания, на конструкции его массы, чем на организации пространства. Именно из этого пластического подхода к зданию, из этого увлечения его телесными функциями и возникают различия греческих архитектурных ордера. В своем отношении к пространственной композиции греческие ордера почти совершенно тождественны; их контраст покоится исключительно на отличиях конструктивных элементов. Так, параллельно суровому, мужественному дорийскому ордеру возникает более гибкий и изящный ионийский ордер. Этот контраст дорийского и ионийского ордера античные теоретики архитектуры выражали сравнением между мужским и женским телом. Римский теоретик Витрувий в своем трактате «Об архитектуре», например, так объясняет происхождение ионийского ордера. Когда ионийцы захотели воздвигнуть храм Диане, они избрали для него пропорции женского тела. В противоположность мужественному облику дорийского храма более стройная постройка должна была воплощать нежные формы женской фигуры. Завитки ионийской капители подобны женским локонам, листованный орнамент — ожерелью на шее, а желобки на стволе колонны — складкам женской одежды. Эта аналогия тектонических элементов с мужским или женским телом проведена в греческой архитектуре и в еще более наглядной форме: в дорийском ордере вместо подпор иногда употребляли мужские фигуры — так называемых атлантов (как, например, в храме Зевса в Агригенте), тогда как ионийский ордер в этом случае прибегал к женским фигурам, так называемым кариатидам (как, например, в знаменитом портике кариатид в Эрехтейоне на Афинском Акрополе). Однако было бы ошибкой делать отсюда вывод, что антропоморфическая символика заложена уже в самом происхождении ионийского ордера, точно так же как неправильно истолковывать возникновение ионийской волюты из животных прообразов (например — змеи) или искать для нее объяснение в символике культа. Все эти аналогии явились только в результате дальнейшего развития, тогда как в своей первоначальной основе ионийский ордер имеет чисто конструктивное происхождение.

Проследить это происхождение значительно труднее, чем установить генезис дорийского ордера, так как до сих пор для последовательной картины развития не хватает многих промежуточных звеньев. Несомненно во всяком случае, что ионийский ордер моложе дорийского, так как его основные формы начинают складываться не раньше конца VII века, и что родиной ионийского ордера является западное побережье Малой Азии. Несомненно также, что конструктивные первоисточники дорийского и ионийского ордера совершенно различны. Всего труднее установить генезис главного отличительного элемента ионийского ордера — его капители, которая только в V веке получила свою окончательную форму. В очень большой литературе о происхождении ионийской капители преобладают два основных взгляда: одни ученые ведут ее происхождение с Востока, из Египта и Ассирии, другие же защищают чисто греческое происхождение ионийской капители. Решение этого спора зависит от того, какую занять исходную позицию: понимать ли ионийскую капитель как некую телесную, конструктивную форму или видеть в ней осуществление чисто декоративного, орнаментального мотива? Если в капители развитой ионийской архитектуры эти два момента слились как бы в одно неделимое целое, то в наиболее ранних образцах ионийского ордера конструктивные и декоративные элементы существуют еще совершенно независимо друг от друга. Характерными примерами могут служить некоторые ионийские капители из Афин и Делоса, украшающие базы для статуи. Капитель состоит здесь из продолговатого бруска, срезанного прямой плоскостью по длинной стороне и закругляющегося на узких сторонах, без всякого перехода этот брусок насаживался на круглый ствол колонны; орнамент из двух спиралей или волют точно так же не составлял органического и пластического целого с формой бруска, а только служил внешним украшением его передней плоскости. Чисто конструктивное происхождение подобной капители совер-

шенно очевидно — она восходит к тому типу деревянных подпор, завершенных круглыми поперечными брусками, который и теперь еще можно встретить в персидских крестьянских хижинах. Отличие заключается лишь в том, что уже в примитивных ионийских капителях брусок закругляется по бокам и срезан посреди и сверху прямой плоскостью. Однако, наряду с этими двумя элементами — конструктивным бруском и орнаментальной спиралью, развитая ионийская капитель содержит в себе еще третий, столь же разнородный элемент: венок из стилизованных листьев, служащий как бы переходом от ствола колонны к волютам. Где же искать первоисточники всех этих разнородных мотивов и как совершилось их слияние?

Что касается орнаментального мотива закручивающихся волют, то в отдаленном прошлом он восходит, вероятно, к растительному прототипу. Его древнейший первоисточник хотят видеть в египетской колонне, стилизованной в виде цветка лилии. Следует отметить принципиальное отличие между ионийскими волютами и египетской лилией, которое заключается в том, что египетская капитель имеет круглую форму и совершенно лишена продольности ионийских волют. Некоторое сходство с ионийской капителью имеют также волютообразные завитки капителей в Вавилоне и Ассирии. Однако и здесь отличие очень существенно, так как переднеазиатская волюта совершенно лишена всякого тела и имеет исключительно плоскостной, орнаментальный характер. Наиболее же близкую аналогию к ионийской волюте можно найти на Кипре, в финикийской архитектуре и декоративном искусстве, где капитель не только характером своих завитков, но и своей продольной формой сильно напоминает ионийские волюты. Но и здесь сходство является далеко не полным — так как плоские финикийские волюты завершают собой такой же плоский ствол колонны, и, таким образом, совершенно отсутствует столь характерный для ионийской колонны контраст между круглым стволом и четырехгранной капителью.

Второй декоративный элемент ионийской капители — венки из ниспадающих стилизованных листьев — тоже восходит к восточному растительному мотиву. Его первоисточник надо искать, вероятно, в египетской пальмовой капители. Наибольшее сходство с египетской пальмовой капителью имеют капители некоторых сокровищниц в Дельфах, например, сокровищниц масиллийцев и клазоменцев, где капитель состоит из двойного ряда загибающихся листьев. Однако этот вид капители не получил дальнейшего развития в ионийской архитектуре, очевидно, потому, что его всесторонность противоречила главной идее ионийской капители — ее двухфасадности.

Таковы декоративные первоисточники ионийской капители. Но то, что из них сделал греческий архитектор, является его совершенно самостоятельным созданием, служащим новым конструктивным целям. Два различных пути были испробованы в греческой архитектуре для того, чтобы сочетать вместе поперечный брусок подпоры с декоративными мотивами спирали и венка листьев. Один путь давал, так сказать, органическое разрешение проблемы. Капители этого типа найдены в различных местностях Эолии, почему он и получил название эолийского ордера. Эолийский ордер не следует рассматривать как предварительную ступень в генезисе ионийского ордера. Обе формы развиваются одновременно и параллельно из одного первоисточника, пока, наконец, ионийский вариант не оказывается более жизненным и не одерживает окончательной победы. В эолийской капители подчеркнут растительный характер мотива. Ее две волюты возникают отдельно из круглого ствола и поднимают свои завитки кверху. Так же органически, растительно истолкован в эолийской капители переход от ствола к капители с помощью двух поднимающихся один над другим стилизованных венков. Однако эолийское решение проблемы, более близкое к восточным традициям, не удовлетворяло греческому чувству тектоники. С точки зрения конструктивной логики, у эолийской капители было три очень важных дефекта: чрезмерная высота и вертикальность капители, слишком резкое ее распадение на два независимых элемента, и, наконец, самое главное — ее чересчур растительная, органическая тенденция. Столь нежные стебли волюты могли служить завершением для свободно стоящего столба или мачты, но они были совершенно непригодны для поддержания тяжелого антаблемента. Все эти поправки и введены

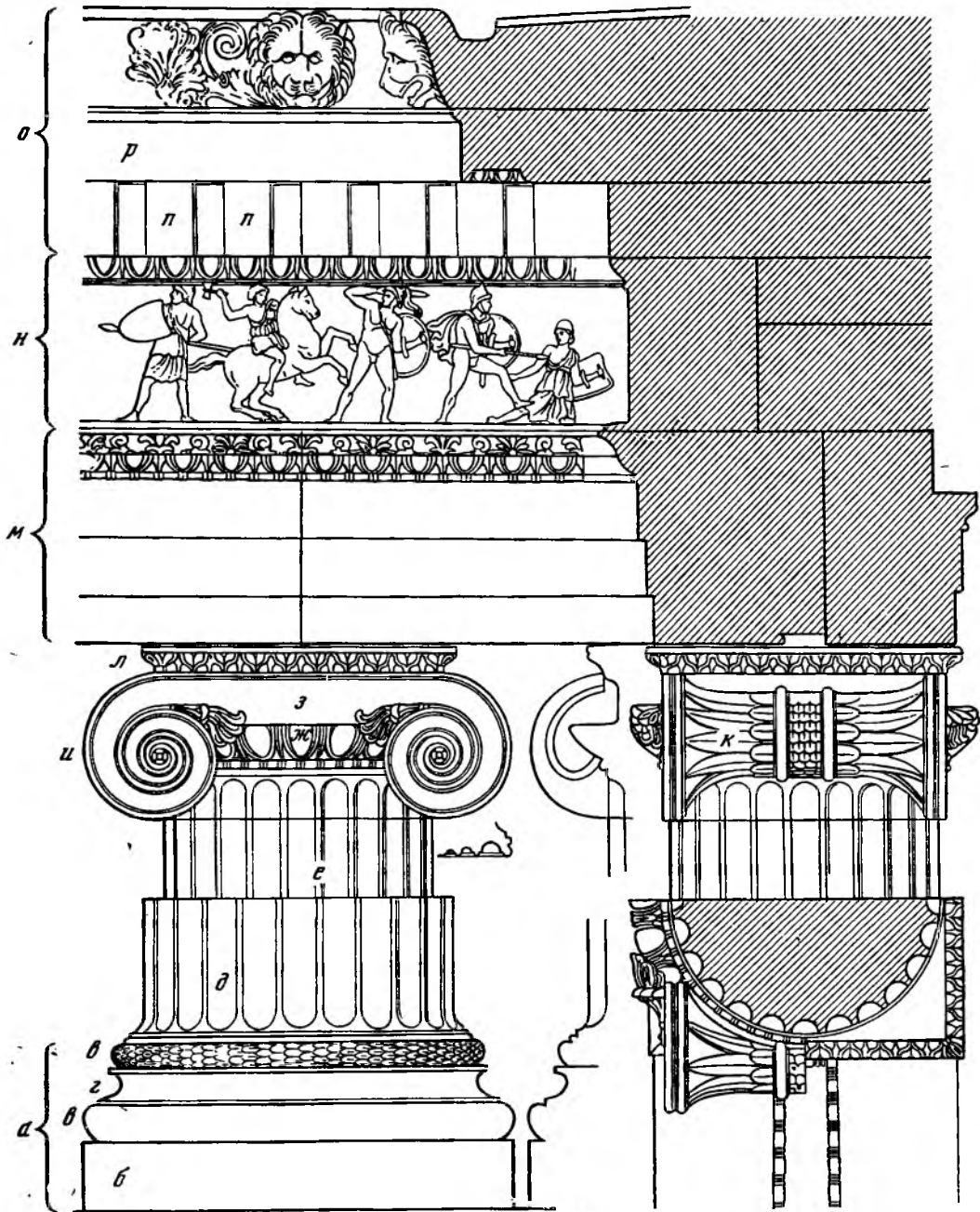
Рис. 75

в тот вариант ионийской капители, который с течением времени приобрел каноническое значение.

Если не считать капители храма Аполлона в Навкратисе, слишком плохо сохранившейся, чтобы служить историческим документом, то древнейшие из дошедших до нас памятников ионийского зодчества относятся к середине или ко второй половине VI века. Как пример ранней ионийской капители можно указать капитель храма Артемиды в Эфесе. Конструктивная идея ионийских зодчих осуществлена в ней уже с полной ясностью. Две волюты капители соединены вместе — тем самым вертикальное устремление эолийских спиралей превратилось в горизонтальное развешивание. Вместе с тем, волюты лишены всяких растительных признаков: они представляют собой теперь чисто отвлеченный орнамент, украшение продольного каменного бруска. Такой же стилизации подвергся и веночек листьев — под давлением волюты он сплюснулся, сократился и из органической формы превратился в тектоническую, в переход от круглого ствола к продольному бруску волюты. Если мы теперь снова вернемся к исходному пункту и спросим себя, имела ли ионийская капитель восточное или местное, чисто греческое происхождение, то ответ уже не может вызвать сомнений: орнаментальные, декоративные мотивы ионийской капители заимствованы с Востока, но они подчинены совершенно новой, совершенно самостоятельной, чисто греческой конструктивной идее. Дальнейшая эволюция внесла только одно существенное изменение в первоначальную форму ионийской капители: вылая, подушкообразная выпуклость, свойственная волютам ранних ионийских капителей, превратилась в гибкие, глубоко надрезанные желоба. Эту развитую форму можно наблюдать уже в памятнике середины VI века — в капители колонны, служащей постаментом для статуи сфинкса, подарке наксосцев Дельфийскому святилищу.

Рис. 74

В дальнейшем развитии ионийского ордера различают два главных варианта конструктивной схемы — малоазийский и аттический. Рассмотрим сначала малоазийский вариант, как он представлен, например, в храме Афины в Приене (IV век до н. э.). Отличие от дорийской колонны начинается, прежде всего, с того, что ионийская колонна не непосредственно вырастает из стилобата, а опирается на самостоятельную базу (спейру). База малоазийского варианта состоит из двух элементов: из так называемой скоции, то есть желоба, оправленного с обеих сторон орнаментом колец и несколько раз повторенного, и из выпуклого карниза с полукруглым профилем (так называемый «торус»). Многократное подчеркивание горизонтальных членений составляет специфическую особенность малоазийской базы. Ствол ионийской колонны гораздо тоньше, чем дорийской, напоминая своей тонкостью персидскую колонну и еще убедительнее указывая на свое происхождение из деревянной конструкции. Ствол ионийской колонны суживается кверху меньше, чем дорийской, и равномернее — без всякого энтасиса. Нормальное количество каннелюр — двадцать четыре, но часто можно встретить и значительно большее число, например, сорок восемь, как в эфесском Артемисионе. Каннелюры ионийской колонны глубже выдолблены и отделяются друг от друга не острыми гранями, как в дорийской колонне, а тонкими полосками, как бы сохраняющими первоначальную поверхность ствола. Кроме того, каждая каннелюра, опять-таки в отличие от дорийского ордера, заканчивается снизу и сверху закруглением. Вследствие этого создается богатая игра света и тени, более крепкая, пластическая моделировка колонны, и каждая колонна приобретает большую индивидуальность, самостоятельность, активность, по сравнению с безличной, пассивной дорийской колонной. Антаблемент ионийского ордера, соответственно тонкой и стройной колонне, трактован ниже и профилирован тоньше, чем в дорийской архитектуре. Ионийский архитрав всегда состоит из нескольких (чаще всего трех) полос, слегка выступающих одна над другой, и замыкается сверху пластически трактованным киматием. Вообще следует отметить, что в ионийском ордере гораздо больше мелких, промежуточных элементов, что они трактованы самостоятельнее и, в отличие от дорийского ордера, показаны не живописью, а пластической лепкой. В малоазийском варианте, как правило, отсутствует фигурный фриз, и над архитравом следует орнамент зубчиков (дентикулов или сухариков), несомненно являющийся пережитком деревянной конструкции, имитируя выступающие головы деревянных балок. Как между архитравом



12. Ионийский ордер (храм Артемиды Левко фриены в Магнессии на Меандре)

a — база с плинтусом; *б* — плинтус; *в* — вал (торус); *г* — выкружка (скопия); *д* — каннелюра; *е* — дорожка; *ж* — эхия каштели; *з* — подушка; *и* — волжута; *к* — балюстрада; *л* — абака; *м* — архитрав, расчлененный на три фации и увенчанный гуськом; *н* — фриз; *о* — карниз; *п* — «зубчики» (дентикул); *р* — выносная плита карниза

и зубчиками, так между зубчиками и карнизом (гейсоном) проходит полоска пластического киматия. Ионийский гейсон уже дорийского, сильнее выступает вперед и лишен всяких украшений. Что касается фронтона, то ионийский обычай не требует непременно украшения его скульптурными группами. Наиболее яркими образцами чистого малоазийского ордера являются: в V веке — так называемый «Памятник Нерей» в Ксанфе, и в IV — Галикарнасский Мавсолей и храм Афины в Приене.

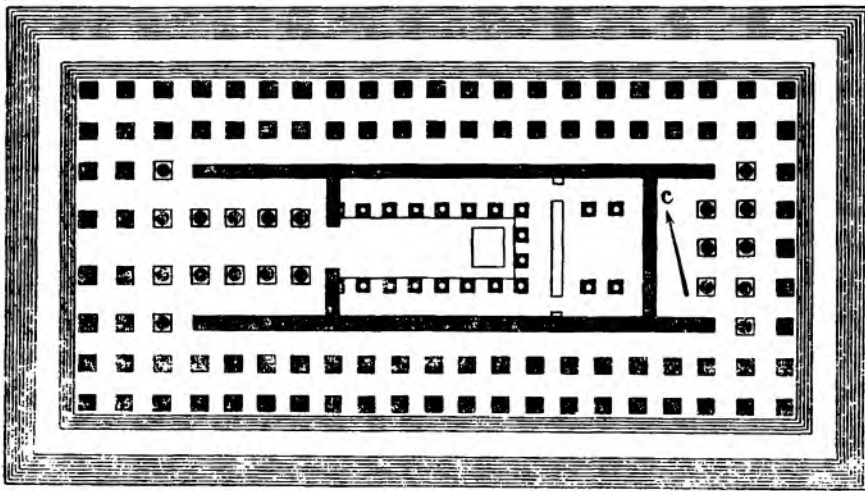
В последнее время археологам удалось проследить в пределах малоазийского варианта, в свою очередь, две местные разновидности ионийского ордера — эфесскую и самосскую. Главным памятником эфесского варианта является Артемисион в Эфесе; кроме того, этот вариант встречается на острове Хиосе в храме Аполлона Фанайского. Самосский же вариант представлен, прежде всего, грандиозным святилищем Геры на острове Самосе, а также храмами в Навкратисе и в Локрах в Южной Италии. Основное отличие самосского варианта сводится к следующему. Его капитель состоит всегда из двух каменных блоков — волюты и киматий делаются из отдельных кусков. Самосскую капитель, кроме того, характеризует своеобразный надлом в горизонтальной ленте, связывающей две волюты, а самые волюты больше свисают вниз. Наконец, самосская колонна имеет более низкую базу и поддерживает архитрав непосредственно волютами капители без всякой промежуточной абаки.

Аттический вариант ионийского ордера встречается, главным образом, в небольших постройках V века и часто выступает в сочетании с дорийским ордером (как, например, в Парфеноне или в афинских Пропилеях). Его главные отличия таковы. База аттической колонны расчленена не на две, а на три части: она состоит из желоба (выкружки), снизу и сверху обрамленного выпуклыми валами, причем верхний часто украшен плетеным орнаментом. В последующем развитии аттическая база теряет свою массивность, становится ниже и благодаря своему гибкому изяществу в конце концов совершенно вытесняет малоазийскую базу из употребления. Колонна и антаблемент аттического варианта отличаются от малоазийского большим орнаментальным богатством и большей декоративной пышностью. Так, иногда шея аттической колонны украшена изящным орнаментом пальметок; между киматием и волютами капители вставлена полоска плетеного орнамента; наконец, в антаблементе простой мотив зубчиков сменился сложным узором фигурного фриза. В памятниках V века, в храме Ники на Акрополе и особенно в Эрехтейоне, аттический вариант ионийского ордера достигает наибольшей грации и пышности.

В общей композиции массы и пространства между малоазийским и аттическим вариантом точно так же можно наблюдать очень важные отличия. Общее обоим вариантам свойство объясняется отсутствием триглифов в ионийском антаблементе. Вследствие отсутствия триглифов ионийский ордер свободен от затруднений с интервалами, от всякой необходимости в «угловой контракции» — интервалы между колоннами в ионийском ордере проведены с равномерной точностью. Но в то время как в Аттике преобладают небольшие постройки с малым количеством колонн (типа простия или амфипростия), в Малой Азии проявляется тяготение к грандиозным святилищам типа диптера с целым лесом колонн. Здесь, несомненно, сказывается близость Востока и влияние переднеазиатской и египетской архитектуры. Самая идея храма существенно различается в Греции и Малой Азии. Если для континентального грека храм олицетворялся в виде пластического, изолированного со всех сторон тела, своего рода статуарного монумента, то в представлении малоазийского грека храм был скорее обширным полуоткрытым пространством, священной оградой, заполненной лесом колонн. Это отличие основной концепции объясняет также особенный тип храма с четырехугольным отверстием в потолке и крыше (так называемый «гипетральный» храм), совершенно отсутствующий в континентальной Греции, но часто применявшийся на малоазийском побережье (например, Дидимейон в Милете). Как типичный образец малоазийского святилища можно привести план храма Артемиды в Эфесе³³. Размеры этого храма отличаются необычайной в Греции

Рис. 76

³³ Храм Артемиды в Эфесе возник еще в VI в. до н. э.; уже тогда он отличался всеми описанными в тексте особенностями — двойным кольцом колоннады, рельефами над базами колонн. Сожженный в 356 г. до н. э. Геростратом, храм Артемиды был восстановлен архитектором Хейрократом с сохранением старой планировки и особенностей скульптурного декора.



13. План храма Артемиды в Эфесе

грандиозностью — его площадь имеет в длину 190, в ширину 55 м. Его постамент далеко расползается во все стороны благодаря большому количеству ступеней. Целла храма со всех сторон окружена двойным, а спереди даже тройным кольцом колонн. Не только внутренность целлы, но и портик расчленен на три корабля двумя рядами колонн. Наружный облик Артемисиона восстановить несколько труднее. Но если откинуть из реставрации все гипотетические элементы (например, фронтонные группы), то все же останется ряд своеобразных черт, совершенно чуждых греческой континентальной архитектуре. Сюда относится, например, украшение нижней части колонн фигурным фризом: прием чисто восточный, противоречащий греческому чувству тектоники — обременять фигурными украшениями как раз поддерживающие, несущие элементы конструкции, тогда как греки стремились сосредоточить фигурные украшения в верхней, несомой части здания. Наконец, Артемисион знакомит нас и еще с одной важной особенностью ионийского ордера — с тенденцией к подчеркиванию одного главного фасада. Тенденция эта проявляется в расширении интервала между колоннами, обрамляющими главный вход. Так как расширение интервала проведено только на главном фасаде здания, то между передней и задней стороной храма получается разногласие в количестве колонн — восемь на передней, девять — на задней стороне.

Но всего красноречивей эта тенденция к фасаду, к лицевой стороне проявляется в самой капители ионийской колонны. Дело в том, что ионийская капитель — не всесторонняя, как дорийская, а имеет две главные лицевые стороны, как бы два фасада (подобно двум фасадам греческого храма) и две боковые стороны, два реверса (античные теоретики называли их «pulvinus» — подушка). В более ранних ионийских каптелях, например, в архаическом Артемисионе, этот второстепенный характер боковых сторон даже особенно подчеркнут — мы видим лицевые волюты как бы в разрезе, в виде нескольких одинаковых наслоений. Позднее ионийские архитекторы стремятся бороться с этой двухсторонностью, стремятся придать боковым сторонам самостоятельный декоративный характер, но все их усилия не могут ни устранить первоначальный дуализм ионийской капители, ни отнять у волют лицевой стороны их господствующее, фасадное значение. Особенные затруднения ионийским архитекторам приходилось испытывать при разрешении проблемы угловой капители. Тогда приходилось оборачивать волюты лицом и к передней и к боковой стороне здания — они сталкивались по диагонали и отгибали друг друга от прямого направления, тогда как с противоположной стороны при столкновении двух реверсов образовывался неприятный пустой угол. Несвершенство угловой капители

вставляло мастеров ионийского ордера упорно искать другое разрешение проблемы. Так, например, Иктин, знаменитый строитель Парфенона, в одной из своих построек — в храме Аполлона в Бассах — пытался применить трехгранную капитель: совершенно отказываясь от киматия, он разворачивал три мощных волюты под острым углом друг к другу. Однако такое решение, пригодное для внутренней колоннады (как в Бассах), совершенно не годилось для наружной колоннады периптера. Поэтому изобретение Иктина не встретило сочувствия, и архитекторы стали довольствоваться чисто пассивным выходом, избегая применять ионийскую колонну для наружной колоннады. Сам Иктин поступает так в Парфеноне: позади перистасы дорийского ордера он помещает по ряду ионийских колонн у переднего и заднего портика. Точно так же создатель афинских пропилей, Мнесикл, прибегает к ионийской колонне для разрешения проблемы, которая с помощью одного лишь дорийского ордера была неразрешима. Подробно мы будем анализировать эту постройку позднее, сейчас я только отмечу, что ионийская колонна выполняет здесь как раз ту функцию, которая подсказана ее продолжностью, — функцию пути, движения мимо, сквозь ворота. Чаще же всего ионийскую колонну применяли в постройках, имевших только один колонный портик по фасаду, как, например, в храме Ники Аптерос на Афинском Акрополе. Здесь ионийская колонна действительно находится в своей природной сфере — она служит фасаду, она является рельефным украшением передней плоскости здания.

Если в заключение мы подведем итоги контрасту между дорийским и ионийским ордерами, то его можно сформулировать следующим образом. Дорийская колонна представляет собой безличное, пассивное, коллективное существо, ионийская колонна — это активная, самостоятельная личность. Дорийская колонна выполняет, прежде всего, функции опоры, ионийская же стремится, главным образом, к декоративным функциям. В дорийской колонне господствует силуэт, в ионийской — внутренний рисунок: в этом смысле между дорийской и ионийской колонной та же разница, что между черно-фигурной и красно-фигурной вазовой живописью. Если целью дорийского ордера является тектоника, то целью ионийского ордера — пластика.

В характеристике греческой архитектуры мы установили ее главные композиционные и конструктивные принципы и познакомились с ее развитием до конца архаической эпохи. Но прежде чем мы перейдем к обзору архаического стиля в области скульптуры и живописи, мне хотелось бы остановить ваше внимание еще на двух общих свойствах греческой архитектуры, которые особенно приблизят нас к пониманию греческой художественной концепции.

Прежде всего, греческая архитектура есть «наружная» архитектура. Внешность здания безраздельно господствует в ней над внутренностью, фасад над интерьером, масса над пространством. Греческий храм и исторически и конструктивно развивался и строился снаружи вовнутрь. Греческий художник не знал чудес во имя бога. Все чудеса, все изощрения художественной фантазии, все великолепие фронтоновых групп, фризов, колонн и расписных акротериев должно было украшать наружный облик храма и принадлежать человеку. Греческий художник был лишен чутья интерьера, особой жизни, особого воздуха внутреннего пространства. Внутренность целлы или отличалась скупой простотой или комбинировалась и украшалась по образцу внешнего убранства. Подобно тому, как греческая религия не знала коллективного богослужения внутри храма (только жрец имел право вступать в целлу храма), так и греческая архитектура была равнодушна к пространству, заключенному внутри стен. Поэтому-то греческому архитектору осталась чужда проблема света, так упорно занимавшая воображение критского архитектора. И греческий храм не имел окон, довольствуясь скудным освещением через входную дверь. Целла греческого храма была лишь вместилищем для статуи бога, охраняющим ее от непогоды и осквернения, но самостоятельного эстетического, архитектурного содержания она не имела. Греческий храм был только чудесной оправой с темным, немым, мертвым ядром.

О том, что греческий архитектор был мало чуток к внутреннему пространству, можно вывести заключение и из пропорциональных отношений между культовой статуей и размерами целлы. В храме Зевса в Олимпии пространство целлы явно черес-

чур ничтожно для масштаба статуи. Если бы Зевс Фидия сделал попытку подняться со своего трона, потолок целлы оказался бы для него слишком низким. Греческое искусство вообще избегало больших и глубоких пространств. Невысокое и неглубокое пространство — вот признак греческого искусства: пространство в уровень и в объем человека. Оттого греческое искусство было так равнодушно к воспроизведению пейзажа и оттого с такой охотой и с таким исключительным мастерством оно пользовалось техникой рельефа. Один из самых характерных принципов греческого рельефа основан именно на этом нормировании и ограничении пространства. Это так называемая «исокефалия», то есть равноголовие. Согласно этому принципу, все головы фигур, изображенных в рельефе, должны находиться на одном уровне, независимо от того, стоят ли эти фигуры или сидят. Мастера архаического рельефа, как мы увидим, не отступали, во имя изокефалии, и перед произвольным изменением масштаба фигур.

О том, что греческому искусству незнакомо было чувство внутреннего пространства, свидетельствует, наконец, композиция греческих площадей. Святилище Зевса в Олимпии или Афинский Акрополь, например, были совершенно открытыми, незамкнутыми площадями, лишенными всякого центра; они были расположены таким образом, что представлялись входящему постепенно, с нескольких точек зрения, причем ни одна из них не давала исчерпывающего вида площади. Греческое строительство не знало внутренней площади, наподобие римского форума. В Греции не здания образывали площадь, а площадь окружала здания.

ИСКУССТВО ЭПОХИ АРХАИКИ

Обзор ранней архаической эпохи греческого искусства естественно начать с архитектуры,¹ так как именно в архитектуре греческий стиль раньше всего сложился и раньше достиг своей полной силы. Но, анализируя греческие архитектурные ордера, мы видели, вместе с тем, что греческий архитектор руководствовался чисто пластическим идеалом. Здание мыслилось ему как органическое существо, составные элементы которого выполняют свои функции наподобие членов человеческого тела. Греческую архитектуру можно назвать антропоморфичной так же, как греческую религию. Поэтому не удивительно, что в дальнейшем развитии греческого искусства скульптура скоро опередила архитектуру и заняла первенствующее положение в греческой художественной жизни. К анализу греческой архаической скульптуры мы теперь и обратимся.

СКУЛЬПТУРА

Мы покинули греческую скульптуру в конце геометрического периода, когда она находилась еще в зачаточном состоянии и сводилась к маленьким статуэткам примитивного характера из терракоты, слоновой кости и бронзы. Первые памятники монументальной скульптуры в Греции восходят ко времени не раньше начала VII века. Согласно греческой легенде, им предшествовали простые деревянные обрубки (ксаны), которым поклонялись обитатели Древней Греции, прежде чем они научились вырезать из дерева и высекать из камня статуи богов. Нет сомнения, что важным фактором возникновения монументального искусства в Греции являются восточные влияния. Однако восточное влияние в Греции коснулось только внешних приемов и мотивов, на существо же греческой художественной концепции оно не оказало никакого давления. С самых же первых шагов греческие скульпторы ставят себе совершенно самостоятельные задачи и с железной последовательностью борются за их разрешение.

Внутренняя независимость греческой скульптуры от восточных традиций сказывается уже в выборе материала и в технике его обработки. Египтянин любил выбирать для своих статуй цветные, непрозрачные и с трудом поддающиеся обработке породы камня; греческий скульптор предпочитает белый, прозрачный мрамор или мягкий известняк. Египтянин всегда высекал свои статуи из целой глыбы, из монолита, греческий же скульптор охотно допускает составление статуй из нескольких отдельных кусков и не боится смешения материалов: таковы, например, так называемые акролиты, где только голова статуи выполнена из мрамора, тело же из позолоченного дерева; или часто применявшаяся в Греции хрисоэлефантинная техника — из золота и слоновой кости. Главное же отличие греческой скульптуры от египетской заключалось в том, что если для египтян понятие скульптуры было однозначно «высечению в камне», то в греческой скульптуре «литье из металла» играло не меньшую, а может быть и большую роль. Гибель большинства греческих бронзовых оригиналов, а также обилие позднейших копий из мрамора в значительной мере искажают для нас общую картину греческого пластического искусства, давая чрезмерный перевес мраморным образцам. На самом же деле следует провести очень важное разграничение: если в греческих декоративных ансамблях, во фронтонах и фризах, неограниченно господствует камень, то понятие отдельной, круглой статуи было для грека гораздо более тесно связано с металлом, чем с камнем (отсюда и у римлян термин *statuarias* означает собственно технику литья из металла). За исключением Праксителя, все великие мастера круглой статуи в Греции предпочитали работать или в смешанной технике золота и слоновой кости (как, например, Фидий), или

же — в подавляющем большинстве — в бронзе, как Пифагор, Мирон, Поликлет и Лисипп.

Что касается самой техники литья из бронзы, то и здесь греческие скульпторы пошли самостоятельными путями. Греческие литературные источники называют изобретателями литья из бронзы двух скульпторов с острова Самоса — Ройка и Теодора, работавших на рубеже VII и VI веков. Но о каком именно изобретении идет здесь речь? Археологов смущало то обстоятельство, что техника литья из бронзы была известна очень давно, гораздо раньше Ройка и Теодора, она была известна не только в Египте и на Крите, но и в самой Греции микенской и геометрической эпохи. Нужно ли понимать «изобретение» Ройка и Теодора в том смысле, что они только восстановили, благодаря знакомству с египетской скульптурой, старинные утерянные традиции, или они действительно внесли какое-то новое усовершенствование в технику скульптуры из металла? Для того, чтобы уяснить себе историческую роль Теодора и Ройка, вспомним вкратце, какие техники обработки металла были известны в догреческой скульптуре. Древнейший способ выработки предмета из металла — это так называемый сплошной, или массовый отлив, при котором металл вливается в полую форму сплошной массой. Однако этот способ годится только для изготовления простых предметов (например, оружия) или статуэток элементарной геометрической формы. Поэтому, наряду с литьем, выработалась для более тонких работ техникаковки из металла, то есть накладывания тонких пластинок выбивного металла на деревянное ядро. Важным усовершенствованием этих примитивных техник явился отлив из бронзы по восковой модели (эту технику обыкновенно называют по-французски: «cire perdue»), при котором первоначальная модель уничтожалась в огне. Преимуществами этого воскового отлива, техники, которая была доведена египтянами до высокого совершенства, было получение не массивной, а полой внутри статуи, и возможность отлива тончайших и сложнейших деталей поверхности. Затруднения воскового отлива проистекали от необходимости равномерного и одновременного нагревания модели со всех сторон. Вследствие несовершенства плавильных печей египетский скульптор мог поэтому отливать из бронзы только статуи сравнительно небольшого размера. Монументальная скульптура из бронзы была ему еще недоступна. Вот здесь-то и является на сцену изобретение Теодора и Ройка. Путем сочетания двух старинных техник — воскового отлива и металлическойковки по деревянному остову — они пришли к идее новой монументальной техники литья из бронзы: с помощью деревянной, составленной из частей, модели. Разумеется, и в технике Теодора и Ройка было много несовершенств. Но историческая заслуга их огромна — изобретение самосских скульпторов положило начало той монументальной скульптуре из бронзы, которая в мастерских Мирона, Поликлета и Лисиппа дала такие высокие образцы греческого пластического искусства ³⁴.

КРИТСКАЯ ШКОЛА

Сами греки родиной своей монументальной скульптуры считали остров Крит. На Крите, согласно греческой легенде, действовал полумифический скульптор Дедал, с именем которого греческая молва связывала первые статуи богов из дерева и камня. Сыновья и ученики Дедала распространили искусство своего учителя по островам Эгейского моря, занесли новые приемы в Грецию, Малую Азию и Италию. Этому Дедала археологи долгое время склонны были рассматривать как чисто мифический образ, тем более что время деятельности Дедала легенда определяла очень шаткими

³⁴ Некоторые исследователи высказывают сомнение в том, что Ройку и Теодору уже была известна техника литья «с потерянным воском». Ш. Пикар, например, предполагает, что они отливали свои статуи по частям в песчаных формах и соединяли эти части затем с помощью клежки, тщательно уничтожая следыковки на поверхности памятника. К сожалению, древнейшие бронзовые статуи большого размера относятся лишь к концу VI в. до н. э. (Курос из Пирея, ок. 520 г.). Они исполнены уже в технике литья, применявшейся в классическое время, и не дают сведений о более ранних технических приемах.

хронологическими данными: с одной стороны, она связывала Дедала с критским властителем Миносом, с другой стороны, рассеяние его учеников по разным центрам греческой культуры относил как будто к началу VI века. Однако некоторые археологические находки несомненно придали данным Дедаловой легенды более реальный характер. Правда, деревянные статуи, доказывающие реальную основу легенды, найти не удалось и, вероятно, никогда не удастся. Но древнейшие каменные статуи еще отчетливо сохранили на себе следы традиций деревянной скульптуры. Кроме того, самые старинные из этих каменных статуй действительно относятся к VII веку и действительно найдены на острове Крите.

Некоторые из этих критских находок дают нам представление о пластической концепции если не самого Дедала, то вдохновленных им первых греческих скульпторов. Статуи исполнены из грубого известняка, но в технике обработки камня — в преобладании острых углов и прямых линий — чувствуются явные следы ножа и пилы, специфических инструментов деревянной скульптуры³⁶. Два торса (из Элевтерны и Айгиоргитики), например, изображают мужчин со сложной прической из завитых локонов; торсы эти принадлежали, вероятно, сидящим фигурам и отличаются массивными, тяжелыми, словно ожиревшими формами. Лучше сохранилась статуя сидящей женщины из святилища в Принии. На голове у женщины нечто вроде короны или кокошника, ее волосы заплетены во множество коротких кос; она одета в туго перепоясанный пеплос, свех которого на плечи накинута короткая накидка; на нижней части ее одежды вышито изображение сфинкса между двумя рядами розеток. Руководитель раскопок в Принии, итальянский археолог Пернье, попытался из сохранившихся фрагментов реконструировать весь пластический ансамбль, к которому принадлежала фигура сидящей богини. Пернье реконструирует вторую женскую фигуру, сидящую против первой, и помещает их троны над узкой полосой фриза, на которой в геральдическом чередовании изображены животные — львы и олени. Весь этот скульптурно-декоративный ансамбль помещался, очевидно, над притолокой двери, ведущей в целлу храма. Интересно отметить, что и самая притолока, которая служила цоколем для статуи, снизу была украшена изображением такой же женской фигуры, только в виде рельефа, и не в профиль, а анфас. Наконец, снаружи храма этот декоративный ансамбль дополнялся фризами всадников, который был расположен, по-видимому, не в верхней части стены, как все позднейшие греческие фризы, а в нижней — наподобие ассирийских рельефов. Таким образом, если расположение статуи над притолокой двери восходило к микенским традициям, то место фриза несомненно было выбрано под влиянием восточных декоративных циклов. Но и помимо отмеченных свойств, в скульптурах Принии можно видеть ясные следы то критских пережитков, то сильных восточных влияний. К восточным влияниям следует отнести, например, мотивы сфинкса и геральдических львов, а также тяжелые, ожиревшие, неподвижные формы сидящих фигур. Тем не менее, даже в этих древнейших, весьма еще неуклюжих, полных восточных и критских реминисценций идолах проявляются самобытные черты греческого художественного стиля. Во фризе со всадниками, например, зарождается совершенно чуждый Востоку и столь типичный для греческого рельефа принцип «исокефалии» — равнения вышины фигур верхней рамой рельефа — и в угоду этому принципу автор рельефа безжалостно искажает пропорции всадников. Не менее интересна в этом смысле и группа над дверью; правильнее было бы называть фигуры богинь рельефами, так как они вплотную примыкают к стене и притом сильно сплюснены в своем объеме. Но если это рельеф, то насколько же его формы не похожи на египетское понимание рельефа. Египтяне знали только плоский, линеинный рельеф (так называемый барельеф), в котором небольшая выпуклость фигур служила только для подчеркивания контура. Греческий же скульптор с самых первых шагов стремится к пластическому, высокому рельефу (или горельефу), в котором телесный объем фигур был бы развернут во всей своей полноте. Правда, в Принии гипноз египетских традиций еще весьма дает себя знать: силуэты фигур еще очень плоски. Но греческий скульптор нарушает тысячелетиями сложившийся канон еги-

Рис. 77

³⁶ Известняк — материал, употреблявшийся первыми греческими скульпторами, — настолько мягок, что без труда режется пилой, и первоначально, видимо, для его обработки действительно использовались те же инструменты, что и для обработки дерева.

петского рельефа — одну фигуру он помещает в чистый фас, две другие — в чистый профиль.

К тому же критскому кругу Дедалидов относится и женская статуэтка из известняка, долгое время хранившаяся в провинциальном французском музее, в Оксерре, а теперь переведенная в Лувр. Датирование этой статуи VII веком вполне подтверждается найденным вместе с нею скарабеем фараона Псамметиха Первого. Принадлежность ее к критской школе неоспоримо доказана ее разительным сходством с изображением богини на притолоке святилища в Принии. Кроме того, Оксеррская статуя и по своим размерам, и в трактовке одежды, и в жесте правой руки полностью совпадает с тем описанием, которое Павсаний дает виденному им произведению Дедала — статуе Афродиты. Здесь перед нами — один из первых образцов того типа женской одетой фигуры, который пользовался такой популярностью у архаических мастеров ионийской школы и своего расцвета достиг в так называемых корах Афинского Акрополя. Женщина стоит во фронтальной позе, тесно сдвинув ноги, концы которых видны из-под тяжелого пеплоса; левая рука прижата к телу, правая резко согнута и положена на грудь. У нее плоское лицо, чрезвычайно низкий лоб; ее волосы стилизованными локонами падают на плечи; вышивка одежды показана процарапанным орнаментом. Оксеррская статуя не имеет никакого профиля — все пластические признаки ее форм собраны на передней плоскости; она похожа на плоскую деревянную доску, только слегка закругленную по краям. Художник мыслил свой образ в двух измерениях, глубина для него словно не существовала.

Возможно, что именно на Крите надо искать первоисточники и другого излюбленного типа архаической скульптуры — стоящей фигуры обнаженного юноши. Одним из древнейших образцов этого типа является «Криофор» Берлинского антиквариума — бронзовая статуэтка юноши, держащего на плечах барана. Статуэтка «Криофора» принадлежит, вероятно, началу VII века, так как в ней отсутствует мотив выдвинутой вперед левой ноги, занесенный в Грецию из Египта и ставший обязательным для обнаженных статуй архаического периода. Вообще в статуэтке «Криофора» сильнее проявляются пережитки минойских традиций, чем восточные влияния. К этим минойским пережиткам относится, например, передник, туго стянутая поясом талия и в особенности движение рук с резко отставленными в стороны локтями. Но, вместе с тем, «Криофору» свойственны уже и чисто греческие черты, которые мы тщетно стали бы искать в египетской или минойской скульптуре — интерес к структуре человеческого тела, к сочленениям, стремление прощупать костяк в ногах и в грудной клетке.

Таким образом, есть все основания считать реальным ядро легенды о Дедале — греческая монументальная скульптура действительно ведет свое начало с острова Крит. Точно так же и дальнейшее развитие греческой скульптуры, в полном согласии с легендой, распадается на ряд самостоятельных течений, местных школ, основанных мастерами, вышедшими из критской школы Дедала. Два главных направления архаической скульптуры — дорийское и ионийское — существовали, как мы видели, уже в геометрическую эпоху. Уже тогда наметился контраст между угловатыми, тектоническими формами дорийской школы и мягкой, округлой поверхностью ионийской пластики. Теперь, благодаря толчку, данному критской мастерской Дедала и объединившему греческих скульпторов общностью новых задач и приемов, этот контраст, с одной стороны, несколько смягчается, а с другой, — раздробляется на ряд более мелких, местных вариантов.

СПАРТАНСКАЯ ШКОЛА

Из местных дорийских школ наибольшую близость к минойским традициям и к стилю Дедалидов обнаруживает спартанская школа, основанная, согласно легенде, двумя учениками Дедала — Дипойном и Скиллом. Этой близости, очевидно, способствовало племенное родство и постоянные культурные связи: по преданию, Ликург заимствовал свое законодательство у критян и привлек в Спарту критского поэта Фалеса. Особенно близкую аналогию к критской монументальной скульптуре обна-

руживают статуэтки и рельефы, вырезанные из слоновой кости и найденные в большом количестве в древнем святилище Артемиды Орфии.

Особенностью спартанско-лаконской школы является ее сравнительно малый интерес к монументальной статуе и тяготение к рельефу. И в круглой статуе лаконские мастера стремятся к рельефному изображению человеческой фигуры. Из монументальных произведений спартанско-лаконской школы можно назвать, в сущности, только одно: голову Геры, найденную в Олимпийском Герайоне и принадлежавшую, *Рис. 79* вероятно, к культовой статуе этого храма. В голове Геры ярко проявляется специфический идеал лаконской школы: удлиненный овал черепа, сильно заостренный к подбородку, узкий, прямой рот и напряженный взгляд широко раскрытых глаз; характерен также для спартанской школы треугольный контур век и глубоко процарапанный рисунок бровей. Но особенно типична для Спарты рельефообразная, плоская трактовка головы. Спартанский скульптор как будто не чувствует трехмерности, круглости головы: черты лица совершенно не моделируются, не сокращаются в пространстве, а все собраны и вычерчены на передней плоскости (особенно интересно в этом смысле, что и ухо вывернуто так, чтобы быть полностью видимым спереди). Здесь спартанский скульптор мог удовлетворить и свою жажду движения, и свой интерес к профилю человеческой фигуры. Очень возможно, что проблема быстрого движения впервые была поставлена в греческой скульптуре именно спартанской школой. Это тем более естественно, что спартанцы прославились на Олимпийских играх как раз быстротой своего бега. Кроме того, в этом интересе к быстрому движению сказалась и преемственная связь с минойскими традициями. Для изображения движения в греческой архаической скульптуре были изобретены две основные схемы. Одну можно назвать схемой широкого шага. Особенно ярко она представлена двумя спартанскими бронзовыми статуэтками — «Бегуна» и «Бегуньи». В этой схеме бега, как и в критском «летучем галопе», соединены в одном пластическом образе два различных этапа движения — так как обе ноги одновременно прикасаются к земле. Вместе с тем, на ноги, обращенные в профиль, посажено туловище, изображенное спереди. Наконец, вопреки естественным законам статики, которые требуют для равновесия крестообразных движений правой и левой половины тела (то есть левая нога и правое плечо вперед), здесь шаг вперед левой ноги сопровождается выдвиганием вперед левого же плеча. Эта силуэтная плоскостная схема движения, это составление оптического образа из отдельных, неорганически связанных между собой кусков (в более примитивной статуэтке «Бегуньи» несогласованность частей усугубляется еще поворотом головы назад), является прямым результатом моторного восприятия архаического художника. Греческий скульптор борется с этим восприятием, стремится его преодолеть с удивительным упорством в течение всего архаического периода. Но даже и скульптуры классической эпохи не были от него вполне свободны. В сущности говоря, только скульпторы IV века, во главе со Скопасом, вполне овладели крестообразным движением тела, которое получило название «хиастического» — от греческой буквы «хп».

Статуэтки «Бегунов» типичны для спартанской школы не только своим движением — мы находим в них ярко выраженный чисто спартанский идеал человеческого тела, угловатого и острогранного: худое короткое туловище почти без живота, чрезвычайно длинные ноги и острый овал лица с широко раскрытыми, словно изумленными глазами навывкат.

На основе отмеченных признаков спартанской школы можно попытаться отнести к спартанскому кругу и одно из самых оригинальных произведений архаической пластики — так называемую Нику Архерма. Статуя эта, вероятно, служившая акротерием, в сильно попорченном виде была найдена на острове Делосе. Ее связали с найденной там же базой, подпись которой свидетельствовала, что хиосский скульптор Архерм был создателем типа крылатой Ники, и сделали вывод, что найденная статуя и является Никой Архерма. Однако в ходе дальнейших исследований выяснилось, что статуя и база, возможно, не принадлежали друг к другу. Между Никой и подлинными произведениями спартанской школы есть сходство: у Ники такое же короткое туловище с высокой грудью и тонкой талией; рисунок ее глаз, ее лоб с обрамляющими локонами почти тождественны с головой Геры Олимпийской. Наконец, самый мотив быстрого движения как будто указывает на спартанское происхож-

Рис. 80

дение статуи. Только, в отличие от уже известного нам «Бегуна», мы имеем здесь дело с другой архаической схемой для быстрого движения — получившей название «схема коленопреклоненного бега». Схема эта, с сильно согнутым коленом и с кончиками ног, не касающимися земли, представляет собой нечто среднее между бегом и полетом и удержалась в греческой скульптуре почти до середины V века. В остальном движение Ники трактовано совершенно аналогично «Бегуну»: такое же одностороннее продвижение правого плеча и правой ноги, точно так же туловище и голова изображены анфас. Характерно также для греческой архаики, что крылья, наперекор движению, были расположены совершенно симметрично, как чисто плоскостной, орнаментальный узор.

АРГОССКАЯ ШКОЛА

Если главное внимание спартанских скульпторов было сосредоточено на проблеме движения, то в центре интереса других дорийских школ стояла проблема человеческой фигуры в состоянии покоя. В архаическую эпоху выдвинулись скульптурные школы в Аргосе и Сикионе. Основной и почти исключительной темой этих скульптурных школ является обнаженная мужская фигура. Раньше все эти статуи стоящих обнаженных юношей называли «Аполлонами». Возможно, что действительно некоторые из них изображают Аполлона; но большинство статуй несомненно воплощают не богов, а людей — образы умерших, поставленные на их могилах, статуи атлетов, победителей на Олимпийских состязаниях. Поэтому в применении к этому типу архаических статуй довольствуются более нейтральным названием: курор — юноша. Тип архаического «Аполлона» создан под известным влиянием египетских статуй. От этого египетского прототипа архаические «Аполлоны» надолго удержали и выдвинутую вперед левую ногу, и опущенные со сжатыми кулаками руки. Но уже с первых шагов греческие скульпторы обнаруживают самобытность своей концепции и вносят в образ «Аполлона» черты, чуждые египетской скульптуре: во-первых, полную обнаженность статуи, во-вторых, жадный интерес к структуре, к органическим функциям человеческого тела и, наконец, свободу, независимость статуи от всего окружающего. Египетская статуя всегда ищет опоры в архитектуре, прислоняется к столбу или пилоястру; греческая статуя стоит открыто и свободно со всех сторон, как независимая личность.

К концу VII — началу VI века тип курора достигает своего полного развития. К этому именно времени относится одно из самых ярких произведений дорийской школы: две статуи обнаженных юношей, найденные в Дельфах. Согласно надписям, они являются работами скульптора Полимед из Аргоса и изображают Клеобиса и Битона, прославленных Геродотом за их сыновнюю любовь. Несмотря на выдвинутую вперед ногу, статуи Полимеда погружены в абсолютную неподвижность. Руки сжаты в кулаки, плотно прижаты к бедрам. Плечи, бедра и колени статуй находятся на одном уровне; подошвы ног плотно примыкают к земле. Долгий путь упорной борьбы с натурой ведет от этого примитивного акта к совершенным созданиям дорийской школы, к гибким, полным свободного движения атлетам Поликлета и Лисиппа. И, тем не менее, уже в статуях Полимеда со всей ясностью выражен идеал дорийской (точнее — аргосской) школы. Прежде всего — в пропорциях коренастого широкоплечего тела, вполне родственных «квадратным» («*signa quadrata*», как выражается Плиний) образам Поликлета. Но еще более — в остром интересе скульптора к строению человеческого тела, к его костяку, сочленениям, если так можно сказать, — шарнирам движений. С особым вниманием Полимед изучает рисунок коленной чашки, точной линией проводит он границу между животом и грудной клеткой; обобщенно, суммарно трактованы все мягкие части тела — бедра, живот. Невольно напрашивается сравнение с дорийским ордером в архитектуре, где точно так же интерес к конструкции преобладает над разработкой поверхности.

Статуи Полимеда интересны и в другом отношении. Они показывают, каких усилий стоило архаическому скульптору овладеть объемом человеческого тела, органи-

Рис. 81

Рис. 82

чески связать все три его измерения. Сразу бросается в глаза, что профиль статуи представлял для скульптора очень большие затруднения: бедра слишком широки, грудь слишком плоска, ухо посажено слишком далеко назад. Создается впечатление, что между фасом и профилем статуи нет органического единства, что они как бы принадлежат двум различным существам. Само собой разумеется, что эта несогласованность профиля и фаса является результатом моторного представления формы, когда художник как бы по отдельности ощупывает каждое измерение тела, не в силах охватить их сразу, в одном взгляде. Этой моторной концепции соответствовала и техника работы архаического скульптора. При обработке первоначальной каменной глыбы архаический скульптор исходил из четырех основных точек зрения, из четырех плоскостей, ограничивающих каменный блок. На оставшейся неоконченной архаической статуе обнаженного юноши особенно отчетливо виден процесс работы прямыми, перпендикулярными друг к другу плоскостями, на которых скульптор, так сказать, рисует четыре силуэта будущей статуи. В результате такого приема статуя и в законченном виде оказывается четырехгранной, ограниченной четырьмя прямыми плоскостями и лишенной всяких закруглений. Греческая раннеархаическая статуя имеет чистый профиль и чистый фас, но лишена переходов между ними, всяких промежуточных точек зрения. Архаический скульптор знал словно только прямые направления — вперед или мимо; но ему было незнакомо движение ни по диагонали, ни по кривой.

Статуи Полимеда знакомят нас не только с общедорийскими признаками в архаической скульптуре, они являются, вместе с тем, и одним из первых образцов самой выдающейся из дорийских школ — школы Аргоса. Для аргосской школы характерна спокойная мощь, которой веет от всех созданий этой школы, будь то мужская или женская статуя, одетая или обнаженная фигура. Кубической формы череп с низким лбом и квадратное, могучее, приземистое тело составляют идеал аргосской школы. Аргосских скульпторов занимают не мелкие детали в строении человеческого тела, а его общие тектонические функции, отношение между несущими и опирающимися частями, контраст напряженных и свободных мускулов. Именно это чутье органической тектоники позволило аргосским скульпторам раньше всего освободиться от схемы с выдвинутой вперед левой ногой и с плотно прижатыми к земле подошвами. Именно в аргосской школе раньше всего появляется новая, более свободная поделка тела, с упором его тяжести на одну ногу («*uno crure insistere*», по терминологии Плиния) — та схема подвижного равновесия, которую до высшего совершенства довел самый знаменитый скульптор аргосской школы — Поликлет. Наконец, для аргосской школы характерна трактовка формы широкими плоскостями, обобщенными массами, без всякой остроты линейного узора.

Еще лучше характерные свойства аргосской школы можно наблюдать на женских бронзовых статуэтках (чаще всего служивших ручками зеркала). Одежда широкими, тяжелыми массами покрывает их тело, моделируя и подчеркивая только главные акценты его структуры. Как и в тектонике дорийского храма, выделено основное отношение верхней и нижней половины тела: нижняя, несущая, подчеркнута вертикальными каннелюрами складок; верхняя ложится широким, гладким напуском, обрамленная с двух сторон тяжелыми складками рукавов. Все фигуры вписаны в замкнутый прямоугольный блок, словно воздвигнуты из мощных квадров. Этой мощной статике форм соответствуют и жесты аргосских женщин. Они стоят прочно и широко опираясь обеими ногами. Если одна нога слегка отодвинута, то не вперед, а в сторону. Если они придерживают одежду, то не изысканным жестом — кончиками двух пальцев — а крепко, всей рукой. Если они держат атрибуты, то опять-таки широко, на ладони. Как у Клеобиса, у них низкий, широкий лоб; волосы никогда не завиты мелкими локонами, а собраны общей массой или спадают на лоб. В лице господствуют простые, вертикальные и горизонтальные линии; слегка свисающая нижняя губа придает лицу немного мрачное выражение.

СИКИОНСКАЯ ШКОЛА

При сходстве общих всей дорийской скульптуре конструктивных предпосылок полную противоположность аргосской школе представляет сикионская. Для того, чтобы яснее уловить этот контраст, непосредственно за аргосскими женскими статуэтками присмотримся к аналогичным статуэткам из Сикиона. Прежде всего, бросается в глаза, насколько иначе, по сравнению с Аргосом, трактована одежда. В аргосской скульптуре одежда представляет собой тяжелую тектоническую массу; здесь она — острый линейный узор, который тесно примыкает к телу и подчеркивает его структуру. Легкие спиральные складки очерчивают округлость ног; жесткие, прямые складки, спадающие с плеч и между ног, резко отделяют один от другого структурные элементы человеческого тела. Аргосский скульптор лепит пластические массы, сикионский чертит контуры, процарапывает, гравировует линейный рисунок, стремится прощупать костяк сквозь одежду и сквозь кожу. Этим интересом к сочленениям и к крепким линейным формам объясняется обилие всяких пряжек в одежде сикионских женщин и то обстоятельство, что они почти всегда обуты в башмаки с характерными изогнутыми концами. Тот же контраст между сикионской и аргосской пластикой проявляется и в трактовке движений. На первый взгляд, сикионские статуэтки проявляют большую активность и стремительность движений: женщины протягивают руки во всех направлениях, приподнимают свое платье (при этом всегда кончиками двух пальцев). Но все эти движения резки, угловаты и напряженны. Несмотря на большую жесткую пластику, на кажущуюся подвижность, в сикионской пластике гораздо больше застылости, чем в аргосской.

Не менее резок контраст между сикионской и аргосской школой в самом типе человеческой фигуры. В Аргосе преобладает приземистый, ширококостный идеал. В Сикионе — высокие, сухопарые тела, с тонкими костями и узкими бедрами. Опять-таки бросается в глаза отсутствие свойственной Аргосу суммарной, обобщенной трактовки форм. В сикионских головах, напротив, все черты лица остро, почти жестко прорисованы. Особенно характерны впалые щеки с выдающимися скулами и высокие, четко граненые дуги бровей. Волосы сикионских голов никогда не ложатся сплошной мягкой массой, а распадаются на множество мелких, крепко завитых локонов.

Рис. 83 Особенностью сикионской пластической концепции объясняется и малая популярность в Сикионе проблемы обнаженного тела. В отличие от остальных дорийских школ, сикионский курс изображен по большей части одетым. Ярким примером может служить бронзовая статуэтка «Гермесы Кривоногой» в Бостоне. Здесь все типично для сикионской школы: и художественное, костистое тело с изысканно острыми движениями, и прямые складки туго прилегающей к телу одежды, и узорные башмаки, и пряжка с бантиками, и застывшая маска лица с тонким носом и завитками волос на лбу. Если принять во внимание, что и аргосская и сикионская пластика сформировались в атмосфере палестры, под влиянием культа тренированного, закаленного в гимнастике, спорте и военных походах тела, то нельзя не поразиться внутреннему богатству греческой художественной фантазии, вызвавшей к жизни две столь законченные и столь противоположные друг другу стилистические крайности.

Рис. 86 Мало того, это богатство не исчерпывается контрастом Сикиона и Аргоса, но дополняется и развивается своего рода промежуточным, переходным стилем, образцом которого может служить наиболее популярный из архаических «Аполлонов» — так называемый Аполлон Тенейский, хранящийся теперь в Мюнхене³⁶. Черты лица Аполлона Тенейского, его щеки, брови и прическа проще, мягче, в них гораздо больше эмоциональной жизни. Особенно характерны равномерная округлость всех форм (например, бедер и туловища) и выпуклая, словно расширенная дыханием грудь. На длинном пути развития обнаженного акта от статуи Полимеда до Дорифора Поликлета Аполлон Тенейский стоит как раз посередине.

³⁶ Статуя Аполлона из Теней, с большой долей вероятности, считается произведением коринфских скульпторов середины VI в. до н. э. Это мнение, в частности, доказывается сходством головы курсы из Теней с изображениями на коринфских вазах этого времени.

Совершенно иными путями пошло развитие статуарного искусства в ионийских школах. Если стиль дорийской скульптуры мы характеризовали как конструктивный, то в ионийской школе на первом месте стоит проблема поверхности. Вследствие этого ионийская школа предпочитает одетую фигуру обнаженной и рельеф — круглой статуе. Кроме того, ионийские мастера несомненно опередили дорийских в технике обработки пластического материала. Уже около 600 года, в то время как дорийские скульпторы довольствуются грубым известняком, на островах Эгейского моря скульпторы начинают переходить к мрамору. Острова Наксос и Парос особенно прославились и своим мрамором, и мастерами в его обработке. Ионийцам принадлежит первенство и в технике литья из бронзы. Однако в дальнейшем развитии греческой скульптуры бронза сделалась излюбленным материалом дорийской школы, тогда как мрамор с его нежной и прозрачной поверхностью остался специальностью ионийских скульпторов. Наконец, общее отличие дорийской и ионийской школы сказывается в том, что ионийцы более склонны к декоративным задачам в скульптуре. Если дорийская школа предпочитает отдельную, самостоятельную статую, то в ионийской школе, под сильным влиянием Востока, преобладают большие скульптурные ансамбли, группы статуй. Один из этих ионийских декоративных ансамблей обнаруживает особенно ясные следы восточного влияния. Я имею в виду колонны эфесского Артемисиона, посвященные лидийским царем Крезом, которые были украшены в нижней своей части фигурным фризом. Подобное фигурное украшение несущих элементов здания, очень популярное в древневосточном искусстве, резко противоречило всем принципам греческой тектоники. Ведь если в Египте, например, колонны часто были покрыты сверху донизу рельефными изображениями, то подобный прием имел двойное оправдание: египетская колонна почти не выполняла никаких конструктивных функций, и египетский рельеф, плоский или углубленный, не нарушал силуэта колонны. Между тем как в Эфесском Артемисионе силуэт колонны оказывается совершенно раздробленным выпуклыми фигурами рельефа и лишается поэтому всякой тектонической гибкости.

Сильное влияние восточного искусства обнаруживает и другой декоративный ансамбль ионийской школы. Дорога священных процессий, которая вела от гавани к знаменитому храму Аполлона, так называемому Дидимейону, с двух сторон была украшена сидящими статуями — по всей вероятности, портретами жрецов святилища, принадлежавших к семейству Бранхидов. И тема сидящих статуй, и способ их установки — чисто египетские, напоминающие аллеи статуй, ведущие к египетскому храму. Эти памятники Бранхидов лучше всего вводят нас в существо ионийской пластической концепции, так как именно в искусстве наиболее восточных ионийских областей контраст с дорийским стилем сказывается особенно резко. Статуи сидящих Бранхидов воздвигались в течение всего VI века. Шаг за шагом можно проследить, как члены тела дифференцируются, выделяются из массы каменного блока, яснее проступают сквозь складки одежды. Но основные пластические принципы, точно так же как типично ионийский идеал человеческого тела, остаются неизменными в течение всего архаического периода. И как глубоко отличен этот ионийский идеал от дорийского! Там человеческое тело как бы состоит из одних костей, здесь, напротив, художник совершенно забывает о скелете и видит только мягкую, расплывающуюся массу. Всем Бранхидам свойственны приземистые пропорции, все они толсты, тяжеловесны и вялы в движениях. В трактовке тела ионийский скульптор избегает всяких острых углов, всяких резких границ и стремится к мягкому, текучему ритму поверхности. Обратим внимание, какой плавный декоративный узор чертят плоские слои одежды. Те же черты отмечаются и в терракотовых статуэтках Ионии.

Рис. 84

Еще дальше в этом направлении идет автор мужской стоящей статуи, найденной на острове Самосе. Вероятно, мы имеем здесь дело с произведением той же милетской школы. Тело здесь еще более мягко изнеженное, дряблое, словно вовсе лишненное костей. Высоко поднятые жирные плечи и широкая голова без шеи придают телу еще большую тяжеловесность и застылость. Но, вместе с тем, поверхность статуи трактована с удивительной вкрадчивой мягкостью, и складки прозрачной, словно прилипшей к телу одежды очерчены с чисто ионийским чутьем плавного декоративного рит-

Рис. 69

ма. Уже тогда, следовательно, в начале VI века, ионийская школа выдвинула проблему показывания тела сквозь прозрачную одежду, проблему, которая в творчестве Пизония и мастеров Парфенона найдет свое совершенное разрешение.

Рис. 87 Какого выдающегося мастерства могли достигать скульпторы милетской школы в этой мягкой, живописно тающей трактовке поверхности, показывает фрагмент головы, найденной в Эфесе. В самом типе этого лица с широким носом, насмешливыми губами и узкими раскосыми глазами есть что-то восточное, какая-то, хотелось бы сказать, азиатская чувственность. Virtuозная гибкость резца, словно окружающая все формы воздушным мерцанием, изумительна. Обращает внимание чисто ионийская трактовка глаз: веки едва оформлены, как бы полузакрыты и погружены в туман. Ионийские скульпторы уловили то, что было еще совершенно недоступно дорийской школе — специфическую жизнь глаз, эмоциональный эффект взгляда. За полуопущенными веками ионийских голов впервые начинает пробуждаться душа человека. Вместе с тем, ионийские скульпторы первые пытаются освободить человеческую фигуру от той изоляции, от той суровой замкнутости, в которой пребывает дорийская статуя. Ионийского скульптора занимает не столько самое тело, сколько его поверхность, пространство, его окружающее, и воздух, его овевающий. И в этом смысле мы вправе назвать ионийскую скульптуру (в отличие от пластической и рассудочной дорийской скульптуры) — эмоциональной и живописной.

Рис. 85 Милетская школа, как самая восточная из ионийских школ, более всего склонна к крайностям, и поэтому всего яснее демонстрирует контраст между дорийским и ионийским стилем. Но, наряду с милетской школой, в ионийской скульптуре образовался еще целый ряд местных направлений, которые, сохраняя общеионийские свойства стиля, вместе с тем, отличаются друг от друга не менее заметно, чем Сикион и Аргос в пределах дорийской школы. Основными очагами ионийской скульптуры являются острова Эгейского моря, а самой излюбленной темой — одетая женская статуя. Для раннего периода типична статуя Артемиды, посвященная некоей Никандрой и найденная на острове Делосе (середина VII века до н. э.). Статуя Артемиды подобна плоской доске. Художник высекал ее прямыми, острыми гравиями, словно вырезывал из дерева, и только едва-едва закруглил ее прямоугольные плоскости. Руки Артемиды тесно прижаты к телу, одежда гладкая, без всяких складок, кончики ног чуть показаны под каймой одежды. Угловатость, жесткость и точность составляют ее отличительные признаки. Статуя Геры, посвященная Херамием, найденная на острове Самосе и теперь хранящаяся в Луврском музее, датируется более поздним временем — около 560 года. Если статуя Артемиды напоминает доску, то статуя Геры хотелось бы сравнить с круглым стволom колонны. Этот контраст между статуями Геры и Артемиды сводят иногда к разнице технических предпосылок. Самосцы, изобретатели литья из бронзы, склонны к закругленным формам. Но, несомненно, в этом контрасте круглых и плоских форм сказывается разница не только технических приемов, а и стилистической концепции более развитого искусства. Самосские скульпторы любят одевать свои женские фигуры в тонкие полотняные одежды, прозрачность которых они показывают игрой тончайших параллельных складок. Поверхность самосские мастера трактуют еще богаче, еще декоративней, пользуясь различными направлениями и различной шириной складок.

АТТИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Пластический стиль дорийской и ионийской школ уже сложился, когда в историю греческого искусства вступает третья из больших архаических школ — аттическая. Во второй половине VI века она приобретает руководящее значение в греческой художественной жизни и как бы синтезирует все достижения архаической эпохи. Декоративное чутье ионийской школы и конструктивная твердость дорийской школы под резцом аттических мастеров сливаются в гармоническое целое. Но в этот синтез дорийских и ионийских элементов аттические скульпторы вносят, вместе с тем, и свою, оригинальную и яркую, художественную концепцию. Главное отличие аттической

школы следует видеть в индивидуальной, выразительной характеристике и в драматизме рассказа. Обобщая еще шире, можно сказать, что из всех произведений архаической скульптуры аттические статуи наиболее богаты духовной жизнью.

Самые ранние из известных нам произведений аттической скульптуры восходят к концу VII века. Сюда относится прежде всего голова, найденная у Дипилонских ворот. При всей своей примитивности, это, несомненно, одно из самых оригинальных произведений архаической скульптуры. Узкая в фас и широкая в профиль голова высечена удивительно монументальными, широкими и ясными плоскостями. Черты лица и волосы трактованы чисто орнаментально. Но этот орнамент не остается на поверхности, как в ионийской скульптуре, а проникает внутрь, в самую конструкцию пластической формы (особенно поучительна в этом смысле совершенно абстрактная, орнаментально-тектоническая трактовка уха). В этой дипилонской голове есть что-то возвышенное и, вместе с тем, демоническое, присущее только произведениям ранней аттической школы.

Рис. 88

С аттической концепцией мужского обнаженного тела знакомит нас курор, найденный на мысе Сунион и относящийся, вероятно, тоже к концу VII века. Из внешних признаков обращают на себя внимание огромные глаза с почти прямой линией нижнего века и высокие прямые плечи, столь отличные от покатых плеч ионийских «Аполлонов». Характерно также тяготение аттических скульпторов к треугольно стилизованным формам. Как и в дипилонской голове, поражает монументальная трактовка тела широкими обобщенными плоскостями и орнаментальная точность в рисунке деталей (например, колен, ребер, сгиба руки у локтя). Наконец, следует отметить еще одну интересную особенность в статуе из Суниона: она поставлена на постаменте не совсем прямо, а несколько наискось к его передней плоскости. Что это не случайный недочет, доказывает другая статуя юноши, найденная в том же месте и, возможно, составляющая pendant к нашему «Аполлону». Как же следует понимать это своеобразное отклонение от прямой оси? Очевидно, перед нами первая, еще очень робкая попытка преодолеть гипноз фронтальности. Скульптор хочет придать больше движения своей статуе, но, не в силах освободить от фронтальной схемы отдельные элементы человеческого тела, он поворачивает всю статую под углом к зрителю.

Рис. 90

Несколько позднее, чем курор из Суниона, вероятно, уже началом VI века, следует датировать женскую статую с гранатовым яблоком из Берлинского музея. Монументальный, величавый размах аттического стиля проявляется здесь чрезвычайно ярко: в прочной статике позы, в мягком закруглении плеч, но особенно в стилизации одежды и волос: не мелко узорной, как в ионийской или сикионской школе, а падающей широкими, орнаментально-тектоническими волнами. В типично аттическом удлинённом лице, в индивидуальном жесте рук проявляется радостная, здоровая полнота жизни. Берлинская статуя интересна также следами хорошо сохранившейся раскраски. В скульптуре ранней архаики господствует принцип раскраски всей статуи широкими сплошными плоскостями. Так, колорит берлинской статуи, за исключением пестрого орнамента средней полосы одежды, состоял из двух главных оттенков: красной одежды и желтых отворотов. Следы желтой краски сохранились также в волосах; кроме того, краской были показаны зрачки, брови и губы, тогда как лицо, руки и ноги оставались в натуральном цвете мрамора.

Рис. 89

К 560 году до н. э. относится знаменитая статуя мужчины с тельником на плечах, так называемого Мосхофора, найденная на Афинском Акрополе. Здесь афинский скульптор пытается решить смелую задачу — показать формы тела сквозь прозрачную, открытую спереди одежду. Однако разрешить эту задачу чисто пластическим путем он не в состоянии. Если бы не резко очерченная кайма одежды и не яркая ее окраска пурпурным цветом (в контраст к белому телу и голубому тельнику), то вообще было бы трудно догадаться, что тело Мосхофора частично скрыто под одеждой. Это затруднение с одеждой у архаического скульптора явилось несомненным следствием его осязательного восприятия природы. Архаический скульптор подходил к проблеме одеждой фигуры не оптически, не снаружи, а изнутри, от ощущения собственного тела, прикрытого одеждой. В этом самоосознающем процессе один из составных элементов (или тело, или одежда) неизбежно оказывался господствующим: происходило или отрицание тела (как в коре с гранатовым яблоком), или отрицание одежды (как в Мосхофоре). В статуе Мосхофора изображен, как сообщает надпись на поста-

Рис. 93

менте, некий афинский гражданин Ромб, жертвующий теленка из своего стада на алтарь богини Афины. Перед нами, таким образом, один из первых портретов греческого искусства. Разумеется, далеко не случайно, что этот первый опыт принадлежал именно аттической школе. По сравнению с дорийской школой, интересы которой сосредоточены на человеческом теле, и с ионийской школой, которая увлечена одеждой, аттическая школа впервые уделяет внимание лицу и голове. Однако о портрете в статуе Ромба можно говорить лишь в тематическом смысле. Греческий архаический скульптор не стремился к тому конкретному сходству с натурой, которое было целью египетской статуи — двойника умершего. Его интересовала отвлеченная тектоника и экспрессия человеческой головы. Но в пределах этой отвлеченной конструкции нетрудно видеть, насколько головы аттических статуй одухотворенней, жизненней и индивидуальней, чем современные им дорийские или ионийские. С таким же чисто аттическим благородством и энергией моделирована голова теленка и гибкие мускулы Мосхофора (если дорийские скульпторы увлечены скелетом, сочленениями тела, а ионийские — поверхностью, кожей, то в аттической скульптуре на первое место выступает интерес к мускулам).

- Насколько богата индивидуальная дифференциация лица в аттической скульптуре, показывает сравнение двух мужских голов, относящихся к концу VI века.
- Рис. 91* Одна из них, так называемая «голова Райе», с мощным черепом и смелой линейной стилизацией волос, моделирована крепкими, крупными гранями (особенно бросается в глаза подчеркнутая мускулатура щек); вероятно — это голова кулачного бойца,
- Рис. 92* как указывают несколько припухшие уши. Другая — так называемая «Сабуровская голова», аристократическая и утонченная, вся построена на мягких переходах поверхности, на контрасте гладкого тела и шероховатой массы волос. В этих головах можно уже смело говорить о портретной задаче не только в тематическом, но и в чисто пластическом смысле.

Головы «Райе» и «Сабурова» вводят нас непосредственно в самый расцвет аттической скульптуры при пышном дворе Писистрата и его преемников. Главными свидетельницами этой аристократической, изощренной культуры являются многочисленные женские статуи, обнаруженные раскопками на Афинском Акрополе, в так называемом «персидском мусоре», то есть в слое тех разрушений, которые были произведены персидским нашествием 480 года. В этих статуях, которые составляют теперь украшение Акропольского музея, не следует видеть изображение каких-либо мифических существ. Это просто красивые девушки, коры, возможно, жрицы, которых посвящали богине и статуи которых как драгоценный подарок на стройных, высоких постаментах устанавливались перед храмом Афины. Так как «персидский мусор» скрыл от последующих поколений эти памятники афинской архаики, то в греческих литературных источниках нет о них никакого упоминания, как и вообще о самостоятельном существовании архаической афинской школы. Напротив, сильно подчеркнутое в греческой ученой литературе значение острова Хиоса как художественного центра заставляло археологов долгое время рассматривать акропольских кор как произведения исключительно ионийских мастеров. Однако последующие раскопки в ионийских святилищах и особенно сравнение стиля акропольских кор с современной им афинской вазовой живописью дали убедительные доказательства в пользу чисто аттического происхождения акропольских кор.

- О местных корнях афинского искусства эпохи Писистрата говорит и то обстоятельство, что ряд кор выполнен был несомненно до внедрения в Аттику ионийских вкусов.
- Рис. 94* Самая интересная из них, датирующаяся около 540 года до н. э., одета по местной традиционной моде, в дорийский пеплос, падающий широкими массами, почти без складок, и наглухо закрывающий формы тела — только очертания груди, как всегда в архаических статуях, слишком широко расставленных, слегка проступают сквозь толстую ткань пеплоса. Фигура трактована плоско, в старинных приемах резьбы из дерева, и очерчена острыми сплошными контурами. Характерно также для консервативного стиля коры резкое деление фигуры на нижнюю и верхнюю часть.
- Рис. 95* Но на этом неподвижном, прямоугольном стволе возвышается голова, полная чисто аттической живости и выразительности — с улыбающимися губами и радостно-изумленным выражением широко раскрытых глаз. Голова поставлена совершенно прямо и прямо смотрит перед собой: отсюда можно вывести заключение, что статуя коры

была поставлена, еще по старинному обычаю, на низком постаменте. Более поздние статуи кор сохранили несомненные следы ионийского влияния — в одежде, в позах, в материале. Вместо грубого гимметтского мрамора, которым раньше пользовались аттические скульпторы, статуи выполнены из чудесного паросского мрамора и в той изощренной технике, которая была доступна до сих пор лишь ионийским мастерам. Ионийские влияния сказались и в смене одежды: вместо тяжелого шерстяного дорийского пеплоса теперь в европейской Греции начинают носить полотняный прозрачный и легкий ионийский хитон.

В последней трети VI века до н. э. изменяется и концепция пластической формы и самый идеал женщины. Пропорции теперь становятся удлиненными и стройными, с тонкими сочленениями, узкими бедрами и широкими плечами. Лицо характеризуется овальной, заостренной книзу формой, миндалевидными раскосыми глазами и тонким носом. Голова и взор почти всегда слегка опущены вниз. Но в этом наклоне отнюдь не следует видеть выражение робости или целомудренности кор, как истолковывают некоторые археологи, а исключительно результат приспособления к постановке статуи на очень высоком постаменте. Поза почти у всех акропольских кор одна и та же: одной рукой, согнутой в локте и приставленной из отдельного куска, они протягивают зрителю цветок или гранатовое яблоко. Другой рукой изысканно манерным жестом придерживают одежду. Одежда кор, по новой моде, состоит из ионийского хитона, прозрачная ткань которого показана легкими, волнообразными линиями. Хитон такой длинный, что он волочится по полу, если не приподнять его шлейф. Хитон застегнут на правом плече и образует нечто вроде мнимого рукава. Поверх хитона косо наброшен плащ, который на правом бедре завершается длинными острыми кончиками, а слева и сзади ложится закругленным контуром. Но мастера акропольских кор не только стремятся к новым мотивам одежды, они пытаются поставить по-новому и самую проблему взаимоотношения между телом и одеждой. До сих пор греческие скульпторы, как мы видели, знали только два крайних решения дилеммы: или одежда скрывала тело под крепкой корой своих прямых складок, или, наоборот, так плотно прилегала к телу, что переставала быть одеждой. Мастера кор делают попытку объединить оба приема. В верхней части статуи одежда побеждает тело, закрывая его сложным и произвольным узором своих складок, внизу, напротив, одежда всецело подчиняется телу и так тесно к нему примыкает, что ноги Коры кажутся обнаженными. Изменились также и принципы полихромии. Прежде раскраска производилась большими сплошными поверхностями. Теперь такая сплошная окраска одежды сохранилась только в небольшом уголке хитона на левом плече. В остальной одежде доминирует прозрачная белизна мрамора, расцветенная лишь по краям хитона и плаща пестрыми каймами. В орнаменте этих бортов, наряду с синей и зеленой, преобладает красная краска. Огромное значение придают теперь утонченной обработке мраморной поверхности с помощью пилы, бурава и тщательной полировки.

Если внимательнее присмотреться к отдельным корам, то нетрудно заметить важные отличия в их стилистической и духовной концепции. Некоторые из кор отличаются преувеличенно удлиненными пропорциями, преувеличенной изысканностью жестов и туалета. Они стоят на узких, едва вмещающих их ступни, базах, и их губы приподняты вверх в искусственной, бездушной улыбке. Эти коры были, несомненно, созданы езскими ионийскими мастерами. Но есть и другая группа кор. Самую крупную из них по размерам и самую монументальную по замыслу исполнил, как свидетельствует сохранившаяся надпись, афинский скульптор Антенор, который впоследствии сделался придворным мастером Алкмеонидов и прославился статуарной группой Тираноубийц. Эту статую посвятил Афине старый горшечник Неарх. Она представляет полную противоположность ионийским корам своими массивными пропорциями, прочной статикой позы и монументальной простотой драпировок. Голова коры почти квадратна, черты лица ее суровы, она совсем не улыбается. В статуе Антенора есть чисто афинская волевая сила и возвышенность. Около 500 года до н. э. датируется одна из самых очаровательных акропольских кор. И в совершенной обработке мрамора, и в мотивах драпировки она очень близка к ионийскому стилю. Но в композиции чувствуется гораздо большая сдержанность, в характеристике — большая одухотворенность. Волосы коры ниже спадают на лоб и виски, ее плечи

Рис. 96

Рис. 97

устало опущены, и ее чуть уловимая улыбка проникнута нежной мечтательностью. Эта третья группа кор исполнена, очевидно, местными мастерами, испытавшими сильное ионийское влияние, но сумевшими внести в них черты оригинальной аттической концепции.

Одной из характернейших особенностей, присущей большинству акропольских кор, является застывшая на их лицах не то насмешливая, не то изумленная улыбка. Но не только акропольским корам присуща эта улыбка, ее можно встретить на лицах почти всех статуй зрелой архаики; причем очень часто улыбка эта совершенно не зависит от темы статуи, а иногда прямо-таки наперекор теме играет на губах страждущего или смертельно раненого. У археологов поэтому эта улыбка так и получила название «архаической улыбки». Но по вопросу о происхождении «архаической улыбки» мнения ученых сильно расходятся. Согласно одной теории, наиболее распространенной, «архаическая улыбка» указывает на сознательный разрыв греческих скульпторов с восточными традициями. Вместо восточного представления о боге как суровой, грозной силе, греческое мировоззрение выдвигает образ бога более человеческий, близкий и душевный. Другая теория дает «архаической улыбке» технико-стилистическое истолкование. Согласно этой теории, «архаическая улыбка» есть не что иное, как один из последних эпизодов в борьбе между осязательным и зрительным восприятием, как предвестие главного средства оптического восприятия — ракурса. Архаический скульптор совершенно не чувствовал шарообразности головы. Он понимал голову, так сказать, чисто планиметрически, как разрозненные плоскости фаса и профиля, и на этих плоскостях рисовал элементы лица — губы, глаза, брови и даже уши (как, например, в голове Геры Олимпийской). Поэтому в наиболее ранних произведениях архаической скульптуры глаза представляют собой плоские овалы, а рот — совершенно прямую линию, почти без всякой моделировки губ; причем и глаза и губы оказываются лежащими в одной плоскости. На следующей стадии развития архаический скульптор начинает моделировать глаза и губы. Но, не будучи в состоянии освободиться от представления лица как плоскости, он не моделирует формы губ и выпуклости глаз изнутри, а врезывает их во внутрь первоначальной плоскости лица. Так создаются типично архаические «глаза навывкат» со своеобразным изумленным выражением, а также характерные для архаических голов впадины в щеках (чтобы получить рельеф губ) — первое предвестие «архаической улыбки». С течением времени, однако, архаический скульптор начинает замечать, что формы лица сокращаются в пространстве, что они закругляются и уходят в глубину. Но он еще бессилен преодолеть плоскость лица; и вот контуры рта, глаз и бровей он начинает заворачивать не столько в глубину, сколько вверх. Так создаются типично архаические раскосые глаза и поднятые кверху уголки губ — и в результате лицо получает выражение застывшей, изумленной улыбки. При таком плоскостном процессе выработки форм между фасом и профилем не могло получиться органическое слияние. И действительно, фас и профиль архаических голов чужие друг другу, словно не принадлежат одному и тому же образу. Двойственность «архаической улыбки» не укрылась и от античных зрителей: об Артемиде Архерма на острове Хиосе, например, говорили, что ее лицо спереди улыбается, а сбоку кажется печальным.

ФРОНТОННЫЕ КОМПОЗИЦИИ

Акропольские коры знакомят нас только с одной стороной аттического стиля в архаическую эпоху — с его изяществом и с его экспрессивным богатством. Но у аттической скульптуры VI века есть еще одно качество — жажда драматических событий, увлечение рассказом. И эту свою страсть к драматическому рассказу аттические скульпторы лучше всего могли удовлетворить в статуарных группах, заполнявших фронтоны храмов. Украшение скульптурами треугольного поля, образуемого скатами крыши, является чисто греческим созданием. Можно выразиться еще точнее — созданием дорийского конструктивного гения, так как в храмах ионийского ордера фронтонные группы встречаются очень редко и всегда под сильным дорийским влиянием. И дейст-

вительно, идея фронтовых групп логически вытекает из принципов дорийской техники. Пластическая декорация здесь может иметь место только в тех нейтральных частях здания, которые заполняют промежутки между конструктивными элементами, между несущими и несомыми частями — то есть в метопах и во фронтовых треугольниках, и, таким образом, конструктивный скелет здания дает естественную раму для скульптурных украшений. Анализируя происхождение дорийского храма, я указывал на то, что форма двускатного покрытия создавалась, по-видимому, не сразу, что ей предшествовала промежуточная стадия плоской и четырехскатной крыши. Отсюда можно сделать заключение, что и фронтовые украшения появились довольно поздно, уже на стадии развитого дорийского ордера, вряд ли ранее второй половины VII века. В одной из Пиндаровых од изобретение фронтовых украшений приписывается коринфянам. Очень возможно, что эти ранние фронтовые украшения состояли из терракотовых плит с орнаментальной росписью. Несомненно, во всяком случае, одно: эволюция фронтовых групп идет от плоского рельефа к круглым, совершенно отделившимся от фона статуям.

Задача заполнить фронтовое поле скульптурными украшениями ставила перед греческими художниками немало затруднений. Прежде всего очень неудобна была сама треугольная форма фронтового поля с чрезвычайно длинными и острыми углами по сторонам. Развитие фронтовых композиций на протяжении VI века показывает, с какой неотступностью и последовательностью архаические скульпторы боролись за разрешение этой трудной задачи.

Начальную стадию в эволюции фронтовых групп мы находим в кругу дорийской школы — это колоссальный фронтон храма Артемиды в коринфской колонии Керкире (нынешнем Корфу). Середину фронтона, датирующегося рубежом VII и VI веков до н. э., занимала огромная Горгона с раскрытой пастью. Ее голова и тело обращены в фас, ее ноги — в профиль, в уже знакомой нам схеме коленопреклоненного бега. Справа и слева Горгону сопровождали стилизованные фигуры львов. В левом крыле за львами следовал Аполлон, угрожавший копыем сидящей женской фигуре, может быть, Гайе, матери гигантов, и еще дальше — фигура мертвого, лежащего головой к самому углу фронтона. В правом углу фронтона группе Аполлона соответствовала группа Зевса, обнаженного и безбородого, поражающего молнией гиганта. В углу правого крыла надо предполагать аналогичную левому крылу фигуру мертвого. Присматриваясь к отдельным фигурам фронтона, мы замечаем очень поучительную для греческой архаики внутреннюю борьбу художника. С одной стороны, повинаясь тысячелетним традициям древнего искусства, он разворачивает свое изображение на плоскости, в двух измерениях. С другой стороны, он стремится использовать для своих фигур всю реальную глубину фронтона. В результате получается резкое противоречие: фигуры почти отделились от фона, как круглые статуи, и в то же время сильно сплюснены спереди, как в рельефе; их туловища повернуты к зрителю, и в то же время все их движения направлены мимо зрителя. Это противоречие между реальным и изображенным пространством (иначе говоря — между осязательным и зрительным восприятием) и составляет, в сущности, основную проблему греческого архаического искусства. Преодоление этой проблемы означает, вместе с тем, и конец архаики. Если мы теперь присмотримся к общей композиции фронтона, как она реконструирована в рисунке немецкого археолога Бушора, то нетрудно видеть, что центр фронтона выделен, края уравновешены и в массах и в направлениях. Но эта внешняя, декоративная цельность достигнута ценой полного внутреннего раздробления фронтона: тематически композиция оказывается раздробленной по меньшей мере на три эпизода, а по масштабу и на еще большее количество совершенно разрозненных частей. Наконец, раздробленность композиции проявляется и еще в одном смысле: если в большинстве фигур скульптор соблюдает границы фронтового ящика, то тело и, в особенности, голова Горгоны далеко выходят за его пределы.

Рис. 98

Дальнейшее развитие архаических фронтовых композиций хорошо прослеживается на аттических фронтонах.

Древнейшая из дошедших до нас аттических фронтовых групп, относящаяся, быть может, к эпохе Солона, к самому началу VI века, найдена на Афинском Акрополе. Она изображает «Борьбу Геракла с гидрой» и выполнена из местного материала — пороса. Порос — это грубый, желтоватого цвета известняк; если его пропитать

Рис. 99
113

водой, он становится настолько мягким, что его можно резать ножом, как дерево. Судя по сохранившимся фрагментам композиции, она выполнена в совершенно плоском рельефе, ярко раскрашенном в красные, зеленые и черные тона.

Здесь нет полного соответствия с рамой фронтона в самой композиции фигур. Художник просто перенес в его треугольную раму уже готовую схему композиции, как она сложилась в рельефах и в вазовой живописи. Вследствие этого в композиции нет ни центра, ни равновесия крыльев: Геракл стоит не в середине фронтона, немного левее, и, вместе с тем, его движение принадлежит правому крылу фронтона. Лучше всего автору фронтона удалось заполнить правое крыло — с помощью извивающегося хвоста гидры. Напротив, левая половина фронтона полна противоречий: рядом с Гераклом, но почти вдвое меньше ростом, его возница Иолай, дальше — колесница, повернутая влево, с крошечными лошадьми, а в самом углу — огромный краб, который по сюжету должен был бы находиться у ног Геракла.

В обратную крайность впадают мастера двух следующих по времени фронтонов из пороса, украшавших два небольших здания на Афинском Акрополе. Если в «Борьбе Геракла с гидрой» композиция выполнена в плоском, едва поднимающемся над фоном рельефе, то здесь фигуры, напротив, вылезают за раму фронтона. На одном фронтоне представлено «Введение Геракла на Олимп». Самой крупной фигурой композиции является Зевс, сидящий в профиль на троне у вершины левого крыла. С правой стороны ему соответствует Гера, она меньше ростом и сидит в фас. Дальше направо находилась, вероятно, фигура Афины, а за нею — Геракл, и еще дальше к углу фронтона — Гермес. С противоположной, несохранившейся стороны, позади трона Зевса, следует предположить ряд богов, присутствующих при торжестве, причем их фигуры, по мере приближения к углу фронтона, становятся все меньше ростом. Однако, несмотря на это сокращение размеров, голова каждой фигуры выходит за пределы обрамляющего фронтона карниза. В этом фронтоне мы имеем первую попытку того типа композиции, где главной задачей является не изображение бурного драматического действия, а торжественное соединение фигур символического характера — того типа композиции, который свое наиболее совершенное воплощение получил во фризе Парфенона. Еще оригинальней, хотя и наивней по замыслу, была композиция другого маленького афинского фронтона. Здесь, почти в центре фронтона, возвышается здание из квадров с черепичной крышей; к нему примыкает священная ограда, над которой свешиваются ветви оливкового дерева; маленькие фигурки двигаются перед зданием и рядом с ним. Автор этого фронтона дал нечто вроде панорамы, не считаясь ни с принципами рельефа, ни с требованиями рамы фронтона. Однако его пейзажный замысел слишком противоречил пластической концепции греков и поэтому не получил никакого развития в дальнейшей истории фронтоновых групп.

Прирожденное афинским скульпторам композиционное мастерство приводит к окончательному разрешению трудной проблемы фронтоновой группы. К середине VI века относятся фронтоны так называемого Гекатомпедона — древнего храма Афины на Акрополе (Гекатомпедон, то есть стофутовым, храм назван потому, что длина его целлы равнялась ста футам). От главного, восточного фронтона храма хорошо сохранились фигуры, украшавшие крылья фронтона. В левом крыле была изображена борьба Геракла с Тритоном, длинное полурыбье, полужмеинное тело которого заполняет угол фронтона. Правый же угол был заполнен тремя перевитыми между собой змеиными хвостами трехголового существа. Из атрибутов, которые держат в руках эти фантастические демоны (один держит птицу, два других — длинные, украшенные волнообразными линиями предметы — очевидно, олицетворение воды и огня), можно предположительно вывести заключение, что здесь изображено какое-то водяное божество, благосклонно смотрящее на победу Геракла, может быть, морской старец Нерей. На этом фронтоне сохранилась особенно хорошо полихромия. Хвост трехголового демона был расписан яркими, синими и красными полосами, синие бороды и зеленые глаза чудовищ дополняли фантастическую пестроту колорита. При всей наивности средств, эти бородатые головы оставляют неизгладимое впечатление здоровой, жизнерадостной силы, которая резко отличается как от мрачной тяжеловесности дорийской школы, так и от жеманной грации ионийского искусства. Общая композиция фронтона может быть реставрирована только гипотетически. Существует предположение, что центр фронтона был занят двумя женскими

Рис. 100

Рис. 101

Рис. 102

фигурами (может быть, Нереидами), испугавшимися шума борьбы и убегающими под защиту трехголового демона. Как важный прогресс афинского мастера, следует отметить свободное использование всей глубины фронтового ящика: фигуры моделированы округлыми, пластическими массами, пересекают друг друга, а туловище и голова одного из демонов поставлена в смелом повороте в три четверти ³⁷.

Лет двадцать, двадцать пять отделяет новую перестройку и расширение Гекатомпедна при Писистратидах. За эти годы проблема фронтовой группы приблизилась к своему окончательному разрешению. Писистратов храм построен еще из пороса, но статуи, заполнявшие его фронтоны, выполнены из мрамора. Темой восточного фронтона является «Борьба богов с гигантами». Лучшее всего сохранилась центральная группа — Афина поражает копьем падающего к ее ногам гиганта. Фигуры Афины и гиганта высечены каждая из отдельной глыбы мрамора, как круглые статуи, и совершенно отделились от фона. Правая рука Афины, с копьем, вытянута вперед, левая направлена параллельно к фону; таким образом, Афина жестом своих рук как бы охватывает все пространство, заполненное телом гиганта, всю глубину фронтона. Если в этой группе можно еще говорить об архаических пережитках, то не в смысле композиции, а в смысле трактовки отдельных фигур: так, например, нижняя часть тела Афины моделирована чересчур плоско, чтобы дать место гиганту, в теле гиганта чувствуется слишком резкий перелом между профильным положением ног и полным поворотом груди в фас. Общую композицию фронтона можно реставрировать более или менее достоверно с помощью сохранившихся фрагментов. По-видимому, расположение обоих крыльев фронтона было совершенно симметрично. Слева от группы Афины был изображен Зевс, справа — Геракл, каждый в победоносной борьбе с двумя гигантами. Для всех фигур фронтона установлен одинаковый масштаб. Заполнение треугольного поля достигнуто не путем нарастания или уменьшения масштаба, а исключительно путем различного положения фигур. Фронтон Писистратова храма подводит нас к самому порогу греческой классики.

Рис. 103

РЕЛЬЕФ

Фронтонные группы, хотя и должны быть отнесены по своим пластическим свойствам к области круглой скульптуры, по композиционным приемам, однако, гораздо ближе примыкают к области рельефа, так как они имеют по большей части повествовательный характер и потому, что движение фронтовых фигур разворачивается всегда мимо зрителя, строго ограничено передней и задней плоскостью фронтона. Это промежуточное положение фронтовых групп и дает нам естественный переход к специфической проблеме греческого рельефа. В эпоху геометрического стиля искусство рельефа не получило никакого развития. Если в греческих некрополях и святилищах и находят образцы рельефов (главным образом, на металлических изделиях), относящихся к этому времени, то все они, несомненно, представляют собой экспортный товар, работы чужеземных мастеров, главным образом финикийцев. Древ-

³⁷ Вопрос о реконструкции фронтона с Гераклом и Тритоном до сих пор не решен окончательно. Существует много различных предположений, например, что в центре этого фронтона находилось изображение дерева с одеждой и оружием Геракла, или фигура Зевса, сражавшегося с чудовищным многоглавым сыном Земли, Тифоном (как определяют трехголовое чудовище на фронтоме). На Акрополе были найдены остатки еще нескольких фронтовых композиций VI в. до н. э., в том числе — большого фронтона с изображением двух львов, терзающих быка. Немецкий ученый Шуххардт предложил новую реконструкцию фронтона Гекатомпедона — в центре он поместил эту группу львов, а по сторонам группы Геракла с Тритоном и так называемого Тифона. Этому фронтоны, по его мнению, соответствовал другой, где он объединил найденные на Акрополе фигуры лежащих друг против друга львов и змей. Так как размер этих больших фронтонов, достигавших 16 м в длину, превышал размер фронтонов старого Гекатомпедона, Шуххардт предположил, что храм был перестроен и окружен колоннадой еще в дописистратидовскую эпоху. Однако с мнением Шуххардта не согласны многие исследователи, придерживающиеся одного из старых вариантов реконструкции. Они считают, что фронтон со львами принадлежал другому большому храму, существовавшему на Акрополе в VI в. до н. э., на месте позднейшего Парфенона. Остатков этого предполагаемого храма не найдено.

нейшие рельефы греческого происхождения относятся к так называемой «ориентализирующей» эпохе. Есть все основания думать, что важным центром «ориентализирующего» стиля был остров Крит. Большое количество бронзовых щитов, украшенных рельефными изображениями, было найдено в пещере Зевса на горе Ида. Время их возникновения примерно совпадает с эпохой, когда гомеровские поэмы стали принимать свою окончательную форму. И действительно, в рельефах критских щитов, в охотах и битвах, находит некоторое отражение дух гомеровского эпоса. Но по своим мотивам и своим формам рельефы критских щитов не имеют ничего специфически греческого. В динамике композиции, в господстве кривых, круглящихся линий живы еще минойские реминисценции. Мотивы же растительного орнамента, звериных фризов, бородатых и крылатых божеств целиком заимствованы с Востока, из Египта или Ассирии.

Однако, если первые шаги греческого рельефа подсказаны Востоком, то в дальнейшем пути греческого и древневосточного рельефа далеко расходятся. Дело в том, что восточный, особенно египетский, рельеф тесно связан в своем происхождении с письменами, с линией и остается графическим, плоским барельефом в течение всего своего развития. Греческая же скульптура с самого начала тяготеет к высокому, пластическому горельефу. Упорная борьба за завоевание объема, третьего измерения, и составляет главную линию развития греческого архаического рельефа. В генезисе греческого рельефа следует особенно подчеркнуть то обстоятельство, что он возник как бы из двух противоположных источников, с двух концов. С одной стороны, из рисунка, из линейного изображения на плоскости; и с другой стороны, из круглой статуи, из трехмерного объема. В течение всего VI века происходит как бы постепенное сближение этих двух крайностей — плоский силуэт делается пластическим объемом и, вместе с тем, фактическая глубина рельефа превращается в изображенную глубину. Момент, когда обе тенденции неразрывно сливаются друг с другом, и обозначает границу между архаической и классической эпохой греческого искусства.

Генетическая связь рельефа с рисунком очень ярко сознавалась и самими греками. Греческая легенда так объясняет происхождение рельефа. Дочь коринфского горшечника Бутада у очага прощалась со своим возлюбленным, уходящим на войну; его тень упала на стену; тогда девушка обвела эту тень углем, а ее отец выложил силуэт глиной, обжег его на огне — и получил первый рельеф. О том, что в этой легенде есть несомненная доля истины, свидетельствуют некоторые образцы древнейших греческих рельефов, выполненных в силуэтном стиле легендарного Бутада.

Плоский рельеф, вышедший из рисунка, получил в архаической скульптуре распространение главным образом как украшение надгробных стел. Надгробная стела возвышалась обыкновенно на ступенчатом постаменте и представляла собой продолговатую каменную плиту, слегка сужающуюся кверху и завершающуюся волютами или пальметкой. Украшалась стела или живописным, или пластическим изображением умершего. Сохранилось несколько надгробных стел, рельефы которых остались в начатом и незаконченном виде. Эти незаконченные рельефы, показывающие нам самый процесс работы греческого скульптора, вместе с тем чрезвычайно красноречиво вскрывают преемственную связь рельефа с рисунком. Процесс работы греческого скульптора над рельефом надо представлять себе следующим образом. Сначала он рисовал на каменной плите контуры будущего рельефного изображения; затем, глубже врезывая контур, выделял силуэт фигуры и, постепенно углубляясь в фон, отнимал от него столько, сколько ему нужно было для закругления форм. В результате этого процесса работы, путем углубления рисунка, содался основной принцип греческого рельефа — неприкосновенность передней плоскости, принцип, согласно которому все наиболее выпуклые части рельефа лежали в первоначальной плоскости каменной плиты. Именно этот принцип и придает греческому рельефу такую удивительную декоративную законченность. Зависимость архаического рельефа от рисунка проявляется не только в неоконченных произведениях. Его можно наблюдать и на вполне законченных рельефах архаики. Таков, например, датирующийся третьей четвертью VI века до н. э. надгробный рельеф из Спарты, изображающий поклонение героизированным умершим. Муж и жена сидят на троне, позади которого извивается змея, и держат в руках кубок и гранатовое яблоко. У ног умерших в крошечных раз-

мерах представлены оставшиеся в живых родственники, приносящие дары на могилу — гранатовое яблоко, цветы и петуха. Происхождение рельефа из рисунка сказывается здесь очень отчетливо: контуры фигур не закругляются, а срезаны острыми гранями; таким образом, моделировка форм почти отсутствует — перед нами плоские силуэты, вырезанные из каменного фона. Но, с другой стороны, в рельефе из Спарты есть черты, которые резко противоречат принципам двухмерного рисунка и которые мы никогда не найдем в древневосточном рельефе. Это, во-первых, фон, который снят неравномерно, в некоторых местах меньше, в других больше, и, во-вторых, голова мужчины, повернутая лицом прямо к зрителю. Оба эти приема указывают на то, что у греческого скульптора начинает пробуждаться сознание третьего измерения. Сознание еще очень смутное, скорее осязательного, чем зрительного характера, представление третьего измерения не столько как глубины, сколько как направления. Но это сознание крешет с каждым следующим поколением и постепенно приводит ко все более выпуклой, пластической трактовке форм и к изображению ракурса.

На трех надгробных стелах VI века это развитие можно проследить с большой наглядностью. Стела из Сими относится к первой половине VI века. Умерший изображен в традиционной позиции архаических «Аполлонов» — с выдвинутой вперед левой ногой. Трактовка рельефа находится еще на очень ранней, графической стадии: контуры вырезаны глубокой, резкой гранью; тело трактовано совершенно плоско, без всякой моделировки; левая рука, держащая копье, находится не позади тела, а как бы вырастает из него. Следующую стадию развития представляет аттическая стела, которую следует датировать последней четвертью VI века. Она изображает некоего Аристиона; на базе помечено имя автора — Аристокл. Прогресс более пластической лепки формы сразу бросается в глаза: левая рука находится действительно позади, грудь и плечи приобрели глубину, внутренняя форма обогатилась множеством анатомических подробностей; кроме того, из желания добиться большей округлости и телесности форм, Аристокл вырезывает фон в виде полукруглого углубления и заставляет фигуру выступать перед обрамлением. И тем не менее, традиции плоского рисунка еще очень сильно дают себя знать: в резких контурах, в совершенно сплюсненной правой руке и в чисто профильном, как бы скованном плоскостью стелы, положении фигуры. Наконец, к рубежу VI и V веков относится стела, найденная в Орхомене и подписанная скульптором Алксенором. На стеле изображен, надо думать, земледелец; одной рукой он опирается на посох, другой держит саранчу, дразня ею своего верного пса. Автор орхоменской стелы делает еще более решительный шаг к освобождению пластической формы от двухмерной плоскости. Правда, некоторые части фигуры (правая рука, левая нога) трактованы еще в виде сплюсненного силуэта. Но зато в других отношениях Алксенор обнаруживает очень большую пространственную смелость. Он не боится ни ракурсов, ни пересечений. Обращают внимание смелые ракурсы правой ноги и левой руки, грудь, повернутая в три четверти, положение ног, поставленных одна перед другой. Наконец, самая форма стелы, чтобы вместить пластическое тело, из плоской плиты обратилась в нишу с реальной, хотя и не большой, глубиной.

Следует отметить еще один важный момент в развитии стелы, относящийся уже не столько к ее форме, сколько к изображенному мотиву. В более архаических стелах изображался обычно сюжет неопределенный, незаконченный, как бы незавершенный пределами стелы — фигура стоит, держит копье или цветок, бежит мимо. В стеле Алксенора мы имеем дело уже с вполне законченным в себе мотивом, с идиллической сценой, которая не требует никакого продолжения. Рельеф стелы из подчиненной декорации обращается в самостоятельную картину. Эта эволюция мотива естественно влечет за собою и другие последствия. Новые эстетические вкусы уже не удовлетворяли ни однофигурность архаической стелы, ни ее тонкая, суживающаяся кверху форма. И вот классическое искусство V века создает совершенно новую форму стелы — в виде широкого и глубокого ящика, заполненного многофигурным рельефом.

Помимо надгробной стелы, было еще два вида памятников, в которых находил себе применение плоский рельеф. Один из них — это посвятительный, вотивный рельеф. Вотивные рельефы можно было встретить в большом количестве в каждом святилище, выставленными то на выступах скалы, то на ступенях храма, то на особых столбах. Греческий вотивный рельеф не имел ни тектонической формы стелы,

Рис. 105

Рис. 106

ни законченного обрамления картины, ни постоянного круга тем. Эти свойства придавали ему редкое в греческом искусстве очарование импровизации. Вотивный рельеф несколько напоминает стелу своим сужением кверху и своим орнаментальным увенчанием; но он был всегда гораздо шире стелы и не имел с боков никакого обрамления. Соответственно своей как бы незаконченной форме, вотивный рельеф редко изображает определенное драматическое событие. Типичным примером может служить вотивный рельеф, найденный на Акрополе и посвященный харитам: предводительствуемые Гермесом, три хариты (последняя ведет за руку мальчика) двигаются мимо зрителя танцующим шагом, в прозрачных, струящихся одеждах.

Но особенно выгодные условия для применения плоского рельефа греческие скульпторы находили в украшении баз статуй. Рельефы на подобных базах служили как бы комментарием к выставленной на базе статуе, к характеристике изображенного в ней лица. Естественно, что эти рельефы, и декоративно и пластически, должны были выполнять лишь вспомогательную, сопроводительную роль, и поэтому сдержанная, заглушенная форма плоского рельефа казалась для них наиболее подходящей. В 1920-х годах в Афинах были найдены два особенно интересных образца таких статуарных эпохи поздней архаики. Обе базы, по-видимому, принадлежали к статуям рано умерших юношей, и рельефы, украшавшие базы с трех сторон, рассказывали эпизоды из их военной и спортивной жизни. Главный рельеф одной из баз изображает обнаженных юношей за игрой, чрезвычайно напоминающей современный хоккей. На двух других рельефах представлено выступление воинов. Рельефы этой базы трактованы в очень мягком стиле и рассчитаны, главным образом, на эффект обобщенных силуэтов. Другая база посвящена сценам палестры. На центральном рельефе изображена пара борцов; слева обнаженный юноша упражняется во вступительных движениях к борьбе; справа надсмотрщик отмечает границы для движений борющейся пары. Боковые же рельефы этой базы изображают игру в мяч и жанровую сценку, где спортсмены в час досуга забавляются, натравливая друг на друга собаку и кошку. В рельефах этой базы больше динамики, контуры жестче и формы тела разработаны с более подробными деталями мускулатуры. Несмотря, однако, на некоторые отличия стиля, которые следует отнести на счет авторских индивидуальностей, обе базы связаны очень характерными общими особенностями эпохи. Сюда относятся декоративная гибкость линий, мастерство в изображении движений и полумюррестический, полужанровый подход к темам. Все эти черты, в соединении с плоскими силуэтами фигур, делают рельефы баз удивительно похожими на вазовые рисунки краснофигурного стиля. Несомненно, что и в эпоху поздней архаики греческий рельеф еще не потерял своей первоначальной связи с силуэтным рисунком. Наконец, следует отметить еще одну особенность этих рельефов — важное значение, которое в их композиции имеет пустое пространство, промежутки между фигурами. Эта особенность указывает на преодоление примитивного страха перед пустым пространством и на приближение классического стиля, с его более свободным и широким ритмом.

Таким образом, мы проследили одну линию развития архаического рельефа, ведущую от плоского, силуэтного рисунка. Но параллельно греческий рельеф развивается и в другом направлении — от круглой статуи, от фактического трехмерного пространства. Эта вторая линия развития греческого рельефа была отчасти подсказана естественными условиями его декоративного применения. Выше уже указывалось на то, что тектоническая концепция побуждала греков искать для пластической декорации те места здания, которые не были отягощены конструктивными функциями. Из этих предпосылок и вытекает греческий принцип помещения пластической декорации не в нижней части здания (как, например, у ассирийцев), а в верхней, то есть во фронтовых треугольниках и в промежутках между триглифами, в так называемых метопах (метопные плиты могут быть вынуты без всякого ущерба для конструктивного скелета здания). Для украшения метоп плоский рельеф, лишенный глубоких теней и выпуклых масс, не был пригоден. Попытка применить для метоп плоский рельеф была сделана в древнейших из сохранившихся до нас метопах, принадлежавших одному из храмов в Селинунте, в Сицилии, и датированных второй четвертью VI века до н. э. На одной из этих метоп изображена Европа, плывущая по морю на спине быка. Тело быка и особенно фигура Европы трактованы в виде совершенно плоского силуэта; но при этом скульптору пришлось очень глубоко врезать контуры,

Рис. 107

Рис. 108

Рис. 109

чтобы получить достаточно сильные тени и, таким образом, сделать рельеф доступным для рассмотрения издали.

В следующих по времени метопах намечаются попытки совершенно иного разрешения проблемы. Особенно поучительны в этом смысле метопы так называемого храма С в Селинунте, посвященные подвигам Геракла и Персея, датирующиеся концом второй — третьей четвертью VI века до н. э. Одна из метоп изображает выезд колесницы, запряженной четверкой лошадей. Автор этой метопы не только дерзнул отказаться от традиционного развертывания движения мимо зрителя и направил движение колесницы прямо вперед, но он попытался моделировать фигуры лошадей во всей их пластической телесности. Здесь, однако, художника ожидало другое затруднение: фактическая глубина метопы оказывалась недостаточной для вмещения всей композиции — и скульптору не оставалось ничего другого, как ограничиться только передней половиной лошади, приставленной прямо к фону. Иначе говоря, архаический скульптор еще не пришел к чисто оптическому созданию третьего измерения, к примирению пространства фактического с изображенным. Одним из результатов этого шаткого представления глубины пространства было то, что в селинунтских метопах фон не представляет собой величины постоянной, он то отодвинут дальше, то ближе. Прежде чем достигнуть этого оптического единства, понадобилась длительная и упорная борьба с затруднениями высокого рельефа.

Рис. 110

Попутно, в течение VI века, происходит и другой процесс — тематическое согласование метоп друг с другом. Авторы древнейших метоп еще не чувствовали тематического и декоративного единства всего ансамбля. Поэтому бывало, что одно событие рассказывалось на нескольких метопах или же, наоборот, в одну метопу втискивались два различных действия. Только постепенно выработалась тенденция объединять ряд смежных метоп в законченные тематические циклы и подчинять их общей декоративной композиции. Важным этапом на пути к этому декоративному и тематическому единству являются метопы, украшающие сокровищницу афинян в Дельфах и относящиеся к самому концу VI века. Метопы разбиваются на два цикла — подвигов Геракла и подвигов Тезея. В каждой метопе рассказано какое-нибудь законченное событие (например, битва Геракла с Кикном или Тезея с Минотавром); причем по большей части композиции состоят из двух фигур, так что движение не развертывается в одном направлении, а сталкивается и уравнивается в центре метопы. Фигуры трактованы пластично, но, вместе с тем, подчинены плоскости рельефа; их тела, повернутые обычно в три четверти, как бы соединяют в себе все пространственные измерения. Так архаическая скульптура с двух концов, со стороны рисунка и со стороны статуи, двигается к одной цели — к созданию классического горельефа.

В обзоре архаической скульптуры нам осталось познакомиться еще с одним видом декоративного рельефа — с фризом. К сожалению, образцы древних греческих фризов дошли до нас в очень небольшом количестве и в очень плохой сохранности. Поэтому составить себе точное представление о происхождении греческого фриза невозможно. Можно только догадываться, что родиной фриза была Иония и что в его генезисе важную роль сыграли восточные влияния. По-видимому, один из древнейших и самых грандиозных фризов украшал наружные стены храма Артемиды в Эфесе. Фриз этот был помещен необычно, очень высоко, у самого водосточного желоба, свисавшего с крыши, так что длинная лента фриза через правильные промежутки прерывалась львиными головами-водоотводами. Эфесский фриз отличался совершенно исключительной длиной, около 330 м, то есть более чем вдвое превышал длину парфенонова фриза. К сожалению, фриз сохранился только в совершенно обезображенных фрагментах. По ним следует предположить, что рельеф фриза был очень плоский, но выполнен с большой тщательностью и со множеством мелких деталей. Фрагменты столь же древнего фриза найдены в Дидимейоне, близ Милета; очевидно, они принадлежали древнему святилищу Аполлона. И этот фриз, также очень плоский, помещался высоко, у водосточного желоба. Так как подобное расположение фриза встречается только в малоазийских храмах, то некоторые ученые высказали предположение, что его первоисточники надо искать в хеттских дворцах, в скульптурных украшениях балюстрад, обходивших по краям их плоской крыши. Как бы то ни было, но это высокое положение фриза не получило дальнейшего распространения, и фриз в последующих по времени постройках переходит ниже, на то место, которое в мало-

азийском варианте ионийского ордера занимали зубчики — то есть непосредственно над архитравом. Очень характерно для контраста между дорийским и ионийским ордерами, что дорийские архитекторы, стремившиеся выделить структуру здания, изолировать ее отдельные элементы, выработали схему чередующихся триглифов и метоп, тогда как тенденции ионийской архитектуры к цельности оптического впечатления вполне соответствовала непрерывная, обходящая кругом всего храма лента фигурного фриза. Вместе с тем, положение ионийского фриза в тени выступающего карниза естественно требовало резких и отчетливых контрастов формы — поэтому развитие фриза идет в сторону все большего усиления выпуклости рельефа.

Эту последовательную эволюцию можно ясно наблюдать на самом значительном из сохранившихся до нас ионийских декоративных ансамблей VI века — на фризе сокровищницы сифнийцев в Дельфах. Присматриваясь внимательно к этому фризу, замечаем, что в некоторых его частях фигуры выполнены в виде плоских силуэтов, обведенных резкими и очень глубокими контурами. Напротив, в других частях фриза скульптор явно стремится к высокому рельефу, к выпуклой моделировке, не боясь ни пересечений, ни даже ракурсов и поворотов фигур в три четверти⁸⁸. Дельфийский фриз представляет большой интерес и с композиционной стороны. Задача найти внутреннее и декоративное единство для длинной, непрерывно развертывающейся фигурной композиции была очень нелегкой. Дельфийские мастера еще не нашли настоящего выхода и разрешили свою задачу чисто внешним образом, разбив композицию на ряд отдельных самостоятельных эпизодов. Так, на фасадной стороне сокровищницы в одной половине фриза они представили собрание богов, а в другой — вероятно, единоборство Ахилла и Мемнона; причем в одном случае композиция устремляется к центру, в другом, благодаря движению колесниц, от центра. На одной из боковых сторон сокровищницы фриз изображает «Борьбу богов с гигантами»; композиция не имеет здесь никакого определенного направления — движение отдельных групп развертывается то в одну, то в другую сторону, то теснее, то свободнее, то понижаясь, то опять поднимаясь. Таким образом, видно, что непрерывность дельфийского фриза только мнимая — на каждой стороне здания авторы фриза дают новую тему, и с каждой новой темой связывают новый композиционный замысел.

Дальнейшее развитие греческого фриза показывает две возможности композиционного единства. Одна — в непрерывном развертывании действия, без всякой симметрии, объединенного только ритмически-декоративным чередованием групп и интервалов. Вполне естественно, что такой вид композиции лучше всего подходил для фризов очень большой протяженности. Другой выход был в композиции законченной, уравновешенной и симметричной, выход, который с успехом мог быть применен в недлинных фризах, например, на фасадной стороне храма. В классическую эпоху можно встретить фризные ансамбли, в которых объединены оба композиционных принципа. Таков, например, фриз храма Ники на Афинском Акрополе, где на фасадной стороне в законченной, симметричной картине изображено собрание богов, а боковые стороны украшены непрерывно сменяющимися эпизодами битв. Только единственный раз великому мастеру удалось симметричную композицию фасада объединить с фризами трех остальных сторон в единое, непрерывное, охватывающее всю ленту рельефа действие — я имею в виду фриз Парфенона, выполненный по замыслу Фидия. Возможно, впрочем, что у Фидия был предшественник из эпохи архаики, и полем его деятельности был тот же Акрополь. К концу VI века относятся найденные на Акрополе разрозненные фрагменты длинного фриза. Лучше всего

Рис. 112

Рис. 111

⁸⁸ Последние исследования фриза сокровищницы сифнийцев в Дельфах позволили установить, что над фризом работали два мастера — один сделал западный и южный фризы с изображением суда Париса и похищения Леквиппид Диоскурами (более плоский и графичный), второй — восточный фриз с изображением собрания богов и битвы греков с троянцами и северный фриз со сценами гигантомахии; эти два фриза отличаются большей объемностью и свободой в передаче движения. Композиционно во всех этих фризах, как справедливо указывает Б. Р. Випшер, еще не достигнуто внутреннего единства: однако в каждом из четырех фризов, украшавших сокровищницу, выдержано единство тематическое — так, на восточном, фасадном фризе изображены борьба греков и троянцев над телом павшего воина (некоторые исследователи видят здесь сцену единоборства Ахилла и Мемнона) и присутствующие при этой борьбе боги, покровительствующие троянцам и грекам.

сохранилось изображение возницы, восходящего на колесницу. Другие фрагменты позволяют угадывать фигуры всадников, группы различно одетых пеших, а также сидящие фигуры; одним словом, мотивы и эпизоды, очень близкие к парфенонову фризу. Есть все основания думать, что этот фриз принадлежал предшественнику Парфенона — Писистратову храму Афины на Акрополе — и украшал не наружную его колоннаду, а, как и парфенонов фриз, обходил кругом стен целлы. Возможно, что совпадение шло еще дальше, что темой писистратова фриза была также процессия в торжественный день Панафиней и что его композиция была объединена на таких же принципах, что и более поздняя композиция фриза Парфенона. Трактовка рельефа очень плоска, с мастерским использованием линейного орнамента и мягкими, чуть уловимыми выпуклостями для моделировки форм. Выбор плоского рельефа был, очевидно, подсказан самим положением фриза — не над колоннами, а над гладкой стеной, лишенной резко профилированного карниза. Как бы то ни было, фрагмент с возницей показывает нам высшую ступень развития архаического рельефа, когда он достиг удивительной утонченности рисунка и чрезвычайно декоративного богатства поверхности.

ВАЗОПИСЬ

В обзоре греческой скульптуры мы подошли к концу VI века, к тому моменту, который означает важный перелом одновременно, и в политической, и художественной жизни Греции. Теперь нам предстоит проследить, как развивалась в эпоху архаики греческая живопись. Термином «живопись» в этом случае можно пользоваться лишь с большой оговоркой. И не только потому, что для нас сохранилось от эпохи архаики очень мало памятников монументальной живописи. Те немногие, которые сохранились, ясно свидетельствуют, что живопись — то есть изображение красками — в архаической Греции не существовала; был рисунок, изображение линиями, пользовавшееся красками лишь как вспомогательным средством. С тем меньшим правом можно говорить, как это обычно делается, о греческой «вазовой живописи». Во-первых, потому, что принципиальной основой греческого вазового рисунка являлись чисто графические средства — линия и силуэт; во-вторых, потому, что главная задача греческих керамистов — украшение стенок сосуда — противоречила понятию живописи, которая стремится уничтожить плоскость изображения оптической иллюзией. О живописи в прямом смысле слова в Греции можно говорить, как мы увидим, лишь с середины V века.

С этой оговоркой греческие вазы представляют исключительно важный материал для понимания греческого искусства. До нас не дошло, в сущности, ни одного оригинального произведения греческого монументального искусства в целом виде. Произведения великих мастеров греческой живописи, Полигнота, Паррасия, Апеллеса, вообще бесследно погибли; памятники скульптуры сохранились или в копиях, или в сильно поврежденном состоянии; даже храмы, и те сохранились только в руинах. Таким образом, вазы остаются единственными произведениями греческого искусства, которые мы можем созерцать в том виде, в каком их создала рука греческого художника.

Уже в вазах геометрического стиля ярко проявляются национальные особенности греческого искусства — удивительное чутье пропорций и конструктивная логика. Но эти качества в геометрическом стиле имеют еще совершенно абстрактный, схематический характер. Эта голая схема должна была заполниться каким-нибудь изобразительным содержанием, чтобы получить стимул для дальнейшего развития. Такой толчок дают возобновившиеся, главным образом через посредство финикийян, сношения с восточной культурой. Содержание теперь явилось в переизбытке — в виде новых орнаментальных мотивов, в виде всякого рода фантастических существ, крылатых коней, грифонов, сфинксов, но содержание, сначала чуждое греческим керамистам, увлекательное, но не вполне понятное. К этому присоединилось то обстоятельство, что источником вдохновения для греческих керамистов служила не столько восточная же керамика, сколько произведения металлической индустрии, и, в особенности, богато орнаментированные пестрые восточные ткани и ковры, то есть хоть

и прикладное искусство, но предназначенное для других целей и основанное на совершенно других декоративных принципах. Вследствие этого греческая керамика так называемого ориентализирующего стиля оказывается наводненной не только чужими тематическими мотивами, но и чуждыми ей стилистическими декоративными приемами. В результате спокойная, застывшая тектоника геометрического стиля сменяется столь характерной для ориентализирующего стиля шумной пестротой, беспокойным брожением, каким-то почти драматическим напряжением³⁹.

ВАЗОПИСЬ ОРИЕНТАЛИЗИРУЮЩЕГО СТИЛЯ

Перелом от геометрического к ориентализирующему стилю завершается на рубеже VIII и VII веков; VII же век следует рассматривать как расцвет ориентализирующего стиля. Двумя главными путями восточные влияния проникали в греческую керамику — через Крит и через восточно-ионийские центры, Милет и остров Родос. На Крите, по-видимому, ориентализирующий стиль распространился раньше всего, так как свойственные ориентализирующему стилю динамическая композиция и округленность линий нашли себе благодарную почву в критских традициях. В самих формах критских сосудов раннего ориентализирующего стиля, явно навеянных металлическими образцами, чувствуется что-то совсем не керамическое, особенно в одном — с его тонкой ножкой, узким горлышком и завитыми ручками. К металлическому эффекту стремится и роспись сосудов, особенно тех из них, где белые узоры по темной глазури имитируют орнамент, процарапанный по металлическому фону. Среди новых орнаментальных мотивов, заимствованных с Востока, следует выделить лучеобразные узоры, обычно охватывающие корпус сосуда под ножкой и у плеч, — оба мотива получили широкое распространение в ориентализирующей керамике.

Рис. 64

Сильно обогащается содержание росписей. Восточные животные и фантастические существа смешиваются с образами греческой мифологии; греческих керамистов охватывает жажда рассказывать, драматизировать события жизни и мифа. Вместе с отказом ориентализирующего стиля от острых кантов и прямых линий геометрического стиля растворяется и суровая чернота геометрического силуэта. Сначала светлый глаз появляется в черном треугольнике головы, затем вся голова становится светлой и, наконец, во всем теле, очерченном только контуром, проступает светло-желтый цвет глины. Эту стадию демонстрирует одно из самых выдающихся произведений критской вазописи — фрагмент тарелки из Прайса. Изображена борьба героя с морским чудовищем, может быть, это Геракл, а может быть, Пелей, преследующий Фетиду (ее белая нога видна под рыбьим хвостом). Наряду с осветлением силуэта мы встречаем на этом фрагменте и два других новшества ориентализирующего стиля — процарапывание внутреннего рисунка по темному фону глазури и применение белой краски для отличия женского тела от мужского.

Рис. 116

Однако подъем критской керамики продолжался недолго. В истории греческой керамики происходит тот же процесс, который мы уже наблюдали при возникновении

³⁹ В изложении этого вопроса Б. Р. Виппер отдает дань воззрениям, установившимся в науке 20—30-х годов. Изменение стиля греческой вазописи на рубеже VIII—VII вв. до н. э., переход от геометрического к ориентализирующему стилю не может быть объяснен только влиянием восточной культуры. Это более глубокий и сложный процесс, результат развития греческого общества, формирования классовых рабовладельческих отношений, изменения в связи с этим мировоззрения. Выход греков в VIII—VII вв. до н. э. за пределы своей родной страны, возобновление связей с окружающими Грецию странами Ближнего Востока — Египтом, Передней Азией — все это явилось лишь одной из сторон процесса. Следствием этого и оказалось известное воздействие на греческое искусство, в частности на вазопись, более развитого в это время восточного искусства. Значение этого влияния на ход развития искусства, в частности вазописи Греции эпохи архаики, как теперь установлено, сильно преувеличивалось исследователями первой трети XX в. Это развитие в значительно большей степени, чем они полагали, обуславливалось внутренними процессами; в частности, несомненно большую роль сыграло своеобразное «возрождение» традиций крито-микенского искусства, что справедливо отмечает Б. Р. Виппер, говоря о роли Крита в этом процессе.

архаической скульптуры. Как критская школа основателя монументальной скульптуры Дедала постепенно рассосалась по разным центрам греческой скульптуры, так и завоевания критской ориентализирующей керамики к концу VII века переходят на континент, главным образом на родину дорийского храма и обнаженных курсов — в северный Пелопоннес. Здесь намечаются два главных центра керамического производства. Один из них, Аргос, представляет для нас особенный исторический интерес потому, что с ним может быть связана первая известная нам ваза с подписью художника⁴⁰. Ваза эта, подписанная мастером Аристонофом, изображает на одной стороне типичный еще для геометрического стиля сюжет — морскую битву, а на другой стороне — «Ослепление Полифема». Мы видим, что мастер Аристоноф усвоил многие новшества критской керамики, например, лучевой орнамент и осветление силуэта, но в его приемах гораздо больше, с одной стороны, пережитков геометрического стиля, например, маршруирование спутников Одиссея церемониальным рядом, а с другой стороны, наивного повествовательного жанра, столь характерного для греческой керамики эпохи архаики (например, поза Одиссея, отталкивающегося ногой от обрамления рисунка).

Рис.113—
114

Главная же роль в пелопоннесской керамике принадлежала другой фабрике, начавшей действовать еще в эпоху геометрического стиля, произведения которой получили название «протокоринфской» керамики. Местом производства протокоринфских сосудов теперь считают Сикион, тогда как торговлю протокоринфскими товарами, очевидно, скоро захватывает Коринф. Протокоринфские сосуды, обычно небольшого размера и очень тонко выработанных форм, с их светло-желтой глиной и пестрым динамическим узором, можно рассматривать как одну из вершин ориентализирующего стиля. И в формах сосудов, часто подражающих металлическим образцам, и в орнаментальных мотивах сильно сказываются восточные влияния. Из наиболее излюбленных орнаментальных мотивов следует назвать: лучевидный, чешуйчатый, пальметку и лотос, которые часто сплетаются в один орнаментальный узор, и особенно розетку, которой протокоринфские керамисты заполняли все свободные места, не допуская ни малейших пустот в фигурной композиции. Сочетание черной глазури и светло-желтого фона глины протокоринфские керамисты обогащают не только белой, но и красной краской. Излюбленной темой протокоринфской керамики является изображение животных, развернутое обыкновенно в виде длинного фриза: тут и преследующие зайца собаки (для заполнения узкой полосы), и кабаны, и львы, и пантеры, и особенно всякого рода крылатые, смешанные существа; но и композиции с человеческими фигурами встречаются на протокоринфских сосудах — единоборства, охоты и иллюстрации к мифам (например, «Освобождение Елены Диоскурами»). По сравнению с геометрическим стилем композиции теперь потеряли конструктивную точность и равновесие, но зато чрезвычайно выиграли в живости рассказа; радость Елены по поводу прибытия спасителей и пылкая готовность Тезея и Пейрифона защищать свою добычу выражены наивными, но очень наглядными средствами.

К последней четверти VII века Коринф не только захватывает экспорт протокоринфской керамики, но и постепенно вытесняет ее собственным производством. Наибольшей популярностью из произведений коринфской фабрики пользовались небольшие сосудики для хранения масла — алабастры и арибаллы, а также цилиндрические вазы для косметики, так называемые пиксиды. Но в коринфских мастерских изготовлялись также и большие вазы с фигурными композициями. В общем коринфские горшечники стремились продолжать традиции протокоринфской керамики как в темах, так и в орнаментальных мотивах и приемах, но постепенно стилистический облик сосудов начинает меняться. В коринфских вазах уже нет той металлической ясности и точности, которыми отличалась протокоринфская керамика, ни в формах сосудов, ни в орнаментике. Декоративный размах становится все шире, все пышнее,

⁴⁰ Мастера Аристонофа до последнего времени считали представителем аргосской школы вазописи. Однако раскопки в Аргосе после второй мировой войны дали богатый материал аргосской керамики равного времени. О геометрической керамике Аргоса упоминалось в прим. 26. Новые находки керамики VII в. до н. э. позволили по-иному оценить эту школу ориентализирующей вазописи. В частности, они показали, что кратер Аристонофа вряд ли может быть отнесен к аргосской школе, как считало большинство исследователей ранее, а если и связан с ней, то не очень тесно.

достигая временами почти хаотической пестроты и перегруженности. Однако с течением времени в коринфской керамике намечаются новые влияния, проявляющиеся, в частности, в творчестве мастера Тимонида⁴¹. Особенно характерна его небольшая ваза с росписью, изображающей Ахилла, подстерегающего Троила. Тимонид рассказывает гораздо непринужденнее своих предшественников, не подчиняя свою композицию никаким геральдическим или орнаментальным схемам. В его композициях нет столь типичной для коринфской керамики тесноты, и пустое пространство между фигурами он не стремится в такой мере заполнить орнаментальными вставками; при этом на вазе, украшенной Тимонидом, впервые начинает проявляться чисто пейзажный элемент, вообще столь редкий в греческой вазовой живописи. В целом прогрессивная роль Тимонида сказывается в двух направлениях: в освобождении фона и в переходе от орнаментальной к повествовательной композиции. И в том и в другом смысле он подготавливает новую стадию в развитии греческой керамики — чистый чернофигурный стиль.

Рис. 115

Позднее, чем в Пелопоннес, волна ориентализма докатывается в Аттику, где геометрический стиль достиг своего высшего расцвета и где поэтому его традиции особенно крепко держатся. В течение почти всего VII века в аттической керамике восточные темы и мотивы самым хаотическим образом смешиваются с геометрическими приемами изображения и композиции; орнаментальный узор не оставляет буквально ни одного пустого уголка на поверхности сосуда. К началу VII века относится один из характерных образцов аттических сосудов, которые по месту нахождения получили название «Фалеронских». Нижняя полоса посвящена восточному мотиву львов, конечно, в сильной стилизации; верхняя же полоса трактует местную, традиционную тему — шествие колесниц. Но уже и в этом примитивном сосуде можно уловить специфические черты будущего аттического стиля: крупный масштаб фигур и стремление от пестроты ориентализирующей керамики опять вернуться к сплошному темному силуэту. К концу VII века эти черты проявляются все заметнее, особенно в группе сосудов, объединяющейся вокруг большой амфоры из Афин, на горле которой изображен Геракл в борьбе с кентавром Нетосом.

Рис. 117

В аттических сосудах этой эпохи совершенно нет пестроты, свойственной протокоринфской керамике; широкое применение красной краски служит переходом к сплошному темному силуэту — таким образом, создаются предпосылки для чистого чернофигурного стиля. Вообще аттическим керамистам уже в эту раннюю эпоху свойственно особое монументальное чутье формы, отличающее их от всех остальных керамических школ эпохи, и дар увлекательного, темпераментного рассказа: Геракл в пылу борьбы толкает кентавра ногой в поясницу, или обезглавленная Медуза никнет на землю, а ее мстительные сестры мчатся в погоню за невидимым на рисунке Персеем — все это рассказано с таким чутьем силуэта и с такой драматической экспрессией, какой не владели в эту эпоху ни дорийские, ни ионийские керамисты и которая предсказывает замечательный расцвет аттической керамики в VI веке.

Рис. 118

Возможно, что через Крит восточные влияния проникали и еще в один центр ориентализирующей керамики, произведения которого называют обыкновенно двойным именем делосско-мелосских сосудов, так как их находят, главным образом, на этих двух островах; действительная же родина этой керамики до сих пор еще не установлена. Особенно характерны для делосско-мелосского стиля большие надгробные амфоры с очень пышной, смело стилизованной декорацией, такие, как ваза с изображением Аполлона и Артемиды. Главная сила делосско-мелосских керамистов в декоративном чутье, в мастерской стилизации силуэта (например, с каким каллиграфическим росчерком обведены профили четырех лошадей и веер их голов) и в удивительно богатстве внутреннего узора. Излюбленным орнаментальным мотивом делосско-мелосских керамистов является двойная спираль, которую они развертывают то в виде прямых, то в виде обратных волн. Техническую особенность делосско-мелос-

⁴¹ Кисти Тимонида, помимо подписанного им сосуда с изображением Ахилла и Троила, принадлежит также очень тонко и тщательно исполненная глиняная табличка с изображением Посейдона. Тимонид, работавший в конце VII в. до н. э., — один из двух коринфских вазописцев, чьи подписи дошли до нас. Несколько раньше него работал Харет, стиль которого значительно более небрежен и груб.

ской керамики составляет белая грунтовка фона, на которую темной глазурью нанесена декорация. Эта белая грунтовка сближает делосско-мелосскую керамику с другим вариантом ориентализирующего стиля, который процветал на восточном побережье Малой Азии и прилегающих к нему островах. Вторыми воротами восточных влияний, наряду с Критом, был, очевидно, Милет. Здесь процветала текстильная индустрия с сильным восточным налетом, декоративные мотивы которой оказали заметное воздействие и на местную керамику. В Милете же археологи предполагают и центр распространения керамического стиля, который по месту главных находок называют обыкновенно родосским⁴². Родосские керамисты специализировались в основном на небольших кувшинах с росписью по белому фону. Декоративные мотивы заимствованы, главным образом, из животного мира — вереницы коз, антилоп, иногда фантастических существ тянутся горизонтальными фризами, без всякого рассказа, в ритмической смене с орнаментальными вставками. Родосские керамисты сочетают в изображении животных свежий реализм с чисто восточной пестротой и острой стилизацией линий.

Рис. 119

Другая, несколько более поздняя разновидность ионийской ориентализирующей керамики, тоже имевшей главный сбыт через Милет, носит название стиля «Фикеллура» (по месту главных находок на острове Родосе). Возможно, что фабрика этих сосудов находилась на острове Самосе. На фикеллурских амфорах, в отличие от родосских ваз, наряду с орнаментальными росписями, появляются фигурные, повествовательные композиции. С чисто ионийской веселостью и динамикой рассказывается, например, о танце подвыпивших виноградарей. Пестрота колорита и узора уменьшается, фигуры очерчены почти сплошным черным силуэтом. О приближении чернофигурного стиля говорят и новые орнаментальные мотивы — лунный серп и гранатовое яблоко, а также почти полное освобождение фона от орнаментальных вставок. Еще оригинальнее в композиционном смысле другая амфора стиля «Фикеллуры» — с бегуном. Нужна была большая смелость, чтобы поместить фигуру бегуна на светлом фоне столь широкого, свободного пространства. Страх перед пустым пространством, столь свойственный керамистам геометрического и ориентализирующего стиля, начинает рассасываться — мы подходим к самому порогу чернофигурного стиля.

Рис. 120

ВАЗОПИСЬ ЧЕРНОФИГУРНОГО СТИЛЯ

Переход к чистому чернофигурному стилю в керамике не совершился внезапно и одновременно во всех местных мастерских. Но в общем можно считать, что к началу VI века ориентализирующие тенденции изжили себя окончательно. Победа черного силуэта означает централизацию керамического стиля и притом в двояком смысле: во-первых, внешне, так как аттические горшечники в борьбе с конкурирующими мастерскими захватили с середины VI века до н. э. полную гегемонию в керамическом производстве, а во-вторых, внутренне, так как вместо многочисленных школ ориентализирующей эпохи, с их индивидуальными приемами и случайными открытиями, устанавливается единая, последовательно развивающаяся система декорации. В основу этой системы положен простой контраст между темными силуэтами фигур и светлым фоном, который оживлялся пятнами белой и пурпурной краски. Темной глазури мастера чернофигурного стиля научились придавать сочный металлический отблеск, тогда как тон глины, прежде обычно светло-желтый, приобретает теперь более темный, тепло-красный оттенок. Из декорации изгоняется все пестрое и лишнее, все те

⁴² Места производства так называемых родосских ваз (их называют также родосско-милетскими и родосско-ионийскими) до сих пор не установлены с точностью. Они широко распространены во всем Восточном Средиземноморье — и на островах, и на побережье Малой Азии, а также встречаются во всех греческих колониях на берегах Черного моря. Датируются эти вазы последней четвертью VII — первой половиной VI в. до н. э. Очевидно, был не один центр их производства, а несколько, в том числе Родос и Милет. Точно так же более поздняя керамика стиля «Фикеллура», датирующаяся серединой — второй половиной VI в. до н. э., несомненно, изготовлялась не только на Самосе, но и на Родосе.

вставные узоры, которые в эпоху геометрического и ориентализирующего стиля заполняли пустые места между фигурами. Если первые мастера чернофигурного стиля и не могли сразу избавиться от этой «боязни пустоты», то все же они стараются в свои орнаментальные вставки внести изобразительный смысл — например, заменяя розетку или пальметку летящей птицей и т. п. Вообще орнамент в чернофигурном стиле теряет всякое самодовлеющее значение и превращается в аккомпанемент, подчеркивая конструктивное членение сосуда; при этом самые мотивы орнамента приобретают совершенно абстрактный, тектонический характер. Главный же интерес керамистов теперь сосредоточен на человеческой фигуре, на действии, на событии. Вазовые рисунки рассказывают об охотах и битвах, о процессиях и танцах, но чаще всего фантазия вазописцев возвращается к героям мифов, к их смелым подвигам и чудесным приключениям. В изображении богов и героев еще не установилось постоянной схемы: так, на чернофигурных вазах можно встретить бородатого Аполлона, Геракла без львиной шкуры, Афины без Эгиды и такие эпизоды мифов, которые нам незнакомы по литературным преданиям. Любимым же героем чернофигурного стиля был бог вина Дионис. Из больших сосудов особенной популярностью пользовалась амфора — двуручный сосуд для хранения вина и масла, изготавливавшаяся в двух вариантах. В первом варианте амфора имеет яйцевидный корпус, с резко отделенной от него цилиндрической шеей (так называемая «Halsamphora»), во втором — шея, плечи и корпус вазы не отделяются друг от друга и очерчены одним гибко изгибающимся контуром (так называемая «Bauchamphora»). Ко второму типу амфоры принадлежат и так называемые «панафинейские» амфоры, которые выдавались победителям в спортивных состязаниях, происходивших в торжественный день Панафиней. В этих амфорах хранилось масло, добытое из государственных оливковых садов, и, в виде государственной печати, на них наносилась надпись — «с Афинских состязаний»; на передней стороне изображалась богиня Афина, а на обратной — тот вид спорта, в котором одержана победа. Из сосудов для питья наиболее употребителен был канфар — глубокая чаша с двумя высоко изогнутыми ручками (чрезвычайно напоминающая по форме домикенские сосуды так называемого минийского типа), и килик — плоская чаша с низкими ручками.

С наибольшей постепенностью переход от ориентализирующего к чернофигурному стилю совершается в ионийских мастерских. Здесь пережитки ориентализма долгое время держатся параллельно с нововведениями чернофигурного стиля. Особенно наглядно это смещение старого и нового стиля можно наблюдать на так называемой «клазоменской» керамике (в Малой Азии). Клазоменские вазы, датирующиеся второй и третьей четвертями VI века до н. э., близки вазам стиля «Фикеллура» не только орнаментальными мотивами — листовым фризом, лунным серпом, но и характером фигурной композиции, с обилием свободного фона, с любовью к движению и в то же время к симметричной, орнаментальной стилизации силуэта (как, например, в хороводе танцующих девушек). Пережитки ориентализирующего стиля проявляются и в технике: в обильном применении белой краски и пурпура. Еще ярче последовательный переход к чернофигурному стилю демонстрируют глиняные саркофаги, в большом количестве найденные в клазоменских некрополях. Там господствовал в то время обычай, может быть, заимствованный из Египта: перед погребением выставлять тело умершего в саркофаге в вертикальном положении; крышек у этих саркофагов не было, а их широкие ранты давали благодарное поле для росписи. В росписи ряда клазоменских саркофагов обычно можно наблюдать сочетание на одном и том же памятнике двух различных стилей; причем обычно роспись, исполненная в новом стиле, занимает главное место у изголовья, а в более старом, отжившем стиле — в ногах умершего. Так, на саркофагах первой половины VI века внизу обыкновенно расположен животный фриз ориентализирующего стиля, тогда как наверху изображена какая-нибудь эпическая композиция, чаще всего единоборство героев, в чистом чернофигурном стиле. Историческое значение клазоменской керамики еще усугубляется чрезвычайной тематической изобретательностью ее мастеров. Так, на клазоменских вазах впервые появляется изображение морских коней и тритонов, а возможно, что и образ сатира впервые зарождается в фантазии клазоменских керамистов.

Дальнейшее развитие чернофигурного стиля в ионийской керамике можно наблюдать на двух группах сосудов, которые, хотя и найдены в Италии, в этрусских

некрополях, но, вероятно, изготовлены в ионийских мастерских. Одна из этих групп до сих пор носит ошибочно данное ей первым описателем название понтийской⁴³. Как характерный пример понтийского типа может служить амфора с изображением «Суда Париса». Повествовательная жажда побудила керамиста развернуть изображение в виде длинного фриза, совершенно не считаясь с ручками сосуда. Вследствие этого сосуд не имеет главной стороны, и изображение внезапно обрывается ручками, с тем, чтобы потом так же случайно возобновиться. С очаровательной наивностью художник ведет свой рассказ. На одной стороне изображен сам Парис в ожидании гостей и его пестрое стадо; на спине одного из волов уселся ворон. На другой стороне сосуда движется целая процессия: предводительствует, по-видимому, седовласый Приам; за ним следует Гермес; он оборачивается к богиням, словно говоря им: «ну, теперь готовьтесь». Гера приоткрывает свой плащ замужней женщины. Афина, в изящном шлеме, держит копьё как посох. Шествие замыкает главная соблазнительница, Афродита, в красных башмачках, в модном плаще с острыми концами и прозрачном хитоне, который она приподнимает элегантно жестом. Пестрота колорита столь же характерна для ионийских керамистов, так и не подчинившихся до конца суровой схеме чернофигурного стиля, как и элемент юмора, иногда почти пародии, в рассказе.

Рис. 122—
123

Еще сильнее юмористическая концепция проявляется в другой группе ионийских ваз, которую можно считать высшим достижением ионийского чернофигурного стиля. Группу эту называют обычно церетанской, так как почти все относящиеся к ней сосуды найдены в некрополях этрусского города Цере. Однако ионийское их происхождение доказывается сходством их стиля со скульптурами Эфесского Артемисиона и, возможно, что все они выполнены в одной мастерской, под руководством одного мастера⁴⁴. Почти все вазы церетанской группы принадлежат к типу гидрий, то есть сосудов, предназначенных для ношения воды, с тремя ручками, одной вертикальной и двумя горизонтальными. Если гидрия пуста, ее держат за вертикальную ручку; если она полна, ее поднимают и несут на голове, держа за горизонтальные ручки. Одним из самых выдающихся произведений церетанской мастерской является гидрия с изображением подвига Геракла в Египте. Согласно легенде, египетский царь Бузирис имел обыкновение всех чужестранцев, попадавших в его землю, приносить в жертву на алтаре. Так дело шло до появления Геракла в Египте. Ионийский керамист рассказывает, как Геракл реагировал на обычай Бузириса, как у подножия алтаря он прикалывает самого Бузириса, как в один прием он расправляется с шестью египтянами, в то время как другие приближенные царя умоляют в ужасе о пощаде или спешат спастись за алтарем. На другой же стороне сосуда изображена нубийская гвардия Бузириса, которая спешит ему на помощь беглым маршем. Все это рассказано с типично ионийским, грубоватым, но метким и заразительным юмором, без всякой идеализации не только трусливых египтян, но и греческого героя. Динамика композиции соединяется на церетанских гидриях с мастерством декоративного ритма. Несмотря на пестроту, композиция уравновешена и в массах, и в колорите. Ионийский керамист избегает всякой строгой схемы: на главной стороне он показывает тела египтян то черными, то желтоватыми силуэтами, волосы изображает то черной, то желтой, то красной краской, ритмически комбинируя смену оттенков; и только на реверсе сосуда он ограничивается чистыми чернофигурными силуэтами.

Рис. 124

Мы видим, таким образом, что в ионийской керамике развитие силуэтного рисунка так и не дошло до стадии чистого чернофигурного стиля. Другую картину дает

⁴³ В настоящее время все большее число исследователей склоняется к мысли, что понтийские вазы (названные так потому, что местом их производства первоначально считалась какая-то колония на Черном море — Понте Евксинском) в действительности являются продукцией этрусских мастерских. На это указывает близость их росписей к произведениям этрусского искусства. Авторы их, несомненно, знали как ионийскую керамику, так и изделия аттических мастеров, в частности, так называемые тирренские амфоры — аттические вазы, изготовлявшиеся во второй четверти VI в. до н. э. специально для вывоза в Этрурию. Изготавливались понтийские вазы около середины VI в. до н. э.

⁴⁴ Относительно происхождения церетанских гидрий, так же как и понтийских ваз, много спорили. Сейчас наиболее распространена теория о том, что они изготовлялись в последней четверти VI в. до н. э. (около 520 г.) ионийской мастерской, или, может быть, даже одним-двумя мастерами, работавшими в городе Цере, куда они эмигрировали из завоеванной персами Ионии.

развитие керамики в самой Элладе. Здесь главная роль посредника между ориентализующим и чернофигурным стилями принадлежала коринфским мастерам. Коринф еще и в первой четверти VI века продолжал успешный сбыт своей пестро-декоративной ориентализующей керамики. Но параллельно в коринфских мастерских все сильнее распространяется тенденция к монументальному стилю, к большим фигурным композициям. Недаром греческая легенда утверждала, что монументальная живопись возникла именно в Коринфе. Правда, прямых следов этой коринфской монументальной живописи не сохранилось, но известное отражение ее можно видеть в тех глиняных табличках, которые подвешивались на священные деревья в качестве посвящений богам. Таблички эти, снабженные дырочками для подвешивания, обычно были расписаны с двух сторон и изображали или богов, или различные жанровые сцены из жизни жертвователей. Особенно интересна табличка с изображением работы в руднике. Эта табличка поучительна в том смысле, что она до некоторой степени показывает нам различия и сходства между вазовой декорацией и монументальной живописью в начале VI века. Сходство очень велико, так как и монументальная живопись, очевидно, основана была в это время на совершенно плоских темных силуэтах. Различия же сводятся, главным образом, к большей свободе монументальной живописи в отношениях между фигурами и окружающим пространством: вы видите, например, что автор этой таблички осмеливается срезать рамой фигуры и предметы и что он отказывается от неизбежного приема вазовых рисовальщиков — от прямой линии как условной общей базы для фигур⁴⁶.

Рис. 125

Наряду с монументальной живописью источником вдохновения коринфских горшечников были также выдающиеся образцы прикладного искусства. Павсаний оставил нам подробное описание одного из чудес архаического искусства — знаменитого ларя коринфского тирана Кипсела. Ларь был сделан из кедрового дерева и украшен инкрустацией из черного дерева, золота и слоновой кости, изображавшей в пяти полосах различные события из мифологии. Сохранилось несколько коринфских ваз, декор которых совпадает с описанием Павсания и, очевидно, непосредственно навеян инкрустациями кипселского ларя. Таков, например, кратер Амфиарая, который во всех мельчайших деталях повторяет рассказ Павсания, с той только разницей, что черное дерево, слоновая кость и золото заменены соответственно черной, белой и красной краской. Художник взялся здесь за очень сложную тему и, в отличие от позднейшего краснофигурного стиля, который стремится темы упростить, пытается рассказать ее во всей ее сложности. Провидец Амфиарай и его шурин Адраст поклялись во всех спорных вопросах повиноваться решению жены Амфиарая — Эрифилы. Когда Адраст готовился к походу против Фив, он хотел и Амфиарая уговорить участвовать в походе. Но Амфиарай отказался, так как предчувствовал свою смерть. Тогда Адраст подкупил Эрифилу чудесным ожерельем, и та высказалась за участие Амфиарая в походе, где он и погиб. Коринфский керамист изображает отъезд Амфиарая. Вся семья с домочадцами вышла его провожать; сзади всех стоит виновница всей трагедии, Эрифилы, в ее руках художник изобразил огромное ожерелье. Сам Амфиарай, одной ногой уже вступая на колесницу, держит обнаженный меч и в гневе оборачивается к Эрифиле: он тут же на месте убил бы неверную жену, но поднятые с мольбой руки детей заставляют его безропотно подчиниться судьбе. Тем временем служанка подносит вознице чашу с вином, а перед лошадьми в полном отчаянии сидит старый слуга Амфиарая, предчувствующий гибель своего господина. Вся сцена развертывается на фоне двух зданий, вернее, двух плоских силуэтов колоннад, причем левая колоннада, очевидно, изображает портик дворца, а правая — пропилеи, через которые должна проехать колесница Амфиарая. От ориентализующего стиля еще оста-

Рис. 126

⁴⁶ О несохранившейся до наших дней монументальной живописи эпохи архаики дают известное представление метопы храма Аполлона в Фермосе и фрагменты метоп из Каллидона, исполненные, вероятно, коринфскими или сикнионскими мастерами. Древнейшие из них относятся к концу VII в. до н. э., более поздние — ко второй половине VI в. Эти большие (около 1 м²) глиняные плиты украшены плоскими графичными силуэтами, близкими по стилю вазовым росписям. Техника изготовления этих метоп также близка вазовой — они исполнены лаком, красной и белой красками на глиняных плитах, подвергшихся затем обжигу. Несомненно, конечно, что в эпоху архаики, помимо таких произведений, существовали и фресковые росписи, но их следов не сохранилось.

лась теснота композиции, пестрота колорита и потребность в заполнении всех пустых уголков фона. Но вместо орнаментальных мотивов теперь коринфский горшечник пользуется предметными изобразительными мотивами для заполнения пустот: совой, сидящей на дышле, ежом, ящерицами, бегающими по стене дома — самой стены еще нет, но в фантазии архаического рисовальщика уже возникло ее смутное представление — идея вертикальной проекции изображения.

К середине VI века Коринф теряет свое значение господствующего керамического центра. Короткий, но блестящий расцвет переживает около середины VI века керамика Халкиды на острове Эвбее⁴⁶. Ее стиль как бы объединяет в себе элементы ионийской и элладической концепции — декоративное чутье и повествовательную жажду. Со стороны технического совершенства халкидские вазы должны быть причислены к самому выдающемуся, что вообще создано греческой керамикой: тону глины в халкидских вазах присуща особая звучность, а глазури — удивительный металлический отблеск; формы сосудов отличаются гармоническими пропорциями и гибким изяществом силуэта; в колорите халкидские мастера сдержанны, не злоупотребляют ни пестротой, ни избытком белой краски. Среди больших халкидских амфор есть много таких, роспись которых имеет еще чисто декоративный, геральдический характер: в центре — плетения растительного орнамента, по бокам симметрично расположенные фигуры всадников. Но эта декоративность халкидских ваз основана на совершенно других принципах, чем пестрая декоративность ориентализирующего стиля — в халкидском орнаменте всегда чувствуется элемент тектоники, подчеркивание не столько горизонтального направления орнаментальных полос, сколько вертикального устремления всего сосуда. И в повествовательных композициях декоративное чутье халкидских керамистов проявляется очень ярко. Примером может служить рисунок ныне утраченной вазы «Битва вокруг тела Ахилла». Наряду с большой драматической силой рассказа, эта сцена обнаруживает удивительное мастерство орнаментальной стилизации силуэта. Следует отметить два момента. Во-первых, появление вставных жанровых эпизодов: Стенел перевязывает Диомеду его раненый палец. И, во-вторых, все большее и большее увлечение попытками ракурса, например смелый ракурс ноги мертвого Ахилла. Что халкидских керамистов серьезно занимала проблема ракурса, показывают, например, вазы с изображением колесницы с четверкой лошадей, повернутой прямо на зрителя. Конечно, о полном разрешении проблемы не может быть и речи — ведь в подобной схеме нет, в сущности, ни одной линии и плоскости, сокращающейся в пространстве, а есть только силуэтная проекция фаса квадриги. В этом отношении халкидские вазописцы идут в ногу с аттическими и, вероятно, многому у них учатся.

О важной роли халкидских керамистов в эволюции оптических представлений свидетельствуют и другие элементы их росписей. В чудесной композиции «Прощание Гектора и Париса с женами» художник пытается подчеркнуть психологический контраст этих двух прощаний. Гектор и Андромаха тесно придвинулись друг к другу, смотрят друг другу в глаза. Парис тщетно стремится привлечь внимание Елены — кокетливо кутаясь в плащ, она оборачивается в другую сторону и смотрит на гибкого возницу Кебриона. Духовное отчуждение Париса и Елены отражается и в большем промежутке между их фигурами. Другими словами, архаический вазописец начинает сознавать значение пространства; это уже не просто пустой фон, который подлежит заполнению орнаментом, пространство становится активным участником изображения.

Среди важных центров чернофигурной керамики нужно назвать еще одну фабрику, тесно связанную с халкидской вазописью, местопребывание которой находилось, по-видимому, на одном из островов Эгейского моря. Так как точно установить родину этой керамической группы пока не удалось, то ее объединяют обыкновенно под названием «фабрики Финей», по имени героя одной из лучших ваз мастерской. И действительно, чаша Финей смело может быть причислена к самым выдающимся художест-

Рис. 128

Рис. 127

⁴⁶ Все известные нам халкидские вазы были найдены в Этрурии. Место их производства — Халкида на Эвбее — определено на основании диалекта и шрифта пояснительных надписей, сопровождающих их изображения. Однако существуют и другие мнения — некоторые ученые высказываются за их этрусское происхождение, другие считают, что они изготовлены халкидцами, работавшими в Этрурии.

венным произведениям VI века. Главная композиция украшает с внутренней стороны боковые стенки плоской чаши. Рисунок исполнен с удивительным мастерством, с динамикой и декоративным изяществом. Стена, украшенная шашечным узором, разделяет композицию на два эпизода. С одной стороны, под тенью виноградной лозы, к стене прикреплена львиная маска, очевидно, это волшебный колодезь, из которого сатир напеживает вино в большую чашу. К колодезю приближается колесница Диониса и Ариадны, запряженная львом, пантерой и двумя оленями, на спинах которых сатиры проделывают свои бесчинства; два других сатира привлечены сценой купания нимф; нимфы изображены обнаженными, а их одежды повешены на гвоздиках, вбитых в невидимую стену. В центре композиции — слепой царь Финей; он тщетно отыскивает на ощупь свою еду, которую у него похитили Гарпии, в то время как сыновья Борея преследуют дерзких воровок, уносящихся над морскими волнами. Широкое место, уделенное в этой композиции пейзажу, напоминает ионийскую вазопись. Халкидские вазы напоминает попытка применения ракурса: голова и грудь Финей нарисованы анфас.

Свое окончательное завершение чернофигурный стиль получил в Афинах, после того как аттические горшечники вытеснили всех своих соперников с керамического рынка. Этот расцвет чистого чернофигурного стиля продолжался недолго, вряд ли более тридцати лет. Причину такой недолговечности нужно искать в некотором внутреннем противоречии, присущем чернофигурному стилю. По существу своему этот стиль был основан на абстракции черного силуэта, был антинатуралистичен, направлен в сторону декоративной стилизации. А между тем именно в эпоху расцвета чернофигурного стиля в греческом искусстве с большой силой пробуждаются реалистические тенденции, интерес к завоеванию пластической формы. В этой борьбе пластический реализм оказывается сильнее линейной стилизации, и его окончательная победа ознаменовывается изобретением краснофигурного стиля примерно около 530—520 года.

К специфическим особенностям аттического чернофигурного стиля принадлежит обилие всякого рода надписей, сопровождающих вазовую декорацию. Аттические горшечники не только надписывали рядом с фигурами все имена действующих лиц композиции, но иногда даже и слова, ими произносимые. Кроме того, в аттических мастерских установился обычай, удержавшийся потом в течение почти ста лет: в вазовых надписях воздавать хвалу красивым юношам афинского аристократического общества — обычно в виде восклицаний «такой-то юноша красив». Так как очень часто в этих хвалах речь идет об исторически известных личностях, то подобные «надписи любимцев» дают исследователям очень важное подспорье для датировки того или другого сосуда. Наконец, именно в аттической чернофигурной керамике авторы сосудов впервые стали систематически давать свои подписи на изготовленных ими вазах. Иногда в этой подписи указано только одно имя автора, иногда — два, причем в таком случае имена авторов сопровождались формулами «ἐποίησεν» (сделал) и «ἔγραψε» (нарисовал). Следует думать, что вторая формула означала вазописца, расписавшего данную вазу, тогда как первая формула относилась не к горшечнику, формовавшему сосуд, а к владельцу мастерской, который мог быть и живописцем, и горшечником, и просто предпринимателем. Разумеется, все эти надписи представляют чрезвычайно ценный материал культурно-исторического характера, и при этом не надо забывать и их чисто стилистического значения. Ведь помимо своего смыслового назначения эти подписи выполняли и определенную орнаментальную роль. Самый факт непосредственного сочетания письмен и рисунка указывает на то, что архаический вазописец еще не мыслил своего изображения чисто оптически, что промежуток между фигурами, которые он заполнял надписями, означали для него не воздушное пространство, а непрозрачную плоскость сосуда.

Первым известным нам по имени мастером афинской керамики является Софил. Подписанные им вазы сохранились только во фрагментах. Они еще близки к традициям орнаментизирующей керамики по тяжеловесности рисунка, тесноте композиции и пестроте колорита (с обилием красной краски). Пережитки ориентализирующего стиля сохранились и в другой группе аттических сосудов раннего VI века, которая в археологии известна под именем «тирренских» амфор. Декорация расположена на этих сосудах горизонтальными полосами, в которых чередуются фризы с орнаментом

и изображениями животных и фантастических существ, и только в главной полосе, на плечах сосуда, дается какая-нибудь фигурная композиция, обычно в условной, геральдической схеме. Родоначальником настоящего чернофигурного стиля в Афинах надо считать мастера Клития. Главное представление о стиле Клития дает большой кратер (сосуд для смешивания вина и воды), который находится теперь во Флоренции и по имени нашедшего его называется «вазой Франсуа». Ваза эта, на которой вазописец Клитий подписался рядом с владельцем мастерской Эрготимом, выполнена около 560 года. Широкий, несколько тяжеловесный по формам кратер от горла до ножек покрыт росписью, расположенной в шести фризах. В эту раннюю пору чернофигурного стиля аттические керамисты настолько увлечены рассказом, что готовы принести ему в жертву всякие декоративные требования (так, например, Клитий продолжает рассказ своих горизонтальных фризов кругом всего сосуда, немало не смущаясь внедрением в композицию ручек). Но рассказывает Клитий мастерски, с неиссякающей выдумкой, со множеством жанровых подробностей и с большой тонкостью рисунка. Роспись «вазы Франсуа» посвящена Ахиллу и его отцу Пелею. В самом широком фризе изображено шествие богов на свадьбу Пелея и Фетиды⁴⁷. Из подвигов Пелея рассказано о его участии в охоте на калидонского вепря, тогда как легенда об Ахилле иллюстрирована убийством Троила. Но особенно блестяще удался Клитию и в декоративном, и в повествовательном смысле узкий фриз, украшающий ножку вазы, где изображена «Борьба пигмеев с журавлями»⁴⁸.

Рис. 130

Угловатость и графичность рисунка, присущая Клитию, как и чрезмерная странность его рассказа, исчезают в дальнейшем развитии аттической керамики. Этот расцвет чернофигурного стиля падает примерно на середину и третью четверть VI века и связан с именами мастеров Амазиса и Эксекия. Стиль Амазиса, имя которого выдает восточное происхождение художника, более архаичен. Его рисунки отличаются бездеятельностью и неподвижностью и построены на чисто декоративном равновесии стоящих фигур. Композиции Амазиса строго подчинены сферической поверхности сосуда и воздействуют, главным образом, своим орнаментальным ритмом, — такова, например, амфора с изображением «Диониса и двух менад». Вершины чернофигурного стиля достигает мастер Эксекий. Несколько вялый, расплывчатый рисунок Амазиса под его кистью приобретает металлическую точность. Эксекий умеет соединять тонкость деталей с обобщенным размахом целого. В его композициях впервые зарождаются идея картины как законченного в себе органического целого. В чудесной идиллии Диониса, плывущего на парусной лодке, среди танцующих дельфинов, замысел Эксекия еще не вполне свободен от орнаментальной схемы. В знаменитой амфоре, изображающей Ахилла и Аякса за игрой в кости, Эксекий достигает уже полной свободы композиционного ритма. Обращают внимание пустое пространство в центре композиции и тонкий контраст копий — у Аякса они помещены перед фигурой, у Ахилла позади фигуры, наконец, нежная каллиграфия надписей, как бы витающих в воздухе. Никогда еще на греческих вазовых рисунках не было такого обилия свободного от фигур фона, никогда эти фигуры не были так свободно и естественно расположены на поверхности вазы.

Рис. 129

Но что пользы было от этой свободы композиции, если сами фигуры оставались плоскими, черными силуэтами? И что надо было сделать, чтобы вдохнуть в них пластическую жизнь, чтобы вырвать их из этого мира плоских теней? Поистине гениальным в своей простоте было изобретение того художника, который решился перевернуть отношения и рисовать светлые фигуры на темном фоне⁴⁹.

Рис. 131

Рис. 132

⁴⁷ Эту тему в аттической вазописи впервые использовал Софил; на одном из фрагментов подписанной им вазы изображено шествие богов, причем композиционная близость его к изображению на «вазе Франсуа» не оставляет сомнения в том, что оба мастера — и Софил и Клитий — воспроизвели один и тот же образец, вероятно созданный в монументальной живописи. Сравнение же стиля обоих произведений показывает, как далеко в создании чернофигурного стиля продвинулся Клитий за 10—20 лет, отделяющих его от Софила.

⁴⁸ Клитий был превосходным миниатюристом, непосредственным предшественником мелкофигурных мастеров третьей четверти VI в. до н. э. (см. прим. 49). Об этом свидетельствует небольшой килик с его подписью и изображением трех дельфинов, фигурки которых мастерски вписаны в сферическую поверхность сосуда.

⁴⁹ Следует отметить, что чернофигурный стиль хотя и уступил первое место краснофигурному в последней трети VI в. до н. э., продолжал существовать вплоть до середины V в. в VI в., наряду

131

Переход от чернофигурного стиля к краснофигурному играет решающую роль не только для греческого, но и для всего последующего европейского искусства. Внешние признаки этого момента — в смене чернофигурной техники краснофигурной. Но за этим, казалось бы, чисто техническим экспериментом скрывается факт глубокого внутреннего значения — коренной перелом всего художественного мировоззрения. Смысл этого перелома можно определить как победу оптического восприятия над моторно-осязательным. Но можно сформулировать смысл перелома и иначе — как открытие глубокого пространства, как осознание третьего измерения. Разумеется, факт глубины пространства существовал и раньше в представлении человека; но только теперь он осознал возможность изображения этой глубины. Раньше, в Египте, в Ассирии, в архаической Греции, художник изображал пространство так, как будто бы оно находилось на плоскости изображения, теперь же он изображает пространство так, будто оно находится позади этой плоскости, сквозь эту плоскость. Понятно, какие новые и необъятные возможности это открытие сулило изобразительным искусствам. Собственно говоря, только с этого момента искусство из украшения превратилось в чистое изображение.

Но следует сразу же сделать одну очень важную оговорку, без которой вся дальнейшая история греческого искусства может показаться в совершенно превратном свете. Перелом художественного мировоззрения, происшедший в конце архаики, был огромным, но его, в свою очередь, не надо переоценивать. Греческий художник открыл свою способность изображать глубину. Но он осознал эту способность не в отношении к самому пространству, а только в отношении к находящимся в пространстве предметам. Иначе говоря, он открыл трехмерность пространственных тел, самое же пространство по-прежнему осталось недоступным его художественному сознанию. Поэтому греческое художественное мировоззрение, несмотря на открытие третьего измерения, было бы ошибочно характеризовать как пространственное; лучше всего его назвать пластическим — недаром пластика занимала первое место в греческом искусстве.

Не случайно этот важнейший перелом греческого художественного мировоззрения падает именно на конец VI века. Эта эпоха была одним из самых ярких и значительных этапов в истории греческой культуры. Именно в это время в сознании грека, и прежде всего афинянина, формируется идея демократии, которая приводит к низвержению тирании и к реформам Клисфена. В это время маленькая Греция отважно начинает борьбу за свою независимость с огромным Персидским государством. В области греческой духовной культуры следует напомнить, что именно во второй половине VI века возникло движение «орфиков», вносящее в греческую религию совершенно чуждую ей раньше тенденцию к духовному обновлению и очищению. В области мысли описательная и, так сказать, предметно-осязательная натурфилософия ионийских мудрецов сменяется чисто спиритуалистической концепцией космоса в системах Пифагора и Гераклита, в размышлениях над бытием и становлением, над пространством и временем в школе элеатов. Наконец, к концу VI века относится еще одно завоевание греческого художественного гения — возникновение самого зрелищного из искусств, театра.

с отмеченными автором вазописцами, работали многие другие, имена которых сохранились до нас. Преимущественно это мастера, расписывавшие в третьей четверти VI в. до н. э. килики — сосуды для питья в виде плоских чаш на высокой или низкой ножке. Чернофигурные килики расписывались миниатюрными фигурками, располагавшимися в узких полосах — фризах с наружной стороны вазы. Эти вазы, отличающиеся удивительной тонкостью рисунка, носят название мелкофигурных. Большое число безымянных мастеров изготовляло чернофигурные вазы одновременно с краснофигурными. В конце VI в. до н. э. существуют большие чернофигурные амфоры с богатой росписью, в которой нашло отражение влияние краснофигурного стиля. В V в. чернофигурные росписи сохраняются на небольших сосудах, преимущественно на лекифах (высоких стройных флаконах для благовонного масла). Роспись чернофигурных лекифов становится все более скромной и небрежной, пока совсем не исчезает к середине V в. до н. э. Лишь на ритуальных сосудах, связанных с культом Кабиров в Беотии, и на панафинейских амфорах чернофигурные росписи встречаются в IV в. до н. э.

Как и почему произошла смена чернофигурного стиля краснофигурным? Известные предпосылки краснофигурного стиля можно найти у некоторых аттических вазописцев чернофигурного стиля, например, у мастеров третьей четверти VI века до н. э., расписывавших мелкофигурные килики, которые иногда украшали их контурными изображениями человеческих голов. Существует также мнение, что краснофигурный стиль впервые был применен на клазоменских саркофагах конца VI века до н. э. и уже оттуда проник в Аттику. Однако сторонникам этого взгляда не удалось доказать, что краснофигурные клазоменские саркофаги предшествовали по времени аттической краснофигурной керамике. Скорее следует думать, что коренной перелом красочных отношений сначала произошел в монументальной живописи, а оттуда уже перешел в керамические мастерские. Действительно, к последней трети VI века относится деятельность выдающегося живописца Кимона из Клеон, который, согласно Плинию, обогатил греческую живопись целым рядом смелых изобретений. Плиний, повторяя, разумеется, суждения греческих историков искусства, приписывает Кимону изобретение ракурса, постановку фигур в три четверти, первую попытку изображения жил и мускулов человеческого тела, а также складок одежды⁵⁰. Из этих изобретений Кимона нас в данном случае более всего интересует ракурс — то есть сокращение линий в пространстве. Прежде всего потому, что ракурс — это чисто оптический прием изображения; для ракурса нет места в моторно-осозательном восприятии, объективно он не существует — ракурс становится возможен только при восприятии пространства, глубины, с одной точки зрения. И, во-вторых, изобретение ракурса неизбежно должно было быть связано с переменой в отношениях между фоном и фигурой: в черном, слепом силуэте ракурс не имел никакого значения, не давал никакого эффекта; только когда человеческую фигуру стали изображать светлой на темном фоне, тогда ракурс мог сделаться убедительным средством изображения. Иначе говоря, краснофигурный стиль и ракурс — это два неотделимых друг от друга элемента нового оптического восприятия.

Выяснить с полной уверенностью, кто из афинских керамистов первый применил краснофигурную технику, вряд ли когда-нибудь удастся. Но есть основания предполагать, что это был один из вазописцев, работавших в мастерской Андокида. Такой вывод подсказан не только тем, что в мастерской Андокида краснофигурная техника появляется раньше, чем в других мастерских (примерно около 530 года), но и тем, что мастерская Андокида использует чернофигурную и краснофигурную технику одновременно. Сохранилось несколько сосудов (с подписью «Андокид сделал»), декорация которых с одной стороны выполнена в чернофигурном, а с другой — в краснофигурном стиле. Особенно интересна амфора Мюнхенского музея, где один и тот же сюжет трактован в двух различных техниках. Изображен Геракл на Олимпе. На чернофигурном изображении Геракл возлежит на пиршественном ложе, в тени виноградной лозы; слева к нему с приветствием приближаются Афина и Гермес; справа виночерпий хлопочет у большого сосуда. Декорация выполнена в типичной для позднего чернофигурного стиля пестрой, орнаментальной манере. Не в силах придать пластическую жизнь своим черным силуэтам, вазописец стремится максимально обогатить их контуры и поверхность (плащ и обувь Гермеса, эгида Афины). Характерно также, что фигуры позднего чернофигурного стиля непомерно вытягиваются в высоту. На обратной стороне амфоры повторена та же тема, но в краснофигурной технике. Не может быть сомнения в том, что ее исполнил другой мастер⁵¹, настолько,

Рис. 133

Рис. 134

⁵⁰ Плиний (Nat. Hist., XXXV, 56—57) не говорит прямо о том, что Кимон изобрел ракурсы, но указывает, что он первый стал изображать людей смотрящими то вверх, то вниз, то назад; очевидно, что Кимон, по крайней мере, сделал первые шаги на пути изображения человеческой фигуры в ракурсе. Существует предположение, что он работал в Клазоменах и что поздние клазоменские саркофаги с росписью светлыми фигурами во многом под влиянием его живописи. Техника росписи этих саркофагов близка краснофигурной — фигуры оставались цвета белой обмазки, покрывавшей поверхность саркофага, а фон между ними заполнялся темным лаком.

⁵¹ Вопрос о том, кто расписывал вазы, подписанные Андокидом, как владельцем мастерской (?Ανδοκίδος ἐποίησεν), вызвал оживленные споры среди исследователей, не решенные до сих пор. Если одни ученые считали, основываясь на большом композиционном сходстве чернофигурных и краснофигурных росписей, что все вазы мастера Андокида исполнил один вазописец, то другие

вместе с техникой, изменился и самый стиль изображения, настолько он стал проще, шире и свободнее: отпали все лишние статисты, размеры фигур стали больше, контуры спокойней и текучей. Благодаря светлым силуэтам фигур художник более не чувствует себя вынужденным распластывать фигуры на плоскости, как в чернофигурном стиле, но рисует их или в чистом профиле, или в повороте в три четверти. Только две маленькие подробности свидетельствуют, что художник еще не вполне приспособился к новой технике: во-первых, орнаментальное обрамление он дает по-прежнему в чернофигурной технике, а во-вторых, он забывает продолжить ствол дерева между ножками ложа и стола.

В названии «краснофигурный стиль» подчеркнуто значение силуэта в новой технике. Но не менее важное принципиальное значение имела и перемена фона. Пока фоном служил естественный цвет глины, он оставался некоей реальной и материальной поверхностью, и всякий нанесенный на него рисунок неизбежно имел характер декорации, украшения. Но с того момента, как поверхность глины была целиком закрыта черной блестящей глазурью, фон, так сказать, дематериализовался, из конкретной поверхности превратился в абстрактную пространственную арену. Рисунок, нанесенный на этот черный фон, был уже не только украшением, но и изображением. Разумеется, и краснофигурный стиль остается по-прежнему силуэтным стилем, служит орнаментальным украшением сосуда. Но теперь эти декоративные функции он выполняет только попутно, главное же внимание рисовальщика устремлено на композиционные отношения фигур, на завоевание их пластической жизни, их индивидуальных характеров, их движений и драпировок. И по этому пути мастера раннего краснофигурного стиля двигаются с удивительной смелостью и быстротой. Эпоху так называемого строгого стиля в греческой керамике — то есть примерно последнюю четверть VI века и первую четверть V века — можно с полным правом назвать вершиной греческого керамического искусства.

Для датировки краснофигурных сосудов еще большее значение имеют «надписи любимцев», которые теперь особенно популярны и имена которых очень часто можно идентифицировать с исторически известными личностями. Так, например, вазы с хвалой «красивому Леагру», который умер стратегом в 465 году, можно датировать первым десятилетием V века, когда Леагр был юношей; вазы же с именем сына Леагра, Главка, естественно отнести на двадцать, двадцать пять лет позднее и т. п. Подписи мастеров, создателей сосудов, появляющиеся уже в эпоху чернофигурного стиля, теперь, в эпоху расцвета духовной свободы, становятся почти правилом; при этом авторы сосудов часто не довольствовались одной только подписью своего имени, но сопровождали ее всякого рода замечаниями, относящимися к соперникам (так, например, вазописец Евтимид пишет на одной изготовленной им амфоре — «Евтимид нарисовал, как никогда бы не сумел Евфроний»). Из технических нововведений следует назвать, наряду с кистью для наведения широких плоскостей лака, употребление крепкого пера для очерчивания контуров. Линии, наведенные этим новым инструментом, имеют своеобразный рельефный характер (с углублением между двумя выщуклыми краями), удивительно соответствующий пластическим тенденциям краснофигурного стиля. При этом в рисунках краснофигурного стиля почти не бывает никаких поправок или ошибок. Сначала заостренной деревянной палочкой наносится первоначальный набросок композиции на не вполне затвердевшую глину. Затем он еще раз обводится кистью, и, наконец, следует окончательный рисунок чрезвычайно уверенными, легко и, вместе с тем, твердо наведенными линиями. От всяких дополнительных красок (красной и белой, столь излюбленных в чернофигурном стиле) мастера краснофигурного стиля почти совершенно отказываются. Для некоторых специальных эффектов, например для изображения волос, они пользуются разжиженным лаком, который при обжиге приобретает красноватый или буроватый оттенок.

утверждали, что краснофигурные росписи сделал не тот мастер, который создал чернофигурные; Б. Р. Виппер придерживается последней точки зрения.

Наряду с мастерской Андокида, над созданием краснофигурного стиля работала современная ей мастерская Микосфена; здесь была создана своеобразная форма амфоры с плоскими широкими ручками, явно подражавшая металлическим формам. Среди этих амфор, сохранившихся до наших дней в большом числе, есть не только чернофигурные, но и краснофигурные.

Что касается форм сосудов, то и здесь происходят очень важные перемены. Излюбленным типом большого сосуда в эпоху чернофигурного стиля была амфора, особенно в том варианте, который носит название «Bauchamphora». Отличительной особенностью этого сосуда является непрерывный изгиб его контуров и ясно выраженное вертикальное устремление. В конце VI века эта амфора теряет свою популярность; в то же время появляется новый вид большого сосуда — так называемый стамнос. Здесь на первый план выступают совершенно другие формальные элементы: подчеркнутое горизонтальное членение и пластические телесные формы. Но особенно широкое применение у керамистов строгого краснофигурного стиля получает килик — плоская и широкая чаша для питья. Эта популярность килика у представителей нового стиля объясняется не только определенно выраженными горизонтальными статическими формами чаши, но и теми специфическими возможностями, которые она давала для росписи. При декорации наружных стенок килика в распоряжении рисовальщика находилась узкая фризообразная полоска, не оставлявшая свободного пространства над фигурами и позволявшая художнику все напряжение фантазии сосредоточить на пластике и движении фигур. Еще более соответствовало требованиям новой оптической концепции круглое дно чаши. Мы остановимся сначала на эволюции краснофигурных композиций в круге.

Большинство мастеров, принадлежавших к первому поколению краснофигурного стиля, работало в обеих техниках. Таков, например, Епиктет, главное внимание свое посвятивший украшению круглого дна чаши. Первые композиции Епиктета выполнены в чернофигурной технике. Затем некоторое время он соединяет обе техники — одну для наружной росписи сосуда, другую — для украшения дна. И, наконец, переходит к чистой краснофигурной технике. Чаще всего композиции Епиктета состоят из одной фигуры, выполненной в простых гибких контурах. Стиль Епиктета можно назвать чисто силуэтным: внутренний рисунок почти отсутствует, складки плоски, показаны равномерными штрихами, движения сдержанны. Сначала для Епиктета большие затруднения представляла задача вписать фигуру в круглое обрамление и найти между фигурой и обрамлением ритмическое согласование. В одной композиции, например, заполнение круглого поля достигнуто несколько внешним путем — чашей и плющом, перекинутыми через посох, а в нижней части Епиктет пользуется для композиционных целей надписью. Смелее аналогичную композиционную задачу разрешает соперник Епиктета, Скиф, прибегающий к более бурным движениям. Старинная схема коленопреклоненного бега приобретает в этих вазовых композициях новый смысл и оправдание, как бы вовлекая фигуру в непрерывное круговое движение и позволяя ей заполнить почти все круглое дно чаши. Но и в рисунках Скифа еще нет полной композиционной свободы. Известная робость художника чувствуется и в том, что свои композиции он обрамляет лишь тонкой светлой полоской. Как аналогичную проблему разрешает следующее поколение, показывает вазовый рисунок неизвестного мастера, близкого Евфронию, изображающий «Охотника и зайца». Если в композициях Епиктета и Скифа центр круглого поля всегда занят корпусом фигуры, то теперь он свободен, и фигура как бы вращается вокруг него, к нему не прикасаясь. Благодаря этому приему, движение приобретает большую динамику и удивительную вращательную силу, заполняя своей энергией все пространство круглой рамы. Это движение так сильно, что его уже не могла бы сдержать тоненькая рамочка, и вот художник прибегает к более широкому, прочному обрамлению в виде полосы меандра. Рисунок тела стал гораздо свободнее и детальнее, прекрасно проработаны костяк и мускулы.

Параллельно однофигурным композициям вазописцы краснофигурного стиля отваживаются вписывать в круглую форму чаши две и даже три фигуры. Епиктет и в этом направлении делает первый шаг. Но его двухфигурные композиции еще лишены как внутреннего драматизма, так и декоративной гармонии с круглой рамой. Обыкновенно это две спокойно стоящие фигуры, причем Епиктет не решается еще ставить фигуры непосредственно на обрамление круглого поля, а прибегает к помощи специальной базы для фигур, то есть попросту переносит четырехугольную композицию на круглое поле. Мастера следующего поколения уже стремятся компоновать в большем или меньшем согласии с круглой рамой. Интересный пример самого конца VI века дает килик, подписанный вазописцем Пейтином. На дне килика изображена

Рис. 135

Рис. 136 «Борьба Пелея с Фетидой», причем превращения Фетиды архаический мастер наивно подменяет змеями, кусающими Пелея, и маленьким львом, бегущим по его спине. Здесь Пейтин не только обходится без горизонтальной базы, но и самую комбинацию фигур старается более органически подчинить круглому полю, поворотом головы Фетиды, движениями льва и змеи подчеркивая круговое направление композиции. Но концы Пейтина все еще очень архаичны. Он осмеливается только на профильное распластывание фигур, вследствие чего они заполняют собой почти всю плоскость дна, и композиция имеет несколько тяжеловесный характер; кроме того, рисунок Пейтина отличается чрезвычайной орнаментальностью (например, узор плоских складок и сплетенные пальцы Пелея наподобие меандра). Еще один шаг дальше делает неизвестный вазописец мастерской Сосия. Его композиция изображает, как

Рис. 137 Ахилл перевязывает рану Патрокла, удалив из нее стрелу. Правда, мастер этого килика не сумел обойтись без горизонтальной базы и должен был прибегнуть к чисто орнаментальному мотиву пальметки; к тому же его рисунок еще очень мелок и каллиграфичен. Но, вместе с тем, он решается посадить Патрокла в фас и показать его ногу в ракурсе⁵². Фигуры отодвинуты к краям поля, так что раненый локоть Патрокла приходится как раз на центр композиции. Еще смелее и свободнее выполнена композиция на сосуде из мастерской Брига — «Старик и девушка, наливающая ему вино». Не только здесь фигуры отодвинуты далеко от центра композиции, не только художник решается на контраст стоящей и сидящей фигуры, но кресло и щит, висящий на стене, он изображает перерезанными рамой, — другими словами, черное дно чаши как бы перестало быть абстрактным фоном и превратилось в некое реальное пространство. Таким образом, приобретая в свободе движений и просторности композиции, краснофигурный рисунок, вместе с тем, начинает терять декоративную связь с сосудом и обрамлением, перестает быть украшением и делается самостоятельной картиной.

Рис. 138 К тому же самому времени, то есть ко второму десятилетию V века до н. э., относится чаша, исполненная в мастерской Дуриса. На дне ее изображена Эос с телом своего сына Мемнона. Замысел этой сцены, своего рода греческой «Pietà», удивителен как по трагической силе, так и по монументальной простоте средств. Но в чисто декоративном смысле, с точки зрения заполнения круглого дна чаши, композиция не может быть названа вполне удачной — для крыльев Эос не хватило места, ноги Мемнона вылезают за раму, опять пришлось прибегнуть к горизонтальной базе и к заполнению пустых мест надписями. Очень вероятно, что Дурис использовал какое-нибудь знаменитое произведение монументальной живописи и без особых поправок перенес его композицию на дно своей чаши. Вполне очевидно, что ни формат, ни размер маленького круглого килика уже не удовлетворяли вазописцев, вошедших в соприкосновение с тенденциями новой монументальной живописи. Еще убедительнее, чем чаша Дуриса, об этом свидетельствует одно из самых замечательных произведений греческой краснофигурной живописи — мюнхенская ваза Пентесилеи, да-

Рис. 139 тирующаяся второй четвертью V века до н. э. Композиция на дне этой чаши посвящена трагическому эпизоду из мифа об амазонках. По краям круглого поля изображены умирающая амазонка и греческий воин, устремляющийся к новым подвигам. В центре же Ахилл настиг царицу амазонок Пентесилею и вонзает меч в ее грудь. Но в этот момент их взгляды встретились и Ахилл увидел перед собой не воительницу, а умоляющую о пощаде прекрасную женщину. Не может быть никакого сомнения, что эта вазовая композиция также вдохновлена произведением монументальной живописи. Об этом говорит и сама тема, полная трагической возвышенности, построенная на чисто духовном конфликте взглядов, до сих пор совершенно чуждом греческим керамистам. Об этом говорят и все формальные средства вазописца: его уверенные ракурсы, в правильном профиле нарисованные глаза, применение, наряду с линия-

⁵² Существует мнение, что на этом килике вазописец воспроизвел скульптурную группу, исполненную из бронзы. Хотя никаких сведений о существовании такого произведения до нас не дошло, на это указывает самый характер изображения на килике: своеобразная подставка, на которой сидят оба героя, чрезвычайно четкая трактовка деталей и особенно своеобразная передача волос Патрокла. В таком случае, это интересный пример воздействия монументального искусства на вазопись.

ми, сплошной раскраски. Пределы круглой чаши стали тесны для художника и в физическом, и в духовном смысле. Он нарочно выбрал сосуд больших размеров, и все же фигуры не вмещаются в его пространство, разрывают его круглую раму и мощью своих движений, и силой своих страстей.

Аналогичное развитие можно проследить и в композициях на наружных стенках краснофигурных сосудов, которые имели своих специалистов и свои излюбленные темы. Одним из первых вазописцев в этой области был Евтимид. Для своих рисунков Евтимид охотнее всего выбирает большие сосуды, амфоры, и ограничивается немногими, большего размера фигурами. Чаще всего композиции Евтимида состоят из трех спокойных фигур, подчеркивающих вертикальную ось сосуда, — как на вазе, где изображено, как Гектор, провожаемый родителями, снаряжается в поход. Общие композиционные задачи мало занимают Евтимида. Главное его внимание сосредоточено на самом рисунке, на завоевании новых приемов в изображении природы. В изображении фигур он осмеливается на ракурсы ног, в одежде стремится подчеркнуть различие между тяжелым шерстяным плащом и тонкими складками льняного хитона. Точно так же Евтимид первый переходит к исполнению обрамляющего орнамента в краснофигурной технике и первый широко применяет пальметку — излюбленный орнаментальный мотив мастеров, работающих в краснофигурном стиле.

Рис. 140

От несколько тяжеловесного, неповоротливого стиля Евтимида отличаются большей свободой и большей динамикой росписи его современника, одного из крупнейших мастеров строго краснофигурного стиля Евфрония, деятельность которого относится к самому концу VI и к началу V века до н. э. Евфроний переходит к сосудам более горизонтального формата — к так называемым психтерам, низким кратерам и к киликам, наружные стенки которых делаются излюбленным полем для рисунков. На знаменитом кратере Евфрония с единоборством Геракла и Антея главные фигуры еще очень велики, но Евфроний располагает их в согласии с узким полем рисунка, в полулежащей позе. Главная страсть Евфрония — это обнаженное тело, его движения, его структура. В увлечении анатомией он вычерчивает мускулы с такой подробностью и жестокостью, как будто с тела содрана кожа. В поворотах фигур и ракурсах (например, правая нога Антея) Евфроний отличается удивительной смелостью и пластической силой; но в композиционном смысле стиль Евфрония еще отрывочен и не гибок. В более поздней своей работе, психтере с гетерами (Гос. Эрмитаж), Евфроний сохраняет горизонтальный характер композиции, но уменьшает размеры фигур. Здесь рисунок Евфрония еще смелее и выразительнее, особенно если принять во внимание, что художнику приходится иметь дело с обнаженным женским телом, формы которого были почти совершенно неизвестны архаическому искусству.

Рис. 141

Все те угловатости и неловкости, которые присущи Евтимиду и Евфронии, стремится устранить следующее поколение вазописцев, деятельность которых относится, главным образом, к первым двум десятилетиям V века. Бриг, Макрон и Дурис — наиболее одаренные из них. Их композиции гораздо свободнее в заполнении фона, в движении их фигур всегда есть широкий размах и, вместе с тем, гибкое изящество. Композициям, украшающим сосуды Брига, присущи динамика и драматизм. Но Бриг не только чудесный рисовальщик, в его композициях проявляется и живописное чутье, чуждое другим его современникам. Бриг любит оживлять хитоны своих героев точками или темными каймами, придающими более пластический характер игре складок. Точно так же он стремится обогатить суровый контраст светлых фигур и черного фона пятнами белой и красной краски или легкой позолотой. Но особенно искусно он пользуется нюансами разжиженного лака. Ярким примером может служить вюрцбургский килик, относящийся к самому расцвету деятельности Брига. Оба наружных рисунка этого килика изображают процессию бражников, внутренний — «последствия пиршества». С большим мастерством Бриг схватывает медлительный, качающийся ритм пьяного шествия. Разжиженной глазурью он пользуется здесь чрезвычайно смело — не только для нанесения мускулов, но и для штриховки волос, достигая эффекта, подобного моделировке тенью.

Рис. 143

Если Бригу свойственна сила и выразительность, то его современник, вазописец Макрон, работавший в мастерской Гиерона, отличается чутьем широкого декоративного ритма. Макрон не владеет даром драматического рассказа, но очень любит

137

движение. Поэтому лучше всего ему даются эпизоды из жизни палестры и особенно сцены вакхического опьянения или танца менад, где из волнующихся складок хитона Макрон сплетает удивительно декоративные и, хотелось бы сказать, музыкальные арабески.

Третий выдающийся мастер этой эпохи — уже знакомый нам Дурис. О развитии его стиля можно составить себе особенно полное представление, так как сохранилось свыше тридцати сосудов с его подписью и, кроме того, очень большое количество хотя и неподписанных, но несомненно им исполненных. Дурис уступает Бригу в выразительности и драматизме рассказа, ему не свойственна и декоративность композиций Макрона. Но он великолепный рисовальщик, всегда изящный, точный, удивительно свободно владеющий человеческим телом. Из ранних произведений Дуриса очень характерен венский килик, посвященный спору Аякса и Одиссея. На одной из сторон чаши представлено голосование героев — кому передать доспехи Ахилла. Кучка камушков, поданных за Одиссея, все возрастает, а сам Одиссей в радостном изумлении поднимает руки, тогда как побежденный Аякс с противоположной стороны мрачно отворачивается, закрываясь плащом. Дурису присущи жанровая наблюдательность и легкий оттенок юмора, так же как и тенденция к спокойной, симметрично уравновешенной композиции. В его произведениях последнего периода просторность и спокойствие композиций приобретает уже несколько однообразный характер, но тем тонченнее и свободнее становится рисунок. Яркой иллюстрацией этого позднего стиля Дуриса может служить берлинский килик с эпизодами из школьной жизни: один ученик, в сопровождении своего педагога, говорит наизусть отрывок из эпоса, другой обучается игре на лире. Симметричная композиция состоит из чередования сидящих и стоящих фигур. Совершенно очевидно, что для Дуриса уже потеряло интерес декоративное согласование рисунка с формами сосуда; черный глазурный фон он рассматривает как совершенно свободную пространственную арену для своей композиции. С тем большим увлечением он развертывает пластическую активность каждой отдельной фигуры, их поз, поворотов и движений (например, скрещенные ноги педагога). Следует отметить также значительный прогресс в изображении одежды. Дурис уже не собирает складки в орнаментальные пучки, как все его предшественники, а дает им совершенно свободное течение; вместо прежних, условных острых кончиков он заканчивает складки мягкими закруглениями, столь характерными для вазописцев классической эпохи.

Рис. 142

Таким образом, на основании рассмотренных памятников вазописи можно прийти к выводу, что во второй четверти VI века до н. э. в керамике краснофигурного стиля намечается известный перелом. Как в динамике композиции, так и в пластике человеческого тела вазописцы достигли полной свободы. Узкие стенки чаши и ее круглое дно перестали удовлетворять их декоративным запросам, точно так же, как их не удовлетворяют больше прежние темы и привычные типы. Одни из них ищут выход в изыскании новых характерных тем. Таков, например, Пистоксен, который на скифосе Шверинского музея рассказывает малоизвестную легенду о Лине, обучавшем Геракла музыке и убитом юным героем в припадке бешенства. Эта редкая легенда дает Пистоксену повод изобразить две характерные фигуры стариков — самого убеленного сединами Лина за уроком музыки и фракийскую старуху-служанку, сопровождающую юного Геракла и несущую его лиру. Другие, напротив, совершенно равнодушны к сюжету, довольствуются комбинациями пассивных, бездейственных фигур и главное свое внимание устремляют на отыскание новых декоративных нюансов, на элегантность линий и тонченность пропорций. Таков, например, безымянный вазописец, известный под прозвищем «Берлинского мастера»⁵³. Яркое представление

Рис. 145

⁵³ Хотя до наших дней дошло много краснофигурных ваз с подписями вазописцев, подавляющее большинство этих ваз безымянно. Однако стиль их росписей настолько индивидуален, что оказалось возможным выделить не только группы близких между собой ваз, но и произведения, с несомненностью принадлежащие одному вазописцу. Эти безымянные мастера получили условные названия по имени музея, в котором хранится какая-нибудь из их ваз (как «Берлинский мастер»), или изображенного персонажа (как «мастер Пана»), или по какому-либо другому признаку. Б. Р. Виппер упоминает лишь двух из этих безымянных мастеров. В настоящее время их насчитывается несколько сотен — не только в краснофигурной, но и в чернофигурной вазописи, а

о декоративных тенденциях «Берлинского мастера» дает главное его произведение — берлинская амфора с группой Гермеса, музицирующего сатира и чудесно нарисованной грациозной козули. Оригинальная замысловатая фантазия «Берлинского мастера» проявляется здесь в противоречивом соединении чисто орнаментальной комбинации фигур с пространственными, перспективными пересечениями. Характерны для «Берлинского мастера» и чрезвычайно удлинённые пропорции фигур. Точно так же, отступая от принципа строгого краснофигурного стиля, «Берлинский мастер» часто располагает участников одной и той же сцены по обеим сторонам сосуда. Но особенно охотно «Берлинский мастер» ограничивает украшение вазы одной фигурой на широкой плоскости черного фона; причем часто даже отказывается от линии базы, так что фигура как бы плавает в каком-то абстрактном декоративном пространстве.

Неудовлетворенность установившейся схемой краснофигурного стиля проявляется и в том обстоятельстве, что вазописцы начинают теперь пробовать новую технику — контурного рисунка на белом фоне. Иногда обе техники сочетаются вместе: наружные стенки сосуда расписаны в краснофигурной технике на черном глазурном фоне, тогда как дно чаши украшено рисунком на белом фоне. Блестящим примером этой новой техники является лондонская чаша с именем «любимца» Глаукона, относящаяся к третьему десятилетию V века. Изображена Афродита, летящая на гусе, посвященной ей птице. Смена черного фона белым говорит, прежде всего, об усилении чувства пространства. Правда, белый фон представляет собой в известном смысле такую же абстракцию, как черный. Но, вместе с тем, он лишен той непроврачности, жесткости, которая присуща черному глазурному фону. Если черный фон — это стена, выталкивающая фигуры вперед, то белый фон — это ничто, мягко ее окружающее. Появление белого фона указывает на стремление отрешиться от силуэта и перенести акцент, с одной стороны, на контур, с другой стороны, на расцветку фигур, на их внутреннюю форму. И действительно, с появлением белого фона вазовый рисунок сразу начинает становиться вазовой живописью — сначала в нюансах разжиженной глазури, а потом и в нежных комбинациях матовых красок. Но смена фонов имела не только формальное значение. Она соответствовала и известной внутренней духовной перемене. Она знаменует переход к новому созерцательному восприятию мира — от событий к переживаниям. Та потребность в комбинации бездейственных фигур, которую мы уже наблюдали у «Берлинского мастера» и которая должна была выражать не столько события, сколько настроения, находит себе еще более благодарное поле в белофонных рисунках. Вазописцы ставят себе теперь совершенно новые задачи — передачу внутренней жизни своих героев, изображение их духовных конфликтов. Не случайно, что именно в это время в вазописи намечается важный прогресс в изображении глаза: вместо исполнения его в фас, при профильном положении лица, что свойственно всем вазописцам строгого краснофигурного стиля, глаз теперь изображается в правильном профильном сокращении. И сразу, благодаря одному только еле заметному сокращению линий, лицо наделяется интенсивной внутренней жизнью, взгляд получает направление, глаз действительно смотрит, и взаимоотношения фигур из чисто физической сферы переходят в сферу духовную.

Соответственно этой новой концепции, старые, привычные темы получают совершенно новое истолкование. Яркой иллюстрацией этого переходного стиля могут служить произведения безымянного мастера, известного под названием «мастера Пана». Расписанный им сосуд Бостонского музея принадлежит к новому типу ваз, созданному повдней архаикой, так называемому колоколовидному кратеру. На одной стороне сосуда изображен пастух, преследуемый Паном (откуда и прозвище мастера); на другой — Артемида и Актеон. Этот сюжет и раньше охотно трактовался вазописцами, но всегда в виде бурного, стремительного действия — Актеон отбивается от со-

Рис. 144

Рис. 146

также в вазописи Коринфа и других греческих школах. Огромную работу по определению аттических вазописцев чернофигурного и краснофигурного стилей проделал крупнейший специалист в этой области, английский ученый Д. Бизли. Однако увлечение этой работой привело современных западных специалистов к известному снижению уровня общепоследовательских работ, сводящихся к выявлению все новых и новых безымянных вазописцев.

бак, борется с ними, убегает от преследования Артемиды. «Мастер Пана» создает из этой темы чисто духовный конфликт. Актеон сражен, он падает с предсмертным криком. Стрела, которую готова послать Артемида, не есть причина его смерти, но приговор божественного суда, демонстрация божьего гнева. Композиция построена на контрасте гибкой, полной движения Артемиды и безжизненного, как глыба валящегося тела Актеона. Благодаря ракурсу, наполовину скрывающему ноги Актеона, его тело кажется еще беспомощнее, еще тяжелее. Если в рисунке «мастера Пана», столь изящном, хрупком и подробном, в длинных пропорциях фигур, в крошечных размерах собак отражаются традиции поздней архаики, то в самом замысле, в чуть широкого, монументального жеста сказывается дух нового классического стиля. Но этот дух мог проникнуть в мастерские афинских керамистов только из монументальной живописи. Таким образом, автор «чаши Пентесилеи» и «мастер Пана» с двух сторон, но одновременно подводят нас к проблеме классической монументальной живописи.

КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО V В. ДО Н. Э.

ЖИВОПИСЬ И ВАЗОПИСЬ

ПОЛИГНОТ

Проблема классической монументальной живописи имеет тем более важное значение, что, судя по литературным источникам, сами греки считали родоначальником классического стиля именно живописца Полигнота. В их оценке Полигнот был не только великим живописцем, но и величайшим художником своего времени. Поэтому мы должны попытаться составить себе представление о греческой живописи классической эпохи, хотя до наших дней и не сохранилось ни одного оригинала Полигнота, Микона или Аполлодора. Материалом для такой реконструкции могут служить, с одной стороны, литературные свидетельства, а с другой, — те памятники художественного ремесла (главным образом, вазовая живопись), в которых сказалось несомненное влияние монументальной живописи. В вазовых рисунках не следует, конечно, искать прямые копии со стеной живописи (хотя и это не исключено), но общая художественная концепция, как и отдельные приемы мастеров классической живописи, должна была найти безусловное отражение в керамике. Только одно обстоятельство нужно всегда помнить при сопоставлении вазовых рисунков с монументальной живописью. В эпоху архаики их стилистические предпосылки почти совпадают, так как в обоих случаях задачей было украшение плоскости, а средством — контур и силуэт. В эпоху классики пути монументальной живописи и вазовой росписи начинают решительно расходиться: вазовый рисунок по-прежнему в основном остается плоской силуэтной декорацией, тогда как монументальная живопись все дальше уходит в сторону пластического и колористического изображения.

Возникновение классического стиля в греческой живописи неразрывно связано с именами Полигнота и его двух спутников и соперников, Микона и Панайна, брата Фидия. Микон и Панайн были афинянами, тогда как Полигнот, сын живописца Аглафона — ионийцем, родом с острова Фасоса; но работал он также преимущественно в Афинах. Хронологически можно установить только с приближительной достоверностью. Микон был, по-видимому, старшим из них, и год его рождения, несомненно, относится еще к VI веку. В конце 70-х годов были выполнены росписи в Афинском Тезейоне, посвященные прославлению Тезея; автором некоторых из них был Микон. Несколько позднее, быть может, в начале 60-х годов, Полигнот украсил портик храма Афины в Платеях огромными картинами, из которых одна изображала Одиссея, поражающего женихов Пенелопы. Около 460 года Полигнот и Микон работали в Афинах, в так называемой Пестрой галерее, где Микон написал «Битву амазонок», а Полигнот — «Разрушение Трои»⁶⁴. Наконец, к 50-м годам относится деятельность Полигнота в Дельфах. Павсаний подробно описал две компози-

⁶⁴ Мы не располагаем достаточно точными сведениями о том, какую именно часть совместной работы в расписанных ими зданиях проделал Микон или Полигнот. Описывая Пеструю галерею, Павсаний лишь сообщает сюжеты картин, не называя их авторов. Помимо этой работы, Микон и Полигнот исполнили также картины для храма Тезея в Афинах (см. стр. 143), причем Павсаний определенно называет Микона автором лишь одной картины, изображающей Тезея на дне моря. Из контекста можно сделать вывод, что тот же художник исполнил и две описанные раньше картины — битву с амазонками и кентаврами. Этого мнения придерживается ряд исследователей, в том числе и Б. Р. Виппер; другие же ученые полагают, так же без достаточно веских оснований, что эти две картины храма Тезея были исполнены Полигнотом; в этом случае диапазон его творчества следует считать более широким, чем сделано автором, — наряду со спокойными композициями, построенными «на духовной концентрации», как говорит Б. Р. Виппер (стр. 143), он мог создавать и изображения битв, полные напряженного действия.

ции Полигнота, исполненные им в дельфийской Лесхе, то есть галерее деловых встреч и заседаний. Кроме того, сохранился документ, удостоверяющий, что в 444 году до н. э. Полигнот занимал почетную должность в своем родном городе. Таким образом, можно считать, что главный расцвет деятельности Полигнота падает на вторую четверть V века. Полигнот был в эпоху Климона таким же руководителем афинской художественной жизни, как Фидий при Перикле.

Если вчитаться в довольно многочисленные литературные свидетельства о Полигноте и Миконе, то невольно напрашивается вывод, что их искусство не было живописью в современном смысле этого слова. Скорее его можно определить как раскрашенный рисунок. Такой вывод подсказывается прежде всего очень ограниченной гаммой красок: в распоряжении Полигнота и Микона было всего четыре краски — красная, желтая, белая и черная с сизым отливом; из их смешения можно было получить коричневую и серую, но синие и зеленые тона были недоступны⁵⁵. Вследствие этого у Полигнота и Микона отсутствовали средства, например, для изображения голубого неба. Но отсутствие неба определялось не только ограниченной палитрой. В концепции Полигнота отсутствовало, по-видимому, и понятие горизонта. Почва на его картинах или поднималась отвесно, как на ассирийских рельефах, или намечалась волнообразными линиями как бы пригорков, на которых располагались фигуры; или же Полигнот помещал свои фигуры на абстрактном белом фоне, подобно вазовым живописцам. Таким образом, понятие пейзажа было ему совершенно чуждо. Если не считать условных волнообразных линий почвы и кое-где разбросанных намеков на траву под ногами фигур, то окружение фигур на картинах Полигнота было почти такое же абстрактное, как на вазовых рисунках строгого краснофигурного стиля. В литературных источниках встречаются, правда, некоторые указания на архитектурные кулисы, но их надо себе представлять, очевидно, такими же плоскими проекциями, как, например, на вазе Амфиарая. Нельзя говорить и о светотени в настоящем смысле этого слова применительно к живописи Полигнота и Микона. Правда, они слегка растушевывали в некоторых случаях контуры своих фигур и отмечали углубления в щитах, в складках одежды более темными оттенками красок; но последовательная пластическая моделировка форм светом и тенью была принципиально чужда их живописи. Живопись Полигнота и Микона по существу своему оставалась силуэтной. Она не передавала не только пространства вокруг фигур, но и телесности, объемности самих фигур. Особенно показательны для абстрактно-плоскостного характера живописи Полигнота и Микона то, что, подобно вазописцам, они приписывали рядом с действующими лицами их имена.

Попытаемся теперь эту теоретическую реконструкцию проверить и оживить посредством современной Полигноту и Микону вазовой росписи. В этом смысле наиболее полное представление о стиле ранней классической живописи может дать кратер из Орвьето, с изображением аргонавтов, хранящийся теперь в Лувре. Композицию этой вазы следует рассматривать как максимальное приближение к стилю Полигнота и Микона, поскольку он вообще был совместим с принципами вазовой декорации. Прежде всего, в смысле самого тематического подхода. Из источников мы знаем, что в композициях Полигнота спокойные, созерцательные ситуации преобладали над драматическими действиями и событиями. Так, в Пестрой галерее Полигнот изобразил не самое разрушение Трои, а итоги ее завоевания в группах победителей и побежденных, где центр тяжести перенесен на психологическое истолкование поз, жестов, выражений лица. В одном из образов Полигнота — в Поликсене, предназначенной для принесения в жертву, особенное восхищение вызвало умоляющее выражение ее глаз. «В этих глазах, — говорит одна греческая эпитафия, — воплощена вся троянская война». Именно такую бездейственную ситуацию, лишенную всякого внешнего драматизма, но полную внутреннего значения, пытается воплотить и мастер орвьетского кратера. Сюжет этой композиции — готовящиеся к отплытию аргонавты.

Рис. 147

⁵⁵ Было бы неправильно полагать, что Полигнот и его современники совсем не знали синей и зеленой красок; применение синей краски хорошо засвидетельствовано в архитектуре, зеленая краска была известна в росписи скульптуры уже в VI в. до н. э. Очевидно, сообщения античных авторов о том, что Полигнот пользовался всего четырьмя красками, следует понимать в том смысле, что эти краски были основными, доминирующими в его палитре.

В центре стоит Геракл, перед ним — покровительница аргонавтов богиня Афина. Вокруг них в свободных, непринужденных позах расположились другие герои. Исключительное разнообразие поз — и притом новых поз, до сих пор незнакомых вазовым живописцам (например, с ногой, поднятой на возвышение, с руками, охватывающими колено), — несомненно заимствовано вазописцем из современной ему монументальной живописи. На влияние монументальной живописи указывает и чрезвычайно уверенная постановка фигур в три четверти и обилие смелых ракурсов (плиты, голова лошади). Даже такую деталь, как раскрытый рот с обнажившимся рядом зубов, которую, согласно источникам, впервые стал применять Полигнот, воспроизводит вазописец. Но об особенно близкой связи этого вазового рисунка и монументальной живописи свидетельствует распределение фигур — в несколько рядов, как бы на холмах, которые то опускаются, то поднимаются волнообразными линиями; причем в некоторых случаях фигура пересечена линией почвы, как бы полускрыта за холмом. Здесь вазописец подхватывает то изобретение Полигнота, которое особенно изумляло современников: отказ от традиционной композиции в виде узкого фриза, первый шаг к перспективному овладению пространством.

Кратер из Орвьето трудно связать с каким-нибудь определенным произведением монументальной живописи. По-видимому, художник, рисовавший эту вазу⁶⁶, стремился одновременно использовать произведения и Микона, и Полигнота. Есть и такие вазовые композиции, авторы которых, несомненно, вдохновлялись определенными композициями того или другого художника. Так, например, Микон особенно прославился своими изображениями битв. Именно к тому времени, когда Микон написал в Тезейоне «Битву амазонок» и «Битву кентавров», среди керамистов начинается чрезвычайное увлечение этими темами. Нет никакого сомнения, что в большинстве вазовых композиций с битвами амазонок или кентавров, относящихся к 60-м годам, нужно видеть отражение стиля Микона. Таков, например, психтер с «Битвой кентавров» в Риме. Бурная композиция с переплетающимися телами так же характерна для Микона, как звериные, яростные маски кентавров. К уже отмеченным на орвьетском кратере ракурсам присоединяется здесь изображение фигуры со спины, растушевка шерсти на теле кентавра и поножах воинов. Быть может, всего смелей и поэтому всего ближе к стилю Микона вазописец нью-йоркской вазы с «Амазономахией». Здесь есть удивительный ракурс воина, упавшего на землю, с растушеванной подошвой. Здесь есть фигура воина, поражающего амазонку копьем, причем движение копья направлено не мимо зрителя, а ему навстречу, из глубины. Здесь есть, наконец, раненая амазонка, тело которой более чем наполовину скрыто волнообразной линией холма. Бросается в глаза также совершенно новая трактовка одежды по сравнению со строгим краснофигурным стилем. Одежда здесь — не крепкая кора, скрывающая тело, а мягкая ткань, подчиняющаяся всем его движениям; складки — не абстрактные орнаментальные линии, а телесные формы, с выпуклостями и углублениями, подчеркнутыми темным тоном. Наконец, вся концепция формы совершенно иная: лишенная всякой изощренности поздней архаики, немного угловатая в своей простоте, тяжелая и жесткая, но удивительно ясно и монументально конструированная.

Для воссоздания стиля Полигнота мы должны обратиться к другим вазам. Славу Полигнота создали, прежде всего, его глубокие характеристики, одухотворенность его образов, возвышенность его концепции, его «этос». Полигнот научил греческих художников новой композиции, построенной на духовной концентрации, на нарастающей силе переживаний. Примером этой новой композиции может служить «Ваза Орфея» из Берлина. Здесь изображено, как Орфей покоряет своей музыкой сердца диких фракийцев. Ближайшие к нему уже побеждены искусством певца — один закрыл глаза, чтобы полней отдаться очарованию звуков, другой смотрит прямо в лицо Орфею, не в силах оторвать глаза от чуда. К краям композиции духовное

⁶⁶ Неизвестный нам по имени вазописец, расписавший вазу из Орвьето, получил условное наименование «мастер Ниобил», по сюжету, украшающему обратную сторону его кратера. Ему приписывается еще целый ряд ваз, роспись которых отличается теми же чертами, что и роспись кратера с аргонавтами. Большинство исследователей связывает стиль его росписей со стилем работ Полигнота, а не Микона.

напряжение ослабевает — интерес к Орфею здесь как будто борется с недоверием.

На двух вазах с одинаковым сюжетом контраст между Миконом и Полигнотом можно демонстрировать еще нагляднее. Обе вазы изображают «Прощание война». На одной вазе, из Лондона, центр тяжести лежит в действии, в жесте, сдержанном, но вполне конкретном — в крепком пожатии руки отца и сына. Композиция построена на ясном, резком контрасте прямых линий и поворотов, в котором как бы воплощена мужественная, прямая натура война. Это — язык Микона. Композиция другой вазы, из Мюнхена, вся соткана из мягких полуоборотов и незаконченных движений. Здесь центр тяжести не в действии, а в настроении, в налете грусти и невысказанных словах прощания. В этой вазе мы узнаем концепцию Полигнота.

Рис. 149

Однако и в этих вазовых композициях, столь близких духу Микона и Полигнота, есть элемент, который мешает вазописцам следовать за стилем монументальной живописи — их черный глазурный фон. Уже в 70-х годах V века, как мы видели, некоторые вазописцы начинают применять для украшения круглого дна чаши рисунки на белом фоне. Окончательный же шаг для приближения вазописи к монументальной живописи делают примерно в середине V века мастера так называемых «белюфонных лекифов». Лекиф, стройный сосуд с высоким, расширяющимся кверху горлышком, служил для хранения масла; с начала V века он применялся главным образом для погребального культа. Лекифы имели обыкновение при погребении ставить открытым, так что из него распространялся своеобразный аромат елея; из лекифов лили масло на костер, некоторые бросали в огонь, другие же клали в могилу или ставили на могильный памятник. При росписи лекифов применялась почти исключительно техника контурного рисунка на белом фоне. Контур наводился не глазурью, как раньше, а матовой краской мягкой кистью; одежды покрывались легким слоем темных красок. Теми росписи служили эпизоды интимной домашней жизни и моменты, связанные с погребальным культом. Харон со своей лодкой поджидает душу для переезда в загробный мир; смерть и сон кладут умершего в могилу; сестра или жена умершего украшают могилу или прощаются с ним перед его могильной стелой. Сквозь легкие прозрачные ткани одежды проступают контуры тела — совсем так, как это, согласно источникам, умел делать Полигнот. Фигуры стоят или сидят в спокойных, мягко уравновешенных позах. Все воздействие этих нежных силуэтов, овеянных грустной поэзией, покоится на ритме контуров, на немой встрече взглядов, на чуть уловимых движениях рук. Роспись аттических белюфонных лекифов принадлежит к самому прекрасному, что создано греческой вазовой живописью. На один момент, в середине V века, вазовая живопись как будто овладела всеми средствами и всей силой выражения монументальной живописи. Но это был очень короткий момент. Уже в следующем десятилетии их пути окончательно расходятся, и вазовые живописцы оказываются бессильны следовать за дальнейшим развитием монументальной живописи.

АПОЛЛОДОР И АГАТАРХ

В эволюции греческой живописи есть два перелома, исключительно важные по своему историческому значению. Один из них нам уже известен: он относится к VI веку и связан с именем Кимона да Клеон. Сущность этого перелома — в изобретении ракурса, который дал живописцам полную свободу в положениях и движениях фигур. Второй перелом, не менее важный, относится ко второй половине V века и связан с именем афинянина Аполлодора. Сущность этого второго перелома — в изобретении светотени. Характерна судьба обоих изобретений. В оценке последующих эпох великим мастером классического стиля считался не изобретатель Кимон, а использовавший его изобретение для создания нового возвышенного стиля Полигнот. Такую же судьбу испытал и Аполлодор. По словам Плиния, «он открыл двери живописи, в которые вошли великие мастера светотени и оптической иллюзии, Зевксис и Паррасий.»

144 Реформа Аполлодора имела прежде всего техническое значение. До него живопись выполняла, главным образом, декоративные функции, служила украшением

стены. И Полигнот и Микон писали свои стеновые композиции, по-видимому, в технике фрески, то есть по мокрой известке. Аполлодор же пишет свои картины на деревянных досках, в технике темперы, где связующим веществом является яичный белок. При том картины Аполлодора не связаны со стеной, не подчинены архитектуре, не выполняют никаких декоративных функций. Другими словами, Аполлодора можно считать основателем совершенно самостоятельной, так называемой «станковой живописи». Однако значение Аполлодора не исчерпывается одними только техническими новшествами. От античных ценителей искусства не укрылся глубокий внутренний смысл реформы Аполлодора. Современники называли Аполлодора «скиаграфом». Буквальное значение этого слова — «тенеписец». Аполлодор, следовательно, был первым живописцем, последовательно применявшим свет и тени для моделировки фигур. Отныне плоский силуэт уступает в живописи место выпуклому, трехмерному телу. Но термин «скиаграфия» имел и более широкое значение, например, у Платона под ним подразумевалось изображение мнимости, оптическая иллюзия. Иначе говоря, начиная с Аполлодора, живописец перестает изображать предметы такими, какими он их знает, и изображает такими, какими видит. Зрительное восприятие торжествует над осязательным.

Что современники Аполлодора вполне сознавали огромное, революционное значение его реформ, видно еще из одного обстоятельства. Из литературных источников явствует, что изобретение Аполлодора вызвало не только восторженное признание, но и резкий протест сторонников старого контурного рисунка, среди которых особенно ополчился против Аполлодора живописец Дионисий. Это первый известный нам случай раскола среди греческих художников по чисто стилистическому вопросу. Дионисий был не соперником Аполлодора, не завистником его славы и успехов, а чисто принципиальным идейным противником. Вместе с Аполлодором в истории греческого искусства намечается совершенно новое явление — идейная борьба направленной.

Что касается времени деятельности Аполлодора, то ее расцвет вряд ли можно отнести ранее 430 года. Такую датировку, с одной стороны, оправдывают вазовые композиции, на которых именно с этого времени начинают появляться попытки подражания Аполлодору. А с другой стороны, мы знаем, что молодой Зевксис, который был учеником Аполлодора, прибывает в Афины, привлеченный его славой, в середине 20-х годов.

Если мы попытаемся теперь составить себе наглядное представление о реформе Аполлодора, то вазы уже не могут обещать такого благодарного материала, какой они давали, например, для живописи Полигнота. Иллюзия выпуклого тела, моделированного светом и тенью, была слишком опасна для основного принципа греческой керамики, требовавшего полного подчинения декора сферической поверхности сосуду. Чтобы сохранить равновесие между формами сосуда и его декором, вазописцам приходилось держаться традиционного принципа плоского силуэта. Тем не менее, зараженные ядом новых открытий, некоторые вазописцы делают попытку пойти в ногу с монументальной живописью. Об этом свидетельствует роспись некоторых лекифов, относящихся ко второй половине V века. Таков, например, лекиф, на котором изображено погребение юноши. Тело его положено на носилки, отец и мать склоняются к его изголовью; служанка несет корзину с цветами; еле заметный силуэт маленькой Психеи витает над гробом. В живописных приемах мастера этого лекифа нетрудно заметить влияние открытий Аполлодора. Складки одежды показаны более темными оттенками того же тона: у служанки — коричневого, у старика — фиолетового. На руке старика можно наблюдать попытку моделировки формы светом и тенью.

Но вазописцы конца V века стремились следовать приемам монументальной живописи не только в рисунках по белому фону, но также и в краснофигурном стиле. Красноречивые примеры дают вазы, выполненные в самой популярной тогда мастерской Мидия. Одна из них изображает «Похищение дочерей Левкишца». Этот рисунок знакомит нас с новым видом вазовой композиции, так сказать, двухъярусной, излюбленной не только в мастерской Мидия, но и вообще в поздней греческой вазописи. Вазописец весьма искусно сочетал эту композицию с формой сосуда: верхний пояс находится на изгибе тулова вазы к шейке, благодаря чему создается известная иллю-

Рис. 150

145

зия глубины пространства. Не может быть сомнения, что этот вид композиции внутренне мастерами стеной и станковой живописи, которые вместо отвесной горы Полигнота пытаются теперь расставить фигуры в двух планах для завоевания глубины пространства. Влияние монументальной живописи на вазы Мидия сказывается и в трактовке отдельных фигур. Правда, Мидий не прибегает к моделировке светом и тенью, но самой округлостью своего рисунка, нежной и частой штриховкой своих складок и словно вздутыми ветром одеждами он создает иллюзию третьего измерения, пластической формы. Вазописцы позднего V века в своем соревновании с монументальной живописью пользовались и другим приемом — они возродили широкое применение белой краски, почти заброшенной со времени чернофигурного стиля. Яркой иллюстрацией этого нового стилистического приема может служить большая ваза из Руво. Композиция изображает один из подвигов аргонавтов — победу над критским бронзовым гигантом Талосом. Здесь тело гиганта, крытое белой краской, моделировано желтым лаком и пластически выделяется на краснофигурном фоне. К тому же и при пересечении краснофигурных силуэтов вазописец стремится выделить контуры легкой оттушевкой и, таким образом, создать впечатление трехмерных тел, находящихся в пространстве одно за другим. Также стремлением истолковать черный фон композиции как некое трехмерное пространство объясняется и постановка фигур: они уже не стоят на нижнем обрамлении композиции, а расположены на разных уровнях, непосредственно на черном фоне, как будто находятся ближе или дальше от зрителя.

Для восстановления стиля росписей Аполлодора в нашем распоряжении, помимо вазовых рисунков, есть и другой материал — копии и подражания эллинистического или римского времени. Конечно, рассматривать их как точную замену греческих оригиналов классической эпохи не приходится. Но все же они дают много важных указаний для понимания реформы Аполлодора. Так, несомненной копией греческого оригинала является картина, написанная на мраморе и найденная в Геркулануме. Как свидетельствует подпись, эту копию исполнил афинянин Александр, по-видимому около начала нашей эры; но оригинал этой копии, по всей вероятности, восходит ко второй половине V века. Картина принадлежит к типу так называемых «монокромов»; она написана нюансами одной красно-коричневой краски, которой показаны складки одежды, так и волосы женщин, и только в некоторых мелочах, например на сандалиях, заметны следы серо-голубой краски. Картина изображает ссору между Лето и Ниобой за игрой в кости, ссору, которая впоследствии приведет к трагической судьбе Ниобид. За исключением чуть заметной оттушевки контуров и углублений складок, автор этой картины не пользовался приемами пластической моделировки форм, так что его живопись имеет еще вполне силуэтный характер. Поэтому есть все основания предполагать, что оригинал геркуланской картины восходит еще ко времени до решающей реформы Аполлодора. Совершенно другие стилистические приемы можно наблюдать на другой геркуланской копии, тоже написанной на мраморе и изображающей «Борьбу с кентавром». Здесь для достижения пластической лепки форм художник уже широко пользуется моделировкой и даже решается на изображение тени у копыт кентавра, причем выдержано даже единство освещения, падающего слева. Есть все основания думать, что эта геркуланская картина представляет собою копию с оригинала если не самого Аполлодора, то, во всяком случае, с произведения его времени. Можно, однако, сомневаться, был ли известен Аполлодору прием падающей тени. Скорее следует думать, что она появляется впервые у живописцев IV века и, может быть, даже только в эллинистическую эпоху.

Если всмотреться в приемы моделировки формы на геркуланской картине и выискнуть глубже в литературную формулировку открытия Аполлодора, то можно составить себе довольно точное представление о характере его изображения. Аполлодора недаром называли «скиаграфом», то есть тенеписцем, так как, в сущности, он овладел только половиной проблемы — только тенью. Аполлодор пользовался для градации светотени, очевидно, только двумя элементами — локальным тоном и тенью по краю формы. И лишь его последователю Зевксису удалось овладеть второй половиной проблемы — светом. Только в живописи Зевксиса можно говорить о контрасте между светом и тенью, связанными средним тоном или полутоном; тогда как блики света и рефлексы появляются, вероятно, еще позднее, может быть, в середине IV века.

Вместе с тем, на геркуланской картине бросается в глаза, что все фигуры, по традиционной рельефной схеме, расположены в одной плоскости и что совершенно отсутствует какое-либо указание на окружающий пейзаж. Естественно возникает вопрос, относилась ли светотень Аполлодора лишь к фигурам или распространялась и на их окружение, в какой мере вообще Аполлодор владел изображением пространства? Этот вопрос подводит нас к другому важному изобретению эпохи, связанному с именем живописца Агатарха. Известен рассказ о том, как Алкивиад хотел, чтобы Агатарх расписал его дом; но так как Агатарх был связан другими заказами, то Алкивиад запер художника в своем доме и не выпускал четыре месяца, пока декорация не была закончена. Другое сведение об Агатархе дает римский теоретик архитектуры Витрувий. Витрувий называет Агатарха первым живописцем театральных декораций, сообщает, что Агатарх устроил перспективную сцену для постановки трагедий Эсхила. Под впечатлением этих театральных декораций философы Анаксагор и Демокрит заинтересовались проблемой перспективы и установили первые теоретические предпосылки для перспективного изображения пространства. Из этих коротких сведений явствует, что Агатарх был специалистом декоративной, в частности, архитектурной живописи и, в отличие от своего современника Аполлодора, который был занят исключительно человеческой фигурой, интересовался, главным образом, изображением пространства, окружением человека. Но в какой мере Агатарх владел средствами перспективы, как велика была оптическая иллюзия его архитектурных и пейзажных кулис?

Что интерес к окружению человека, в пейзажной ли или в архитектурной форме, сильно повышается во второй половине V века, об этом свидетельствует современная Агатарху вазовая живопись. Как пример пейзажного восприятия можно назвать одно из самых выдающихся произведений афинской керамики конца V века — амфору из Аретро с изображением Пелопса, похищающего Гипподамию на колеснице Посейдона. Мастер этой композиции не поддался гипнозу Аполлодоровой «скиаграфии» и остался верен традициям плоского декоративного силуэта. Но зато его пейзажная концепция отличается большой смелостью. Колесницу Пелопса он изображает в ракурсе; между двух деревьев, как бы под углом к плоскости изображения, горячие кони выносят колесницу со скалистого берега прямо на сверкающие морские волны. Однако, как ни велика суггестивная сила этого пейзажа, подчеркнутая ныряющим в волнах дельфином и развевающимся плащом Пелопса, настоящей пространственной иллюзии она не дает, вся ее глубина ограничена узкой зоной переднего плана.

Наряду с такими пейзажными композициями, на вазах конца V века мы встретим и архитектурные кулисы, которые могут до некоторой степени дать представление о приемах Агатарха. Примером может служить композиция, украшающая круглое дно мадридской чаши. Она подписана мастером Айсоном и изображает Тезея, убивающего Минотавра. Фоном для фигур здесь служит архитектурная кулиса — нечто вроде портика храма с двумя колоннами, частью фронтона и угловым акротером. Айсону нельзя отказать в известном пространственном чутье: фигуры пересекают друг друга и явно находятся перед портиком. Но о каком-либо перспективном овладении глубиной пространства говорить совершенно не приходится: портик представлен в виде плоской геометрической проекции, ступени, которые должны быть перед портиком, оказались позади колонн. Значительно прогрессивней в этом смысле мастер другой композиции, к сожалению, сохранившейся только во фрагменте. Она изображает Диониса и Ариадну перед храмом. На этот раз колоннада храма представлена уже не в виде фасадной проекции, а во всей своей пластической телесности, с уходящими в глубину линиями карниза. Известная иллюзия трехмерного пространства здесь, несомненно, достигнута, и очень вероятно, что именно на такой же ступени пространственного восприятия находились и театральные декорации Агатарха. Но можно ли по поводу подобных приемов изображения говорить о перспективе в настоящем смысле слова, в ее позднейшем понимании?

Здесь мы подходим к одному из спорнейших вопросов в истории греческого искусства, к вопросу о том, была ли знакома греческим живописцам центральная перспектива. Мнения ученых по этому вопросу расходятся самым кардинальным образом. Если одна группа исследователей исходила из того положения, что уже греческая классическая живопись, начиная с Аполлодора, владела перспективным построением

ем пространства, то другая группа, напротив, видела эту иллюзию перспективного пространства только в римской декоративной живописи. Однако можно усомниться как в одном, так и в другом взгляде. Есть основания думать, что не только живописцы, но и греческие геометры не пришли к ясному сознанию центральной перспективы. Так, например, Евклид, правда, признает, что параллельные линии сближаются по мере их удаления от глаза, но он не делает отсюда вывода, что они должны сходиться в одной точке на горизонте. Кроме того, в расчетах Евклида участвуют только два элемента перспективного построения — глаз зрителя и предмет изображения, соединенные оптическими лучами, но нигде нет речи о пересекающей их плоскости изображения. Вследствие этого изображение пространства в греческой классической живописи правильной было бы назвать не «центральной», а «параллельной» перспективой (на вазовом рисунке линии карниза не сближаются в глубину, а остаются параллельными). Этот вывод можно формулировать и иначе: греческая живопись была не пространственной, а пластической живописью. Она изображала не самое пространство, а отдельные предметы в пространстве. Именно поэтому греческая классическая живопись не знает приема уменьшения предметов по мере их удаления от глаза зрителя и не любит изображать тень, падающую от одной фигуры на другую. По той же самой причине греческой живописи недостает и главной предпосылки центральной перспективы — единства точки зрения. И этого единства точки зрения античная живопись не завоевала не только в классическую эпоху, но и позднее, в эллинистически-римскую эпоху.

Иллюстрацией может служить так называемая Альдобрандинская свадьба, фреска, найденная на Эсквiline, а теперь перенесенная в Ватиканскую библиотеку. Фреска написана, вероятно, около начала нашей эры, но мы найдем в ней все главные признаки греческой классической живописи. Пространства в собственном смысле слова нет. Есть только фигуры и фон: справа — в виде голубого неба, слева — в виде стены с небольшими выступами. Все фигуры находятся на переднем плане. Каждую из них художник хочет показать отдельно, избегая закрывать одну фигуру другой. Фигуры моделированы светотенью, но тени нигде не падают на соседние фигуры или предметы. Художник, несомненно, находится вне изображенного пространства, но он еще не нашел единой неподвижной точки зрения; он как бы двигается мимо фигур и рассматривает каждую из них в отдельности. Вот почему восприятие пространства в греческой живописи мы вправе называть не перспективой, а «аспективной».

СКУЛЬПТУРА СТРОГОГО СТИЛЯ

Теперь, после того, как, анализируя проблему греческой живописи, мы получили общий стержень развития классического стиля, вернемся назад и познакомимся с развитием классического стиля на памятниках скульптуры. Мы покинули греческую скульптуру на рубеже VI и V веков, в эпоху, когда архаический стиль достиг своей максимальной утонченности и декоративного богатства в статуях акропольских кор и в рельефах сокровищницы сифнийцев. Резкий перелом обрывает это цветение архаического искусства в самом начале V века, почти одновременно с началом греко-персидских войн. Художественная жизнь Греции на короткое время замирает, с тем чтобы по окончании войны снова развернуться с небывалой полнотой и силой в памятниках классического стиля. Было бы неправильно рассматривать этот новый художественный подъем только как результат, как последствие греко-персидских войн, так как симптомы нового стиля намечаются уже во время войны. Скорее следует сказать, что и греко-персидские войны, и новая художественная концепция возникли из одного общего источника: из подъема греческого национального духа в решающем столкновении Европы и Востока.

Стиль, который приходит на смену поздней архаике, отличается прямо противоположными ей тенденциями: вместо архаической улыбки — суровые, почти угрюмые лица; вместо пестрой игры поверхности — строгая простота форм и жестов; вместо легкой грации и подвижности — тяжелое, даже немного неуклюжее спокой-

стве. Этот стиль, который составляет своего рода пролог к греческой классике и который продолжается приблизительно до 460 года, называют обычно строгим стилем. Понять суть новой художественной концепции позволяет голова так называемого «белокурого мальчика» (Blondeskopf), найденная на Афинском Акрополе⁵⁷. *Рис. 152*

В этом замечательном произведении, как в фокусе, собраны все главные элементы нового стиля. Белокурой эта голова юноши названа потому, что на волосах сохранились следы желтой краски. Сохранились и другие следы раскраски этой головы: коричневая радужная оболочка глаза и черный зрачок, черные ресницы и следы красной краски на губах и уголках ноздрей. Датировка этой головы определяется с достаточной точностью. Судя по свежести раскраски и по характеру повреждений, статуя мальчика была поставлена совсем незадолго до разрушения Акрополя персами, то есть до 480 года; следовательно, она принадлежит еще к ранней стадии строгого стиля. Бросается в глаза, прежде всего, совершенно новая структура головы по сравнению с архаическим стилем. В сущности говоря, только теперь впервые общая масса головы расчленена на два главных составных элемента, на череп и лицо. Характерен также для строгого стиля очень низкий лоб, закрытый и затененный волосами, и очень большая, тяжелая нижняя часть лица, с круглым, крепким, словно упрямым подбородком. Это упрямое и как будто грустное выражение лица подчеркнуто выдающейся нижней губой и слегка опущенными книзу уголками губ. Несомненно также, что известное впечатление меланхолии углубляется глазами продолговатой формы с очень тяжелыми веками и подчеркнутой слезницей. Наконец, решающее значение в экспрессии имеет легкий изгиб шеи и наклон головы к правому плечу.

Мастера «белокурого юноши», несомненно, очень занимала духовная жизнь человека (в гораздо большей степени, чем скульпторов архаического стиля): он стремится, прежде всего, выявить именно эту духовную насыщенность головы — причем, по контрасту с чисто чувственным, жизнерадостным изяществом поздней архаики, эта духовность строгого стиля выражается в формах возвышенных, но тяжелых и мрачных. С другой стороны, столь же несомненно в «белокурой голове» усиление ее трехмерной телесности, ее большая пластическая округлость (по сравнению с архаическими статуями), ее, так сказать, материальная плотность. Именно в этих двух направлениях — в духовном углублении образа и в повышении его пластической телесности и функциональной энергии — и совершается эволюция строгого стиля. Но так как одно из этих требований часто невольно противоречит другому, то произведениям строгого стиля обычно присуща некоторая напряженность, некоторый неразрешенный дуализм: какое-то колебание между изящным и нескладным, между могучим и нежным.

На самом рубеже между поздней архаикой и строгим стилем находятся фронтонные группы Эгинского храма, так называемые Эгинеты. Статуи эти украшали фронтоны храма на острове Эгине, посвященного богине Афине, образ которой соединился с местной, полукритской, полуэгинской, богиней Афайей. Святилище Афайи было очень древнего, возможно, еще микенского происхождения. Несколько раз оно перестраивалось, но окончательный свой вид храм получил в конце VI или начале V века. Из фронтонных групп сохранилось в общем пятнадцать фигур — десять из западного и пять из восточного фронтона и, кроме того, ряд мелких фрагментов. Эгинские статуи еще в начале XIX века были приобретены баварским кронпринцем Людвигом и размещены в Мюнхенской глиптотеке по указаниям прославленного тогда датского скульптора Торвальдсена. К сожалению, Торвальдсен подверг все эгинские статуи коренной реставрации, и так как архаическая греческая скульптура в ту пору

⁵⁷ «Голова белокурого мальчика» — не единственное известное нам произведение безымянного, но талантливого скульптора первой четверти V в. до н. э. Вместе с этой головой на Афинском Акрополе была найдена другая его работа — фрагментированная статуя Керы; сохранившаяся надпись сообщает, что эта статуя является даром некоего Эвтедика. Кера Эвтедика, последняя по времени создания в длинном ряду акропольских кер, чрезвычайно близка голове «белокурого мальчика» — их недаром называют братом и сестрой. Но если в голове мальчика акцентировано духовное начало, то в коре подчеркнут именно новый телесный образ. Таким образом, эти два произведения одного мастера характеризуют те два направления в эволюции скульптуры строгого стиля, о которых говорит Б. Р. Виппер.

была еще совершенно неизвестна, то в реставрацию Торвальдсена вкрались элементы совершенно непримиримого с архаикой псевдоклассицизма. Из найденных на восточной стороне храма сильно попорченных голов археологи заключили, что первоначальный восточный фронтон, по времени возникновения соответствовавший западному, был разрушен в начале V века и заменен новым, к которому и относятся найденные пять статуй. Таким образом, если статуи западного фронтона можно датировать последним десятилетием VI века, то новый восточный фронтон относится уже к первому десятилетию V века. Имена мастеров, создавших эгинские фронтоны, — судя по характеру стиля, восточный и западный фронтоны исполнены разными авторами, — до сих пор не удалось установить. Не вполне ясно также, какие темы трактовались в эгинских фронтонах. В обоих фронтонах изображены сцены битвы, но кроме Геракла восточного фронтона, ни одну статую нельзя назвать с полной достоверностью. Очень возможно, что во фронтонных группах были прославлены подвиги под стенами Трои местных, эгинских, героев из рода Аяака — в одном фронтоне Теламона и Геракла, в другом — Аякса и Тевкра.

Рис. 156

Вопрос о композиции эгинских фронтонов до сих пор вызывает большие разногласия среди ученых. Даже в размещении фигур западного фронтона, от которого сохранилось десять фигур, археологи держатся самых противоположных взглядов. В первых реставрациях западного фронтона композиция имеет совершенно симметричный характер вокруг одного центра; фигуры равномерно заполняют треугольное поле, располагаясь одна рядом с другой в передней плоскости фронтона. В центре фронтона, лицом прямо к зрителю, стоит Афина, у ее ног — умирающий воин, вокруг тела и доспехов которого разгорелась битва; затем с обеих сторон следуют хватающие, потом нападающие с копьем и щитом стрелки, снова — копейщики и, наконец, в углах фронтона — лежащие фигуры раненых. Реставрация крупного немецкого ученого конца XIX века Фуртвенглера основана на совершенно других принципах. Только фигура Афины по-прежнему занимает центр фронтона. В остальном же Фуртвенглер разбивает композицию на ряд самостоятельных групп, объединенных по сторонам Афины вокруг фигуры поверженного воина (Фуртвенглер произвольно считал, что этих фигур было две, а не одна); потом следует другая группа из коленопреклоненных стрелков и копейщика, обращенных к углу фронтона, где лежит умирающий (причем умирающего, в отличие от прежних реставраций, Фуртвенглер помещает ногами к центру фронтона). Однако размещение Фуртвенглера вызывает большие сомнения: в нем слишком много живописного модернизма, и для боковых групп, обращенных к углам фронтона, нет никаких прецедентов в сохранившихся до нас архаических фронтонных группах. Поэтому в последнее время ученые опять склоняются к старой, более статической, более централизованной схеме композиции.

Если мы сравним западный эгинский фронтон с предшествующими архаическими фронтонами, то заметим, наряду с несомненными пережитками архаизма, ряд совершенно новых приемов. К архаическим пережиткам относится, прежде всего, пестрая, яркая раскраска всех статуй и строгое подчинение фигур передней плоскости фронтона: фигуры расположены или в чистом профиле, или в чистом фасе. Из новых приемов, указывающих на зарождение классического стиля, бросается в глаза единство масштаба для всех фигур, независимо от их положения во фронтоне (фигуры западного фронтона немного меньше натуральной величины), а главное — абсолютная округлость фигур, совершенное их отделение от фона. Фигуры спереди и сзади обработаны с одинаковой тщательностью, так что могли бы быть размещены и в свободном пространстве. Эгинский мастер не мыслит свои группы как некоторое декоративное целое сразу во фронтонном поле, а выполнял статуи по отдельности и потом уже составлял их в групповую композицию. Наконец, следует отметить еще одну специфическую особенность эгинских фронтонов — ряд заметных цезур между фигурами, обилие пустого пространства. Правда, это пространство мертво, оно не есть настоящая воздушная глубина; но, во всяком случае, эгинский мастер освободился от архаической боязни оставить свободные промежутки фона.

Что касается восточного фронтона, то, вследствие малого количества сохранившихся фигур, его реставрация представляется делом почти невыполнимым. Несомненно, во всяком случае, что фигуры восточного фронтона были несколько большего размера и вероятно, меньше числом.

Наблюдение над отдельными фигурами показывает, насколько мастер восточного фронтона был свободнее в своих пластических средствах, насколько глубже он проник в структуру человеческого тела. Фигуры западного фронтона отличаются чрезвычайно сухим рисунком, жесткой поверхностью и прямолинейными движениями. Они как бы прикреплены к передней плоскости фронтона и не смеют от нее оторваться (особенно характерна в этом смысле фигура умирающего с плоской грудью и напряженным положением правой ноги, параллельной плоскости фронтона). Мастер восточного фронтона дает более мощные пропорции, более мускулистые, округлые формы, поверхность его статуй гораздо богаче в игре света и тени. Но и его фигуры двигаются прямолинейно, как бы подчиненные границам двух невидимых плоскостей, двигаются отрывистыми толчками. Высшим достижением мастера восточного фронтона является угловая фигура умирающего. Достаточно ее сравнить с аналогичной фигурой западного фронтона, чтобы почувствовать, как за какие-нибудь десять лет далеко шагнуло вперед искусство эгинских мастеров. Не только ноги моделированы с удивительным чутьем костяка и мускулов, не только их положение смело сбалансировано, но сделана еще отважная попытка повернуть тело умирающего вокруг своей оси. Правда, вполне овладеть этим поворотом мастеру не удалось — движение совершается двумя этапами, двумя толчками: грудь и живот приставлены друг к другу под разными углами. Но самая эта попытка говорит об упорном стремлении преодолеть гипноз фронтальности. И о том же стремлении свидетельствует мимика умирающего — нечто среднее между архаической улыбкой и гримасой предсмертной агонии.

Рис. 154

«Эгинеты» дают нам, таким образом, отправной пункт для развития строгого стиля. И это развитие нигде нельзя проследить с такой наглядностью, как на мужской обнаженной статуе. Конечную цель всей эволюции можно определить как преодоление фронтальности. Удивительна настойчивость и логическая последовательность, с которой мастера строгого стиля пробивают себе путь к этой заветной цели. К самому началу V века относятся две бронзовые статуи. Первая из них представляет собой один из самых выдающихся греческих оригиналов, сохранившихся до наших дней, — это так называемый Аполлон Пьомбино. Статуя названа так по имени тосканского городка Пьомбино, близ которого она была найдена в море; теперь она хранится в Лувре. Волосы, мелкими локончиками завитые на лбу, и острыми краями очерченные брови свидетельствуют о сиционском происхождении Аполлона из Пьомбино⁸⁸. В левой руке он держал лук, в правой — чашу. Он фронтален и строго симметричен в своем сиденье. Но все же в Аполлоне есть черты, более прогрессивные по сравнению с предшествующими ему позднеархаическими статуями. Голова его не поставлена совершенно прямо, как в архаических статуях, а слегка наклоняется вперед, как бы следя за жестом правой руки; при этом шея Аполлона впервые освобождена от орнаментальной рамы волос — они теперь не спадают к плечам, а подвязаны сзади короткой косой. Совершенно по-новому, гораздо свободнее и мягче, трактована также область живота и бедер. Надо сказать, что именно этот переход всего труднее давался древней скульптуре. Египтяне вообще последовательно избегали этой трудности, скрывая бедра своих статуй передником. В греческой же архаической скульптуре решение проблемы достигнуто путем чисто орнаментальной линии между бедрами и животом и резким сужением талии. Автор Аполлона из Пьомбино впервые пытается разрешить проблему не орнаментальным, а пластическим спосо-

Рис. 155

Рис. 153

⁸⁸ Дорийское происхождение статуи Аполлона из Пьомбино несомненно — его доказывает посвятельная надпись Афине на дорийском диалекте, инкрустированная серебром на левой ноге статуи. В последнее время высказано предположение о происхождении этой скульптуры из какого-либо дорийского центра Великой Греции.

Недавнее открытие, сделанное в 1959 г. в Пирее, показало, что у Аполлона Пьомбино был предшественник в аттической школе. Здесь, в числе прочих скульптур, была найдена великолепная бронзовая статуя курiosa, датирующаяся около 520 г. до н. э. Это древнейшая из дошедших до нас больших греческих бронз. Юноша, возможно, также изображающий бога Аполлона, изображен с выдвинутыми вперед согнутыми в локте руками. Как и Аполлон из Пьомбино, в правой руке он, видимо, держал чашу, в левой — лук. Заплетенные в косы волосы подобраны и оставляют открытой шею. Однако общая трактовка всей фигуры и лица гораздо более архаичны, чем у Аполлона из Пьомбино. Некоторые исследователи склонны связывать курiosa из Пирея с аттическим скульптором Антенором.

бом: он отказывается от узкой осиной талии, трактует живот как широкую, мягко моделированную поверхность и границы между животом и бедрами отмечает не углублением, а выпуклостью бедренной кости. Наконец, еще одну новую черту хочется отметить в Аполлоне из Пьомбино. Архаические Аполлоны как бы не имеют определенного возраста — это мужские, атлетически сложенные тела вообще. Мастер Аполлона Пьомбино стремится внести в концепцию мужского тела более индивидуальные признаки определенного возраста — и притом именно тела еще не вполне развитого, на границе между мальчиком и мужчиной. Ранняя юность, свежесть форм и непосредственность импульсов, соединение грации с угловатостью являются идеалом строгого стиля.

Этот гипноз был настолько силен, что даже в тех случаях, где тема требовала тела вполне созревшего, может быть даже старческого, мастера строгого стиля невольно наделяли его признаками своего юношеского идеала. Примером может служить другой бронзовый оригинал той же эпохи и так же, по-видимому, вышедший из сикионских мастерских — так называемый Посейдон из Ливадхостро. Статуя была найдена в воде, недалеко от берега, на месте прежней Платейской гавани (теперешнего Ливадхостро). В правой вытянутой руке Посейдон, возможно, держал рыбу, подвятая левая опиралась о трезубец. Несмотря на лицо зрелого мужа, обросшее густой бородой, тело Посейдона с его мягкой моделировкой поверхности имеет вполне юношеский характер. Автор этой статуи делает еще более решительные шаги к освобождению от архаического фронтального канона. Прежде всего, он осмеливается поднять руку Посейдона над головой — жест, который мы не найдем ни у одного архаического Аполлона. Заколебалась и вся система фронтальности. Правда, Посейдон, подобно всем архаическим Аполлонам, плотно обеими подошвами ног опирается о базу, но уже правая его нога слегка сгибается в колене, уже она делает вперед настоящий шаг, и тяжесть тела, которая раньше равномерно распределялась на обе ноги, теперь несомненно больше отягощает левую ногу. И в результате этого вертикальная ось статуи чуть уловимо начинает изгибаться, отклоняясь от прямой линии.

Очень скоро нововведения, впервые появившиеся в бронзе, оказались подхваченными и в мраморной скульптуре. Доказательством может служить замечательная мраморная статуя мальчика, найденная на Акрополе. Так как статуя эта найдена в «персидском мусоре», то очевидно, что она создана еще во время греко-персидских войн, но все ее стилистические признаки свидетельствуют, что она возникла незадолго до 480 года. Все те поправки к архаической схеме, которые порознь испробованы в Аполлоне Пьомбино и Посейдоне из Ливадхостро, объединены здесь вместе, в одну целостную пластическую концепцию. Эта концепция производит тем более законченное и органическое впечатление, что автор Акропольского мальчика избегает всякой внешней динамики: в отличие от Аполлона Пьомбино и Посейдона, руки Акропольского мальчика были опущены (об этом свидетельствуют следы сохранившихся подпорок, соединявших руки и бедра). И, тем не менее, в Акропольском мальчике больше движения, чем в предшествующих статуях, потому что элементы его тела функционируют не отдельными толчками, а в органическом слиянии. Подобно Посейдону, и Акропольский мальчик выдвигает вперед и слегка сгибает в колене правую ногу. Но у Посейдона эта позиция ног почти не отзывается на движении тела, у Акропольского мальчика же в результате выдвинутой правой ноги происходит очень важное перемещение равновесия — правое бедро опущено, левое приподнято, тело словно поворачивается вокруг своей оси и, следуя этому повороту, голова мальчика чуть наклоняется вниз и обращается вправо. Так впервые намечается тот контраст опирающейся и свободной ноги, который отныне делается главным стержнем греческой пластической концепции. Характерно, что в статуе Акропольского мальчика этот контраст менее заметен спереди, чем сзади, здесь разный уровень бедер подчеркнут гораздо сильнее, так же как резко бросается в глаза изгиб вертикальной оси тела, благодаря углублению хребта. Впрочем, одну из предпосылок фронтальности мастеру Акропольского мальчика так и не удалось преодолеть — плечи его статуи остаются совершенно прямыми, лежат на одном уровне и не принимают никакого участия в общем движении тела.

Удивительная законченность пластической концепции, точная и, вместе с тем, мягкая моделировка тела указывают на то, что автором Акропольского мальчика

был выдающийся афинский мастер. Удлиненные пропорции головы мальчика, с низким лбом, толстыми губами и большим крепким подбородком, чрезвычайно сходны с головой Гармония, одного из Тираноубийц, чья статуарная группа была выполнена в 476 году скульпторами Критием и Несиотом. Сходство так велико, что автором Акропольского мальчика с известной долей уверенности считают Крития. Эту статую иногда так и называют — «Мальчиком Крития».

Для того, чтобы пополнить наше представление о Критии, крупнейшем афинском скульпторе начала строгого стиля, следует познакомиться ближе с группой Тираноубийц. История этой группы такова. Гармодий и Аристокитон, отпрыски аристократических родов, сверстники Писистратидов, оскорбленные ими, задумали отомстить тиранам. Жертвой их заговора в 514 году пал Гиппарх, Гиппию же удалось спастись. После свержения тирании афиняне задумали почтить память Гармония и Аристокитона как провозвестников демократии, и скульптору Антенору была поручена статуарная группа Тираноубийц. Во время разгрома Афин Ксеркс похитил группу Антенора и увез ее с собой в Персию. Тогда афиняне решили восстановить памятник, и в 476 году скульпторы Критий и Несиот отлили из бронзы новую группу Тираноубийц, которая была поставлена на рыночной площади. Только гораздо позднее, после Александровых походов на Восток, первоначальная группа Антенора была возвращена в Афины Селевком и торжественно поставлена рядом с группой Крития и Несиота. В двух мраморных статуях Неаполитанского музея ученым удалось опознать копию группы Тираноубийц Крития и Несиота. Плиний называет Тираноубийц первым общественным политическим памятником. И действительно, старинный греческий обычай героизации умерших, соединившись здесь с политической идеей, привел к созданию первой известной нам в истории греческого искусства монументальной статуарной группы.

Неаполитанский Гармодий, очевидно, воспроизводит довольно точно оригинал строгого стиля, тогда как Аристокитон имеет более позднюю голову. При реконструкции группы ее обыкновенно заменяют более подходящей по стилю головой так называемого Ферскида из Мадридского музея. Как первый опыт статуарной группы Тираноубийцы лишены настоящего органического единства. Группа задумана символически — не как действие, а как воля к действию, причем цель этого действия в самой группе отсутствует, точно так же, как отсутствует пластическая слитность обеих фигур: статуи Тираноубийц могут быть отодвинуты дальше и ближе одна от другой, могут быть поставлены на разные постаменты, и все же идейный смысл группы останется в силе. Помимо общей отвлеченной цели, Гармония и Аристокитона связывает вместе психологический контраст их движений — пылкий Гармодий нападает, замахиваясь мечом, осторожный Аристокитон вслоняет его плащом. В результате этого чисто интеллектуального, а не пластического объединения фигур группа Тираноубийц лишена главной, общей точки зрения. Если мы смотрим на группу спереди, то видим, правда, обоих ее участников, но застывших в совершенно неподвижной, отвлеченной схеме и внутренне как бы чуждых друг другу; если же мы обходим группу справа или слева, то видим героев во всем порыве их движения, но тогда один из них почти полностью заслоняет другого. Следует думать, что двойственность группы объясняется самым переходным, промежуточным характером эпохи, его создавшей. Архаическая скульптура знала только два направления движения — вперед или мимо. Критию и Несиоту впервые пришлось столкнуться с задачей, где оба направления слиты вместе и должны быть показаны одновременно. Найти сразу вполне гармоническое решение этой проблемы им, естественно, не удалось, и поэтому пластическая жизнь группы Тираноубийц разворачивается отрывистыми толчками, отдельными несогласованными точками зрения.

Этот вывод подсказывается и другими соображениями. В собрании Тюбингенского университета хранится небольшая бронзовая статуэтка, изображающая Гоплитадрома — то есть бегуна в тяжелом вооружении. На голове бегуна — шлем, верхняя часть которого отбилась; в левой руке у него круглый щит. Бегун изображен в момент старта, в ожидании сигнала к началу состязания. Его ноги слегка согнуты в коленях, обеими подошвами плотно опираются в землю; верхняя часть тела нагибается вперед и далеко вперед вытянута правая рука. В тюбингенской статуэтке заметны несомненные следы архаики: в трактовке головы, с условной, острой подстри-

Рис. 157

Рис. 159

женной бородкой, в плотно прижатых к земле ступням. Но в то же время самая задача — сложное, напрягающее все тело движение, — далеко выходит за пределы архаического стиля и по своей органической динамике превосходит даже пластическую концепцию Тираноубийц. Главный прогресс по сравнению с Тираноубийцами заключается во взаимной координации движений рук и ног. Фигуры Тираноубийц двигаются односторонне: Гармодий выдвигает вперед правую сторону тела, Аристокритон — левую. У тюбингенского же бегуна движение развертывается накрест — правая рука выдвинута вперед одновременно с левой ногой. Мы видим здесь, таким образом, начальную стадию «контрапоста», который так занимал фантазию Поликлета, первое, правда еще робкое предчувствие «хиастического движения», величайшими мастерами которого были Скопас и Лисипп. Эта большая смелость в концепции движения заставляет предполагать, что оригинал, к которому восходит тюбингенская статуя, возник несколько позднее группы Тираноубийц, может быть, около 470 года. Но, вместе с тем, тюбингенский Гоплитодром обнаруживает и несомненную родственную близость к статуям Тираноубийц, особенно к Гармодио — своей точной, немного жесткой и, вместе с тем, гладкой трактовкой поверхности тела и своей фризурой, завитками круглых мелких локонов. Главное же сходство — в тенденции к завоеванию трехмерного объема, в стремлении овладеть одновременно и фасом, и профилем статуи. Но, как и в Тираноубийцах, эта трехмерная пластическая масса развертывается у тюбингенского бегуна отрывистыми толчками, прямоугольными гранями. Очень возможно, что тюбингенская статуэтка представляет собой уменьшенную копию с оригинала Крития. Павсаний упоминает стоявшую на Акрополе статую Гоплитодрома Эпихарина работы Крития. Между Пропилеями и Парфеноном, действительно, была найдена база, некогда принадлежавшая статуе Эпихарина, с подписью Крития и Несиота.

Художественная эволюция Крития прослеживается благодаря еще одной скульптуре. В Будапештском музее хранится мраморный торс атлета. Со спины он очень напоминает Акропольского мальчика с той лишь равницей, что будапештский торс представляет собой более позднюю ступень развития — с более смелым изгибом вертикальной оси и с более мягкой и богатой трактовкой мускулов. В профиль же будапештский торс сильно напоминает тюбингенского бегуна. И у него верхняя часть тела нагибается вперед, и у него колени были слегка согнуты. Восстановить первоначальную позу будапештского атлета помогает маленькая бронза Нью-Йоркского музея. Согнутые колени с упором на кончики ног и вытянутые вперед руки свидетельствуют о том, что статуэтка изображает легкоатлета, готового к прыжку. Перед нами, следовательно, мотив, очень близкий по замыслу к Критиеву Эпихарину. Столь же близка и общая концепция статуи — с такими же жесткими, прямоугольными переходами между профилем и фасом. Но, если верить будапештскому торсу, обработка формы была мягче, чем во всех предшествующих статуях Крития, а ноги «Прыгуна» касаются почвы не всей подошвой, а только кончиками пальцев. Отсюда можно сделать вывод, что статуя Прыгуна была самой поздней из работ Крития, и время ее возникновения следует отнести уже к 460 году.

Скульптура строгого стиля не имеет того анонимного, абстрактного характера, как скульптура архаики, но все же и в ней мы с трудом можем различать точные границы индивидуальности художников. Об этом тем более приходится пожалеть, что литературные источники как раз к этому времени относят деятельность целого ряда выдающихся мастеров с вполне индивидуальным стилем. Достаточно вспомнить об Агеладе, главе аргосской школы, учителе Мирона, Поликлета и Фидия, или о Каламиде, выдающемся представителе аттической школы предшествующего Фидию поколения, или, наконец, о Пифагоре, самом прославленном мастере греческого запада. Несмотря, однако, на все усилия исследователей, их художественный облик все еще остается для нас крайне туманным. С другой стороны, те отличия местных школ, которые в эпоху архаики сказываются очень заметно, в скульптуре строгого стиля начинают стираться или перемешиваться друг с другом; так что иногда одну и ту же статую строгого стиля ученые относят то к аргосской или к аттической, то к ионийской или западногреческой школе. Поэтому мы рассмотрим сначала главные памятники строгого стиля в их эволюционной последовательности, безотносительно к их возможным авторам, а потом уже на основании этих материалов попытаемся

составить себе представление о некоторых наиболее выдающихся скульпторах эпохи. Идеал скульпторов строгого стиля можно назвать атлетическим; по преимуществу их интересы были сосредоточены, главным образом, на изображении обнаженного тела юного, крепко сложенного и гибкого атлета. Мы прежде всего подвергнем анализу мужскую обнаженную статую в спокойном состоянии, как главный стержень развития строгого стиля. Вероятно, лет на десять позднее Акропольского мальчика возник бронзовый оригинал статуи атлета, известной нам в позднейшей мраморной копии. Подпись на стволе дерева свидетельствует, что автором копии был Стефан, ученик Праксителя, работавший в Риме в I веке до н. э. Повязка на голове указывает на то, что изображен атлет-победитель на состязаниях. Поза атлета такая же, как у Акропольского мальчика, но тело значительно более изогнуто и голове дан больший наклон вниз, причем голова, в отличие от Акропольского мальчика, повернута в сторону опирающихся ноги, что придает позе статуи прочный и несколько даже тяжелый, застывший характер. Зато пропорции тела совершенно другие — мощные плечи, широкая грудь, длинные ноги и относительно очень маленькая голова указывают как будто на пелопоннесское происхождение статуи.

Рис. 161

Еще десятью годами позднее следует датировать бронзового Аполлона, найденного в Помпеях и теперь хранящегося в Неаполитанском музее. В левой руке Аполлона, вероятно, находилась лира, правая рука держит инструмент для удара по струнам (так называемый плектрон). Аполлона обыкновенно изображали обнаженным, если в его руках лук и стрелы, тогда как в качестве кифареда и певца ему полагаются длинные праздничные одежды. Отступление от нормы в нашей статуе объясняется, вероятно, своеобразными условиями культа Аполлона Карнейского в Спарте, где обнаженные мальчики исполняют танцы в честь Аполлона и где поэтому и сам бог, хоть и с лирой, изображался обнаженным. Автор статуи делает еще новый шаг к освобождению от архаической фронтальности. Правая нога Аполлона еще дальше отставлена в сторону, поэтому еще заметней тяжесть тела брошена на левую ногу, еще сильнее изгибается тело и впервые плечи оказываются не вполне прямыми. В пропорциях еще тяжелый, в настроении как бы мрачный неаполитанский Аполлон обнаруживает несомненную принадлежность к пелопоннесской школе. Об этом свидетельствуют и обобщенные плоские, как бы сухими гранями очерченные формы его тела.

К тому же примерно времени, что неаполитанский Аполлон, относился и оригинал Аполлона, сохранившийся в многочисленных копиях и носящий название Аполлона на омфале (омфалом назывался камень, отмечавший центр земли в Дельфах). Лучшими репликами бронзового оригинала являются мраморная статуя, найденная в Афинском театре, и так называемый Аполлон Шаузеля-Гуффье, хранящийся теперь в Лондонском музее. По позе этот Аполлон почти буквально совпадает с Аполлоном из Помпей, с той только разницей, что здесь упор тела с левой ноги перенесен на правую. Но у Аполлона на омфале совершенно другие пропорции — более длинные, стройные, с небольшой головой, и совершенно другая трактовка тела — мягкая, округлая, с более тщательной разработкой поверхности. Особенно характерны для него волосы с мягко вьющимися, падающими на лоб локонами, — прием, который встречается в ряде статуй той же эпохи и который, по-видимому, восходит к одному художнику. В ритме движений этого Аполлона есть известная медленная певучесть, которая совершенно отсутствовала во всех предшествующих статуях. Есть основание думать, что автор Аполлона на омфале вышел из аттической школы и может быть даже, как мы увидим дальше, можно установить имя этого автора.

Рис. 162

Немного отклоняясь от эволюции типа Аполлона, остановимся на замечательной находке, сделанной в 1928 году, — бронзовой статуе бородатого бога. Статуя, выше 2 м вышины, была найдена близ мыса Артемисион на острове Эвбее, лежащей в воде, на расстоянии почти километра от берега, и представляет собой греческий оригинал высокого качества. Статуя изображает, по всей вероятности, Зевса — левая рука его вытянута вперед, правая замахивается назад и мечет молнии. Поза Зевса почти полностью соответствует бронзовой статушке из Додоны, с которой мы познакомились при анализе архаической скульптуры. Судя по изображениям на мессенских монетах, в близкой позе Агелад изобразил своего знаменитого Зевса Итомата. Однако

Рис. 164

мягкая, скрывающая костяк трактовка форм как будто говорит против пелопоннесского происхождения статуи, а волосы Зевса со своеобразными локонами, падающими на лоб, в такой мере близко напоминают Аполлона на омфале, что автора бронзового Зевса есть основания причислить к аттической школе ⁵⁹.

Рис. 163 К той же группе, что и две предшествующие статуи, следует отнести так называемого Эрота Соранцо (Гос. Эрмитаж). Статуя названа так по имени дворца Соранцо в Венеции, где она находилась долгое время. Можно думать, что статуя изображает мальчика-победителя в атлетических состязаниях, и, в таком случае, в его левой руке можно предполагать или ветку, или победную повязку. От всех атлетов строгого стиля, с которыми нам до сих пор приходилось иметь дело, Эрот Соранцо отличается прежде всего своим возрастом — это еще не сложившийся в своих формах мальчик, изящный и в то же время немного угловатый. Его свободная нога еще дальше отставлена в сторону, его голова резко повернута в сторону и вверх, что придает всему его образу оттенок духовного напряжения, хотелось бы сказать, некоторой поэтической инспирации ⁶⁰.

Рис. 165 Следующая группа статуй подводит нас уже к самому порогу классического стиля. Одна из них — это статуя Аполлона, найденная на дне реки Тибра. Она отличается новыми пропорциями, значительно более гармоничными, чем во всех предшествующих статуях (например, голова не кажется уже теперь чересчур маленькой), в ее движениях больше свободы, ее формы трактованы изящно, но, вместе с тем, энергично, с подчеркиванием главных пластических акцентов, с уверенным использованием контрастов света и тени. Аполлон из Тибра дает предчувствие будущего стиля парфеноновых скульптур.

Рис. 166 Другой Аполлон того же времени (лучшая его реплика находится в Кассельском музее, и поэтому его обыкновенно называют Кассельским Аполлоном) производит, несомненно, более архаическое, более связанное впечатление. Его массивное короткое туловище совершенно прямо и неподвижно. Его формы моделированы плоско, очерчены слишком резко, его волосы трактованы почти орнаментально. Но, вместе с тем, в Кассельском Аполлоне есть элементы, которые указывают на то, что он создан очень оригинальным и очень сильным мастером. И прежде всего, Кассельский Аполлон гораздо индивидуальней всех своих предшественников. Этой печатью индивидуальности отмечена поза его ног — в отличие от всех других Аполлонов, Кассельский Аполлон выдвигает ногу не в сторону, а вперед; так же индивидуальны жесты его рук и поворот его головы. В жестах и мимике Кассельского Аполлона есть не только индивидуальная выразительность, но и известная поспешность темпа, которая так не похожа на медлительные движения всех статуй строгого стиля и которая находится в резком противоречии с неподвижностью его собственного туловища. Но именно этот контраст между внутренним возбуждением и внешней связанностью и придает ему индивидуальную выразительность и наполняет его образ такой органической, витальной силой, которую мы тщетно стали бы искать в других Аполлонах. Эта особенность Кассельского Аполлона впоследствии, может быть, поможет нам назвать имя его автора.

⁵⁹ Статуя бородатого бога, найденная у мыса Артемиснон, до сих пор продолжает вызывать споры исследователей. После ее находки она была определена как изображение Зевса, мечущего молнии, и отнесена к кругу скульптура Агеллада; однако в настоящее время, после более тщательного ее изучения, исследователи пришли к выводу, что эта скульптура изображает не Зевса, а бога моря Посейдона; на это указывает положение рук: правой рукой он не может сжимать молнии, но может держать трезубец; эту статуя Посейдона связывают с сообщением Геродота (7, 192) о том, что бог моря почитался греками как спаситель (Сотер) за победу над персидским флотом у мыса Артемиснон. Очевидно, в честь этой победы и была воздвигнута скульптура Посейдона. Датруется она около 460 г. до н. э. Относительно ее автора мнения расходятся; если одни исследователи связывают ее с аттической школой и, может быть, даже с Миронем (последнее, впрочем, мало вероятно), то другие с большим основанием относят ее к кругу творчества Каламида или эгинского скульптура Оната.

⁶⁰ Специальное исследование посвятил этой скульптуре крупнейший советский антиковед О. Ф. Вальдгауэр, который предложил определение ее как Гиакинфа, любимца Аполлона, изображенного в тот момент, когда его готов поразить диск, пущенный рукой Аполлона. Одновременно Вальдгауэр доказывал принадлежность оригинала этой статуи руке скульптора Пифагора Регийского. Интерпретация Эрота Соранцо, предложенная О. Ф. Вальдгауэром, безусловно, интересная, не получила, однако, широкого признания среди современных ученых.

Теперь, после того как развитие мужской статуи мы проследили вплоть до середины V века, до расцвета классического стиля, познакомимся с тем, как скульптура строгого стиля разрешала проблему женской статуи. Прежде всего следует отметить, что, в отличие от поздней архаики, в эпоху строгого стиля женская статуя заметно отступает на второй план и количественно, и качественно — в том смысле, что пластическая концепция женской статуи значительно отстает в своем развитии от мужского акта. Характерно, что среди выдающихся мастеров строгого стиля мы находим немало таких, которые вообще не создали ни одной самостоятельной женской статуи (как, например, Агелад или Пифагор). Объяснение этому надо искать, с одной стороны, в усилении дорийского влияния к эпохе греко-персидских войн, а с другой стороны, в самом характере строгого стиля, настроенного героически, направленного к овладению деятельными, активными формами. Поэтому, если эволюция мужской фигуры в строгом стиле очень богата вариантами и очень стремительна в своем темпе, то женская статуя развивается медленно и не отличается разнообразием типов.

Одним из самых ранних примеров перехода к строгому стилю является мраморная статуя, хранящаяся в Риме, в музее Баракко. По времени возникновения она приблизительно соответствует неаполитанскому Кифареду. Но сразу же бросается в глаза, насколько она отстает в стилистическом развитии. Пережитком поздней архаики является ионийский тип одежды из хитона и наброшенного на него гиматия. Однако сложные, зигзагообразные складки гиматия сильно упрощены; исчезли типичные для акропольских кор острые хвосты гиматия, благодаря чему фигура получает более замкнутый, трехмерный характер. Упрощена также прическа — вместо архаических длинных кос волосы собраны одной сплошной массой. Исчезла и архаическая улыбка, сменившаяся серьезным, почти угрюмым выражением лица. Но в статуе Баракко нет никакой органической жизни; все оживление, которое вносят диагональные складки гиматия, относится только к поверхности, оставляя самое тело совершенно неподвижным.

Одним из первых результатов греко-персидских войн был отказ от роскошной ионийской моды и возвращение к простому дорийскому пеплосу. Новый тип женской статуи, очевидно, прежде всего сложился на родине дорийского пеплоса, в Аргосе. Бронзовая статуэтка Прядильщицы в Берлинском музее может служить ярким примером этого популярного в строгом стиле типа. Девушка одета в шерстяной дорийский пеплос, который падает тяжелыми параллельными складками, совершенно закрывая опирающуюся ногу, в то время как свободная нога ясно вырисовывается в своих контурах. Благодаря напуску создается типичный для строгого стиля тектонический контраст между верхней и нижней частью тела. Боковые складки у плеч с орнаментальной симметрией замыкают прямоугольный силуэт тела. Эта суровая дорийская тектоника оживлена только легким поворотом головы и жестами рук. В левой руке девушка, вероятно, держала прялку, правой же рукой тянула нитку, которая по диагонали пересекала фигуру немного пониже шеи. Таким способом дорийский скульптор вносит в женскую статую то оживление горизонтальных осей, которого в обнаженной мужской статуе он достигал разными уровнями колен, бедер и плеч.

Рис. 167

Постепенно аргосская концепция женской статуи начинает прививаться по всей Греции с соответствующими изменениями, вносимыми местными школами. Одним из таких местных вариантов является так называемая Гестия Джустинаiani, теперь хранящаяся в римском музее Торлония — мраморная копия с бронзового оригинала. Нижнюю часть статуи характеризует еще более суровая тектоника, чем это принято было в аргосской школе. Вертикальные складки пеплоса падают с математической правильностью, как каннелюры дорийской колонны. Одежда совершенно скрывает ноги, не показывая ни изгиба бедер, ни контуров отставленной в сторону свободной ноги. Зато верхняя часть тела трактована гораздо теплее и изящнее благодаря разнообразию легких складок и мягкой моделировке головы, затененной покрывалом. Некоторые стилистические особенности Гестии — например, ее ниспадающие на лоб волосы и продолговатый разрез глаз с тяжелыми веками, говорят об аттическом происхождении статуи.

Рис. 168

Еще больше признаков аттического стиля обнаруживает статуя Берлинского музея, ранее называвшаяся Аспазией. Это — одно из самых законченных и глубоких произведений строгого стиля⁶¹. Проблема драпировки решена здесь совершенно иначе. Длинное покрывало окутывает здесь все тело и голову фигуры, и только у ног виден маленький кончик хитона. Но, скрывая тело, тяжелые покровы плаща все же выделяют некоторые его главные акценты: плечи и локти, левую грудь и правое колено. И благодаря этим немногим акцентам одежда ложится удивительно широкими, величаво-ритмическими массами, причем ритм этих масс определяется типичной для аттической скульптуры игрой треугольников. Мастеру этой скульптуры удалось в значительной мере преодолеть архаическое противоречие между телом и одеждой. В профиле ритм складок совершенно другой, построенный на узоре параллельных кривых, как будто одежда сделана из другой ткани. Профиль статуи производит такое впечатление, будто он служит только опорой, только дополнением к фасу, подобно реверсу монеты или, еще лучше, подобно отношению между передней и боковой стороной ионийской капители. Но если статуя Аспазии еще не объединена в пластическом смысле, то духовный ее облик отличается удивительной законченностью: от него веет целомудрием и тихой печалью.

Прежде чем мы обратимся к рассмотрению творчества отдельных мастеров этого времени, следует познакомиться с новой проблемой, которую выдвигает скульптура строгого стиля. Я имею здесь в виду проблему обнаженной женской статуи, которая в истории греческой скульптуры развивается в тесной зависимости от проблемы драпировки. Если не считать немногих исключений, вызванных особенностями местных культов, греческая архаическая скульптура не знает женского обнаженного тела. Только в эпоху строгого стиля намечаются первые проблески интереса к женскому телу. Присматриваясь к постепенному усилению этого интереса, нетрудно заметить, что он развивается очень своеобразными путями. Если формы и структуру мужской фигуры греческий скульптор изучает непосредственно на обнаженном теле, то с женским телом он знакомится, так сказать, сквозь одежду. Только прощупав под одеждой его пластические объемы и его поверхность, греческий скульптор решается на полное обнажение женского тела. И еще в другом отношении развитие женской статуи идет в обратном направлении по сравнению с мужской статуей. Мужская обнаженная фигура в греческой скульптуре совершенно определенно эволюционирует от статики к динамике. Только после длинной серии неподвижно стоящих куросов греческий скульптор осмеливается на изображение движения. Напротив, в женской обнаженной фигуре развитие начинается с движения и постепенно приходит к состоянию полного покоя. Лишь после того, как обнажение женского тела было мотивировано динамикой бега или порывом ветра, греческий скульптор обнажает женскую фигуру без всякой тематической или функциональной мотивировки и изображает, так сказать, статическую наготу.

Одним из первых примеров является статуя бегущей женщины, найденная Рис. 170 в Элевсине. Она первоначально принадлежала к какой-то фронтонной группе небольших размеров (предполагают, что фронтонная группа изображала «Похищение Коры», и перед нами, таким образом, одна из спасающихся бегством девушек, устремляющаяся от центра фронтона к его углу). Судя по стилистическим признакам, статуя возникла в эпоху греко-персидских войн. В ней еще очень заметны следы поздней архаики. Движение статуи совершается со свойственной архаике резкостью и противоречивостью поворотов. Это стремительное движение скульптор использовал, чтобы выдвинуть проблему обнажения сквозь одежду: бегущая девушка делает широкий шаг, ветер поддувает ее легкий хитон, прижимает его к телу и обнаруживает его формы. Однако если самая проблема нова, то решается она в элевсинской статуе еще

⁶¹ Так называемая Аспазия Берлинского музея — римская копия с прославленной статуи строгого стиля — она известна в двадцати пяти копиях; римский мастер использовал греческий прообраз для создания портрета римской матроны — голова статуи переработана, является портретным изображением. Но в том же музее есть превосходная реплика подлинной головы этой статуи; именно ей дали условное наименование Аспазии, перенесенное затем на всю скульптуру. В 1952 г. в Байях была найдена еще одна, превосходная по исполнению, реплика этой статуи. В настоящее время эту статую отождествляют со статуей Афродиты Сосандры Каламида, описанной Лукьяном.

с помощью традиционных средств архаики. Движение одежды относится только к нижней части тела, тогда как в верхней части тела одежда встыла над телом крепкой корой. Художник как бы совершенно не чувствует материальной плотности одежды, ее тяжести. Наконец, складки одежды ложатся в элевсинской статуе совершенно плоским орнаментальным узором, лишенным всякой пластической телесности.

К фронтонной группе принадлежала, вероятно, также статуя раненой Ниобиды, которая была найдена в Риме, в так называемых «Садах Саллюстия», и теперь хранится в Музее Терм⁶². Нибида смертельно ранена стрелой в спину; падая на колени, она рукой силится вытащить стрелу из раны. Пластическая концепция обеих статуй в общем очень сходна. Особенно родственно положение ног, а также типичная для строгого стиля незаконченность, невыполненность движения — Нибида и не стоит, и не бежит, и не упала. Стиль Ниобиды характеризуется преобладанием прямолинейных, несколько угловатых движений, подчеркнутым созвучием параллельных линий (например, здесь — параллелизм левого бедра и правой руки, правой ноги и левой руки). Автор римской Ниобиды владеет большой силой духовного выражения: обращает внимание полуоткрытый рот Ниобиды, словно испускающий тихую жалобу. А главное — автор римской Ниобиды осмеливается на гораздо большую степень обнажения женского тела. Однако хочется сказать, глядя на эту статую, что для полного обнажения женской фигуры еще не готовы все предпосылки, что оно как бы преждевременно. Прежде всего в том смысле, что формы женского тела здесь имеют еще чересчур мужской характер — с узкими бедрами, втянутым животом и широкими плечами. И кроме того, потому, что, даже и будучи обнаженным, женское тело как бы боится потерять оправу драпировки — сползая с плеч, одежда задерживается как раз на контурах фигуры, обрамляя их своими острыми и глубокими складками, и как на земле, у ног Ниобиды, она чертит свои условные, плоские узоры⁶².

Несколько иным путем совершается освобождение женского тела в пелопоннесской скульптуре. Здесь сами условия быта содействовали обнажению женского тела. Уже Ликург провел в Спарте обязательное спортивное и гимнастическое воспитание для женщин. Девушки носили в палестре такие же короткие хитоны, как и юноши, только подпоясанные высоко под грудью. В такой же одежде они танцевали на празднике в честь Артемиды. В Ватиканском музее хранится мраморная копия с бронзового оригинала, восходящего к строгому стилю и изображающего такую спартанскую спортсменку. В этой копии только неправильно реставрирована левая рука, как показывают следы подпорки, она не была согнута в локте, а по диагонали была опущена вниз. Кроме того, копийист прибавил ствол дерева с пальмовой ветвью. Некоторые археологи предполагают здесь танцующую; правильной, однако, видеть в статуе победительницу на состязаниях в беге. Описание, которое Павсаний дает девушкам, состязавшимся в беге по случаю праздника Геры Олимпийской, совершенно совпадает с ватиканской статуей: «их волосы свободно спадали на плечи, короткий хитон не доходил до колен, правое плечо и грудь они оставляли открытыми». «Бегунья» изображена, очевидно, в момент старта, подобно тюрингенскому Гоэплитодрому, но только движение ее гораздо сдержаннее и имеет характер незаконченности. Концепция женского тела чрезвычайно типична для строгого стиля. С одной стороны, перед нами еще не вполне сложившаяся девушка со слабо развитой грудью (ватиканской «Бегунье» вряд ли больше пятнадцати лет). С другой стороны, в мускулистых, сильных ногах, в узких бедрах, в большом крепком подбородке проявляются те непреодолимые традиции мужского идеала, сквозь которые скульпторы строгого стиля воспринимали женскую наготу.

Попытаемся теперь составить представление о творчестве знаменитого афинского мастера строгого стиля Каламида, с которым исследователи связывают Аполлона на омфале и так называемую Аспазию.

⁶² Статуя раненой Ниобиды, исполненная около середины V в. до н. э., принадлежала к фронтону с изображением распространенного сюжета «Гибели Ниобид». Это одна из первых известных нам интерпретаций этого сюжета в классическом искусстве. К той же композиции, что и «Раненая Нибида», относят статую раненого Ниобиды. Лишенная головы фигура изображает юношу, упавшего на одно колено. Люллиес полагает, что к этой же группе принадлежала статуя Аполлона, стреляющего из лука, из храма Босиано в Риме. Издавший ее S. Stucchi считает, что она является воспроизведением статуи Пифагора Регийского, изображающей Аполлона, поражающего Пифона, о которой упоминает Павсаний (Nat. hist., XXIV, 59).

КАЛАМИД

На основании литературных источников можно составить себе такую приблизительную картину деятельности Каламида. По происхождению он был, по-видимому, бэотийцем. В пользу такого предположения говорит, между прочим, то, что Каламид исполнил статую Зевса по заказу Пиндара, который поручал заказы только своим землякам-бэотийцам. Работал Каламид, главным образом, в Афинах, в период времени приблизительно от 480 до 450 года. С большей или меньшей точностью можно датировать только одно произведение Каламида, исполненное им по заказу Гиерона, сиракузского тирана, по случаю его победы на Олимпийских состязаниях, — две статуи мальчиков на скаковых лошадях. Так как Олимпийская победа Гиерона относится к 476—472 годам, а умер Гиерон в 466 году, то этими годами примерно определяется и датировка статуй Каламида. Главная часть этого памятника — самая колесница с четверкой лошадей — исполнена была не Каламидом, а эгинским скульптором Онатом. Отсюда можно сделать вывод, впрочем, довольно гипотетический, что Онат был учителем Каламида. Известно также из Павсания, что Каламид исполнил статую Афродиты для Каллия, зятя Кимона, которая стояла на подступе к Акрополю, недалеко от Пропилей. Эту акропольскую Афродиту следует отождествить с той Сосандрой Каламида, которую восторженно описывает Лукиан. Павсаний описывает, кроме того, статую Аполлона на афинском рынке, Нику Аптерос в Олимпии, Хермиону, дочь Менелая, в Дельфах и «Группу молящихся мальчиков», посвященную акрагантцам в Олимпии. О том, что Каламид был высоко ценим античными знатоками искусства, свидетельствуют характеристики, посвященные ему Квинтилианом и Цицероном, Лукианом и Дионисием Галикарнасским. Эти характеристики можно резюмировать следующим образом. Прежде всего, Каламид работал почти исключительно в бронзе. Известны только его две статуи, выполненные в иных материалах: мраморная статуя Диониса и Асклепий из золота и слоновой кости. Каламид славился своим мастерством в изображении лошадей, но от этой области его деятельности не сохранилось никаких следов. В списке тем, трактованных Каламидом, преобладают образы юных богов и героев, а также бросается в глаза обилие женских статуй. Этому подбору тем соответствовало и изящество пластического стиля Каламида. Все античные критики сходятся в том, что Каламид преодолел жесткость и неподвижность архаики, но еще не достиг мягкой округлости классического стиля. В противоположность своим динамическим современникам, Пифагору и Мирону, в творчестве которых преобладает реалистическая тенденция, интерес к быстрым и сложным движениям, к атлетическим мускулам, к детализации формы, стиль Каламида может быть скорее назван идеалистически-декоративным. Эффект его статуй был построен на общем впечатлении, на цельности силуэта, на мягкой поэтичности настроения. Сочетание некоторой угловатости с хрупкой грацией придавало произведениям Каламида своеобразную прелесть.

С некоторыми из только что рассмотренных нами статуй эта характеристика удивительно совпадает. Из мужских статуй сюда можно отнести Аполлона на омфале, из женских — Гестию Джустиниани и Аспазию. Все они отличаются спокойствием, в котором больше мягкости и жизни, чем в произведениях раннего строгого стиля. Всем им присуща некоторая терпкость и угловатость форм, которая, однако, неуловимо сливается с мягким изяществом. Все они рассчитаны больше на ритм линий и на декоративный эффект силуэта, чем на пластическую лепку форм. И всем им присущ поэтический налет чуть уловимой улыбки или легкой грусти. Так как, кроме того, все они родственны друг другу в трактовке отдельных форм, особенно рта и волос, то вполне естественно объединить их под именем одного мастера — и именно Каламида. Некоторые ученые идут еще дальше и связывают эти статуи с определенными, упомянутыми в источниках произведениями Каламида ⁶³.

⁶³ Помимо отождествления статуи Аспазии с Афродитой Сосандрой (см. прим. 61), многие исследователи считают Аполлона на омфале репликой Аполлона Алексикакоса (отвращающего зло), стоявшего, по свидетельству Павсания (I, 3, 4), на Агоре в Афинах.

Таким образом, перед нами возникает довольно ясный и законченный образ мастера строгого стиля, очень сдержанного, может быть даже не вполне свободного в своих средствах, более склонного к изяществу, чем к силе, более чуткого к человеческим слабостям, чем к божественным добродетелям. Был ли такой художник в действительности и звался ли он Каламидом — об этом мы можем только догадываться.

ПИФАГОР

Немногим лучше обстоит дело и с другим выдающимся мастером строгого стиля — Пифагором. Внешняя картина его деятельности такова. Родился Пифагор приблизительно около 510 года на острове Самосе. На одной базе с его именем, найденной в Олимпии, сам Пифагор называет себя самосцем. Но главная деятельность Пифагора протекала в Регии, в Южной Италии. Очень вероятно поэтому, что он еще мальчиком эмигрировал в Южную Италию вместе с другими самосцами, во время того переселения 496 года, которое описано у Геродота. Это тем более правдоподобно, что Павсаний называет учителем Пифагора Клеарха из Регия. Таким образом, искусство Пифагора несомненно имело более тесную связь с западногреческой, чем с ионийской школой. Пифагор работал исключительно в бронзе и главной его специальностью были статуи атлетов-победителей в Олимпийских состязаниях. Помимо заказчиков в Южной Италии и Сицилии, Пифагор выполнял также заказы для Аркадии и Фив. Характерно, однако, что он не имел ни одного заказа от афинян и ионийцев. Некоторые из произведений Пифагора могут быть довольно точно датированы. Самым ранним из них является статуя бегуна Астила, победившего в трех Олимпиадах, 488—484 и 480 годов. Кроме того, источники упоминают кулачного бойца Эвтима, гоплитодрома Мнасея, борца Леонтиסקа, победившего на Олимпиадах 456 и 452 годов. Еще позднее, очевидно, была поставлена знаменитая статуя Панкратиаста в Дельфах. Плиний, называя эту статую, говорит, что Пифагор превзошел в ней не только своего собственного Леонтиסקа, но и Миронова Дискобола. О том, в какой примерно позе был изображен панкратиаст Пифагора, то есть атлет, соединяющий в себе борца и кулачного бойца, — может дать известное представление надгробная стела Агакла. Самой поздней из датированных работ Пифагора является колесница, запряженная четверкой, в честь Кратисфена, победившего на Олимпиаде 448 года. Помимо самого победителя, в колеснице была изображена венчающая его Ника. По поводу этой Ники, выполнявшей второстепенную роль в группе Кратисфена, следует вспомнить, что известно было только еще одно произведение Пифагора, где изображена была женщина — его группа «Европы на быке» в Таренте. Характер и сила были несомненно более свойственны искусству Пифагора, чем мягкость и изящество. Несомненно также, что он любил сильные движения. Его атлеты были изображены в характерных позах, присущих данному виду спорта. О пристрастии к сильным движениям свидетельствуют и темы героических образов Пифагора: например, его группа Этеокла и Полинейка в момент братоубийства, или его Персей, которого приводили в пример того, что неподвижная статуя может производить впечатление быстрого полета. Характерно также для Пифагора, что его единственная статуя бога изображает Аполлона в момент, когда он поражает стрелами дракона.

Плиний в своей характеристике Пифагора сравнивает его с Мироном, который был моложе лет на пятнадцать или десять, и в этом сравнении отдает предпочтение Пифагору. Плиний указывает, что Пифагор трактовал волосы более натурально, чем Мирон, который еще придерживался в этом орнаментальных традиций архаики. Пифагор же первый стал изображать мускулы и жилы и вообще обнаруживал большой интерес к анатомической структуре человеческого тела. Очевидно, искусство Пифагора имело сильный реалистический уклон, его можно рассматривать как первого предтечу Лисиппа, и этим объясняется та большая популярность, которой пользовались произведения Пифагора в школе Лисиппа. Но Пифагора следует считать реформатором не только в области реалистического восприятия природы. Как указывает Диоген Лаэртский, Пифагор был первым, кто поставил своей задачей «ритм и 161

симметрию» — то есть стремление подчинить движения определенному ритму и вне-
сти гармонию в пропорции человеческого тела.

Таково в главных чертах литературное предание о Пифагоре. Проверить его на памятниках нелегко, так как до сих пор не удалось найти ни одной статуи, которую можно было бы с абсолютной уверенностью связать с именем Пифагора. Тем не менее, археологам удалось подобрать некоторый конкретный материал, который позволяет более или менее уяснить себе стиль Пифагора и его историческую роль. Исходным пунктом лучше всего может служить самое прославленное произведение Пифагора — бронзовая статуя хромого Филоктета в Сиракузах. Филоктет был фессалийским стрелком, владевшим луком Геракла. Рана от укуса змеи помешала ему принять участие в Троянском походе. Впоследствии, однако, по совету предсказателя, греки вызвали Филоктета под стены Трои, которые не могли быть взяты без его помощи. Здесь Филоктета исцелили, и он победил в единоборстве Париса. Статуя Пифагора пользовалась большой известностью в древности. Эпиграммы восторженно описывают мастерство, с которым скульптор сумел показать хромоту Филоктета и выразить его страдание от раны; целый ряд гемм воспроизводит композицию Пифагора. Одна из них такова: Филоктет двигается отрывистым, прихрамывающим шагом. В левой руке он держит лук, правой опирается на палку; правую забинтованную ногу он осторожно выдвигает вперед. Нагнувши корпус, чтобы освободить правую ногу от тяжести, он готовится сделать быстрый шаг здоровой левой ногой. Разумеется, на основе геммы совершенно невозможно составить себе представление о пифагоровых приемах трактовки тела. Только одна черта бросается в глаза — своеобразная трактовка волос широкими, обобщенными массами. Но уловить общий характер пластической концепции Пифагора мы все же в состоянии. И здесь внимание привлекает прежде всего своеобразный ритм движения Филоктета. Мы видим, что Филоктет одновременно отводит правую руку назад и выдвигает правую ногу вперед — обратно движению левой половины тела. Другими словами, его движение совершается крестообразно, по принципу того хиазма, который был совершенно недоступен архаической скульптуре и которым не сумел до конца овладеть ни один скульптор строгого стиля. Принцип хиазма вносит невиданную до сих пор свободу в движение человеческой фигуры и наделяет статую Филоктета совершенно новым ритмом. Ритм для греков имел значение не плавного потока движения, но порыва, напряжения, смены одного движения другим, подобно нырянию корабля — вверх, вниз — в бурном море. Именно ритмом в этом значении в высокой мере владел Пифагор. Ему впервые удалось напрячь функциональную энергию тела до той степени, когда оно воплощает не только совершающееся движение, но и непосредственно из него вытекающее контрдвижение. В этом смысле, как мы увидим позднее, концепция Пифагора имеет несомненное сходство с концепцией Мирона. Но при всем сходстве есть и важное отличие. Пластическая концепция Пифагора, в общем, смелее и динамичнее концепции Мирона. В статуях Мирона движение осуществляется только в конечностях тела — туловище же остается неподвижным и застывшим. У Пифагора же (об этом позволяет судить и гемма Филоктета) мы имеем дело с самым процессом движения, в который вовлечены не только конечности, но и туловище. Если Мирон превосходит Пифагора стремительностью движений, то за Пифагором, несомненно, остается преимущество органической слитности движений.

Попытки археологов подыскать отражение Пифагорова Филоктета в сохранившихся копиях до сих пор не увенчались полным успехом. Одно время казалось, что воспроизведение Филоктета найдено в так называемом «торсе Валентини». Однако попытки реставрировать «торс Валентини» в позе Филоктета потерпели неудачу; к тому же тело «торса Валентини» трактовано слишком мягко и суммарно, скорее в духе аттической школы. Представление о богатой и напряженной мускулатуре Пифагоровых атлетов скорее может дать торс в Лувре с неподходящей головой и неправильным названием Подлукс. Вероятно статуя, к которой принадлежал этот торс, изображала дискобола. Его левая рука приподнята, правая нога выдвинута вперед, туловище поворачивается вокруг своей оси и изгибается. Атлет готовится занять окончательную позицию перед метанием диска и делает балансирующие движения. Еще более насыщенной органической динамикой и потому особенно близкой духу Пифагора кажется другая статуя дискобола, известная по герме в Музее Терм

(так называемый Дискбол Людовизи). И здесь Дискбол изображен в стадии подготовительного движения, в момент напряженного размаха. Охватив диск обеими руками, атлет отводит его в сторону и вверх, внезапным движением поворачивая голову в направлении будущего полета диска. Для Пифагора характерна как богатая проработка могуче сложенного тела, так и вращение туловища вокруг своей оси, в особенности же композиция движения, сообщающая всему телу мощный, непреодолимый порыв.

Идя путем стилистических сравнений, ученым удалось привлечь для выяснения художественного облика Пифагора целый ряд бронзовых статуэток. Духом Пифагора проникнута бронзовая статуэтка атлета из Адерно, хранящаяся теперь в Сиракузском музее. Статуэтку надо представлять себе как уменьшенную копию со статуи Олимпийского победителя, которую сам атлет пожертвовал в святилище своего родного города. В правой руке атлета надо дополнить чашу, из которой он совершает возлияние на алтарь. Поза атлета построена по обычной для строгого стиля схеме: тяжесть тела опирается на правую ногу, свободная левая нога отставлена в сторону; правое плечо немного опущено и голова повернута в сторону опирающейся ноги. Но вместе с тем, какое огромное отличие от уже знакомых нам дорийских и аттических Аполлонов в самом существе пластического ритма! Тяжелое тело атлета из Адерно все полно внутреннего напряжения, каждый мускул натянут, грудь словно поднимается глубоким дыханием. Эта органическая энергия атлета как бы собрана в жесте правой руки и подчеркивающим его повороте головы: центр тяжести переносится из тела наружу, излучается в окружающее пространство. Как естественный результат такой концепции — богатство точек зрения на статую. Если аттические и дорийские скульпторы строгого стиля еще не нашли настоящего примирения между профилем и фасом, то пластическая жизнь атлета из Адерно открывается с одинаковой полнотой — как в фас, так и в профиль, как слева, так и справа. И в этом направлении, следовательно, в смысле завоевания всесторонности статуи, Пифагор является предтечей Лисиппа. Наконец, самый идеал атлетического тела совершенно иной у Пифагора, чем в аттической или дорийской школе. Там атлетическое тело понимали как абсолютную гармонию форм, как совершенный продукт человеческой расы. У Пифагора же мы видим одностороннее прославление физической мощи. Рядом с аристократически утонченным и сдержанным мальчиком Крития в атлетах Пифагора проявляется какая-то первобытная сила и неукротимость. Вместе с тем, атлетам Пифагора впервые присущ тот элемент профессионализма, который в ходе развития Олимпийских игр все более одерживает верх и в конце концов приводит греческую скульптуру к образам вроде знаменитого «Кулачного бойца», из эпохи позднего эллинизма.

Рис. 160

Есть еще два очень разных произведения, которые некоторые ученые также склонны связывать с именем Пифагора. Одно из них — маленькая бронзовая статуэтка, хранящаяся в Гос. Эрмитаже, изображает сидящего юношу, играющего на лире. В ней хотят узнать воспроизведение статуи певца Клеона, которую Пифагор изготовил для Фив. Полемон рассказывает, что во время взятия Фив один из беглецов спрятал свое золото в глубокую складку гиматия статуи и, вернувшись через тридцать лет, нашел свое золото нетронутым. Весьма возможно, что в оригинале эрмитажной статуэтки круглая складка гиматия между ногами была еще глубже и давала, таким образом, полное оправдание рассказу Полемона. Эрмитажный кифаред и по своей пластической концепции не противоречит тому представлению, которое мы до сих пор получили о стиле Пифагора. Мы видим здесь те же тенденции к всесторонности статуи и к типично пифагоровскому «хиастическому» ритму, но примененному на этот раз на более трудном мотиве сидящей фигуры. Кроме того, аналогии к своеобразной прическе Кифареда можно найти легче всего как раз на головах сицилийского или южноиталийского происхождения.

Рис. 174

Гораздо сложнее обстоит дело с атрибуцией Пифагору Дельфийского возницы. Замечательная статуя эта была найдена в Дельфах, несколько выше храма Аполлона, в 1896 году. Вместе со статуей возницы были найдены остатки лошадей, из которых видно, что четверка была изображена двигающейся шагом. Кроме того, была найдена еще бронзовая рука, которая, по всей вероятности, принадлежала статуе Ники, сопровождавшей возницу. Глаза возницы были сделаны из стеклянного спла-

Рис. 175

163

ва, губы проложены серебром, точно так же, как орнамент повязки на голове. База из голубого известняка была вышиной в человеческий рост; часть ее, с фрагментом надписи, сохранилась. Однако чтение этой надписи вызвало большие разногласия, результатом которых явились самые противоречивые взгляды на происхождение Дельфийского возницы. Его приписывали то Каламиду, то мастерам эгинской школы, Онату и Главкию, но самые горячие споры возникли между двумя группами ученых: одна из них называет автором Дельфийского возницы Амфиона Кносского, другая — Пифагора. Дело в том, что надпись называет жертвователем памятника Полизала, тирана Гелы. Но имя Полизала явилось в результате поправки, после того, как из надписи было выскоблено другое имя, следы которого частично сохранились. В чтении этого первоначального имени ученые и расходятся. Греческий археолог Сворнос считает, что первоначальным жертвователем памятника был Аркесилай, тиран Кирены, одержавший победу на Дельфийских ристалищах в 466 году. В таком случае Дельфийский возница совпадает с описанным у Павсания памятником. Его автором был ученик Крития, скульптор Амфион, родом из Кносса. На колеснице же был изображен возница Батт, а рядом с ним венчающая его Либия. Однако такой атрибуции противоречат многие обстоятельства: между прочим — местонахождение Возницы выше храма (тогда как Павсаний описывает киренский памятник как находящийся у самого храма), а также время деятельности Амфиона, которая, несомненно, относится к середине V века, тогда как Дельфийский возница по стилю принадлежит к раннему периоду строгого стиля. Другая группа археологов, во главе с Дуном, считает, что первоначальное выскобленное имя называло Анаксилая, Регийского тирана. Анаксилай умер в 476 году, когда памятник был уже готов, но не оплачен. Тогда властитель Гелы, Полизал, принял все обязательства по памятнику на себя и переправил имя Анаксилая на свое собственное. Если же Анаксилай действительно был первоначальным заказчиком статуи, то вполне естественно, что за выполнением заказа он обратился к выдающемуся мастеру своего родного города, к Пифагору Регийскому. Дуну удалось, кроме того, подкрепить свою атрибуцию указанием на ряд произведений южноиталийского прикладного искусства, особенно терракот и монет, в которых проявляется большое стилистическое родство с Дельфийским возницей. В пользу Пифагора говорит также мастерская трактовка волос у Дельфийского возницы и реалистическая разработка рук и ног. Гибкие и волнистые складки на рукавах и груди Возницы удивительно напоминают, кроме того, одежду эрмитажного Кифареда. Сомнения может вызвать только непривычная для Пифагора статическая, неподвижная поза Возницы и прямые складки его длинного хитона. Но нужно принять во внимание, что вся нижняя часть тела Возницы была закрыта ящиком колесницы, а возникновение дельфийской статуи относится к началу 70-х годов, то есть к самому раннему периоду деятельности Пифагора, когда его динамическая концепция формы еще не освободилась от тисков архаической застылости. Во всяком случае, то внутреннее напряжение тела, та скрытая волевая энергия, которая присуща произведениям Пифагора, составляют как раз главную экспрессивную силу Дельфийского возницы ⁶⁴.

РЕЛЬЕФ

До сих пор наша характеристика строгого стиля была основана, главным образом, на памятниках круглой скульптуры. Нам остается ее пополнить некоторыми примерами из области рельефа и декоративной скульптуры. При этом следует отметить, что эпоха строгого стиля далеко не обнаруживает такого интереса к рельефу, какой выпал на его долю в архаической и особенно в классической скульптуре. В извест-

⁶⁴ Вопрос об авторе Дельфийского возницы остается открытым и в настоящее время. Если одни авторы, не называя имени художника, отмечают общие черты, которые эта скульптура имеет с современной ей пластикой Великой Греции (Людливес), то другие исследователи с уверенностью считают, что Дельфийский возница не может быть работой Пифагора Регийского (П. Орландини).

ном смысле можно даже сказать, что рельеф строгого стиля отличается более отсталым характером, более консервативными тенденциями, чем круглая скульптура того же времени: преодоление архаических принципов совершается в рельефе гораздо медленнее, чем в круглой статуе. Тем не менее, и в рельефе строгого стиля можно наблюдать важные признаки новой художественной концепции.

Ясное представление о рельефе строгого стиля могут дать метопы Герайона в Селинунте (так называемого храма *Е*), датируемые около 460 года до н. э. Метопы эти, которые когда-то были размещены внутри колоннады над входом в пронаос, теперь находятся в Музее в Палермо. Метопы выполнены из известняка, и только обнаженные части женских фигур дополнены из мрамора. Прежде всего бросается в глаза некоторая медлительность темпа, тяжеловесность рассказа. Хотя большинство метоп рассказывает о драматических, полных действия события (например, о борьбе Геракла и амазонки или смерти Актеона), но композиции рельефов совершенно лишены той динамики, которая была присуща рельефам поздней архаики и которой опять достигает греческий рельеф во второй половине V века. Мастера селинунтских метоп больше всего занимает общий тектонический ритм всего ансамбля, которого он достигает чередованием простых вертикальных и горизонтальных направлений. Поэтому ему лучше удается удаются композиции не драматического, повествовательного характера, а спокойные диалоги, построенные на внутренних переживаниях. В этом смысле наиболее сильное впечатление производит метопа Герайона, изображающая священный брак Зевса и Геры. Гера робко и, вместе с тем, торжественно открывает свое покрывало невесты, Зевс берет ее за запястье, чтобы привлечь к себе. Характерно для строгого стиля это твердое направление взглядов — глаза в глаза. Несмотря на некоторую угловатость жестов и застылость поз, рельеф полон напряженной, сосредоточенной страстности. Ясно видно, что фантазия художника направлена в сторону завоевания духовной характеристики своих героев. Но он еще не владеет их телами и их жестами в такой мере, чтобы заставить их высказывать свои чувства с полной определенностью. Поэтому есть всегда что-то невысказанное в рельефах строгого стиля, какая-то несогласованность между их психической и физической жизнью.

Рис. 180

Особенно заметно эта черта строгого стиля бросается в глаза в однофигурных рельефах. Ярким примером может служить рельеф, найденный на Акрополе, так называемая «грустящая Афина». Афина, в племе, но без эгиды, стоит, опираясь на копье, погруженная в созерцание каменного столба. Так как окружение Акрополя стенами было закончено Кимом возведением южной стены около 460 года, то есть приблизительно ко времени возникновения нашего рельефа, то можно предположить, что рельеф «грустящей Афины» был выполнен каменщиками, возводившими постройку в качестве посвящения богине. Таким образом, в рельефе нет ничего грустного. Но тонкие душевные движения еще не вполне повинуются скульптору — и поза сосредоточенного внимания, благодаря наклону тела Афины и затененному ее лицу, невольно превращается для зрителя в выражение печали. В рельефе «грустящей Афины» следует отметить также чрезвычайно широкое развешивание фигуры в пространстве и обилие свободного фона — прием, прямо противоположный архаическому рельефу. Но так как формы тела лишены пластической вескости и округлости, которую они приобретут в рельефах классического стиля, то создается впечатление некоторой хрупкости и невесомости силуэта, придающее специфическое очарование рельефам строгого стиля.

Рис. 179

Все выдающиеся качества рельефа строгого стиля — простота и широта его ритма, певучесть его линий и силуэтов, в сочетании с некоторой меланхолией невысказанного настроения, — находят воплощение в одном из самых замечательных памятников эпохи — в так называемом троне Людовизи. Эти рельефы были обнаружены при перестройке виллы Людовизи в 1887 году. Составленные вместе, мраморные рельефы эти образуют наружное украшение какого-то четырехугольного сооружения или предмета, на широкой стороне завершавшегося пологим фронтом (теперь этот фронтон вместе с верхней частью фигур отбит). Первоначальное предположение, что рельефы служили украшением трона, теперь не имеет сторонников, но название трона Людовизи все же прочно утвердилось. Наиболее вероятно, что рельефы служили украшением большого алтаря. Что касается обрамления рельефов, то

165

пустые места по нижнему краю указывают на то, что здесь первоначально был прикреплен орнаментальный узор (вероятно, в виде ионийских волют) из мрамора или металла.

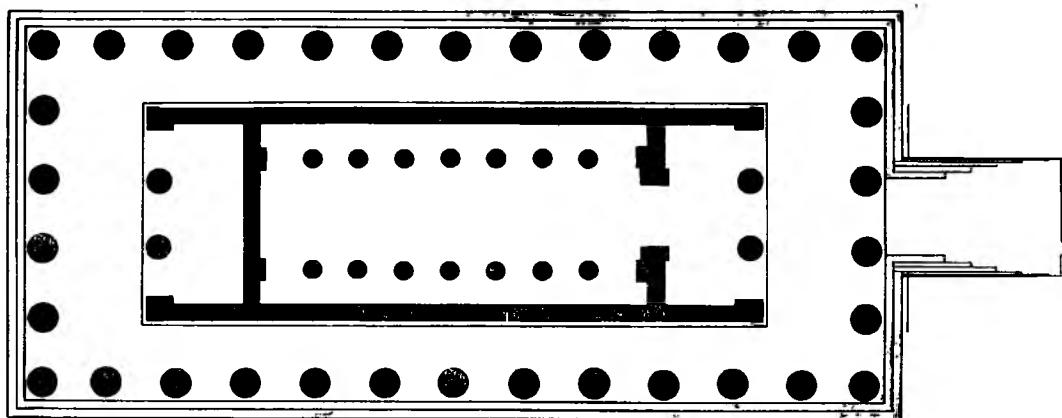
Столь же горячие споры вызвало и тематическое истолкование трона Людовизи. По наиболее распространенному мнению, главный рельеф изображал рождение Афродиты из морских волн. *Рис. 176* Две женщины, может быть нимфы, или Мойры, помогают Афродите подняться, держа передней покрывало; берег показан мелкими камешками. Боковые крылья алтаря изображают, очевидно, два различных воплощения богини

Рис. 177—178 любви: закутанную покрывалом невесту, совершающую жертвенные курения, и обнаженную гетеру, играющую на флейте. Нужно сказать, что неясность темы заложена отчасти в самих рельефах, в той невысказанности жестов, в той тенденции затенить повествование настроением, которую мы уже отметили в рельефах строгого стиля. И действительно, трон Людовизи несколько не теряет оттого, что мы не уверены в его тематическом содержании. Потому что он дает такое богатое формальное содержание, такую удивительную мелодику линий, которые вполне поглощают все внимание зрителя. Присмотритесь, например, к чудесному профилю предполагаемой Афродиты и к нежности ее волос, к потоку складок на одеждах ее спутниц, к выразительному контрасту целомудренной невесты и вольной позы гетеры, заложившей ногу на ногу. Есть что-то невыразимо певучее и меланхолическое в легких движениях этих существ. Мы не знаем имени автора этих рельефов. Но несомненно, что это был один из величайших волшебников ритма и линии, каких выдвинуло греческое искусство.

СКУЛЬПТУРЫ ХРАМА ЗЕВСА В ОЛИМПЦИИ

Подобно тому, как эгинские фронтоны стоят в начале развития строгого стиля, так завершением его служит декоративный ансамбль храма Зевса в Олимпии. Если не считать кратковременных раскопок французских археологов в первой половине XIX века, то первое систематическое обследование развалин Олимпии было произведено немецким Археологическим институтом в 1875—1880 годах. Центр святилища занимает так называемый Альтис, некогда священная роща Зевса на берегу реки Алфея. Застройка Альтиса была завершена как раз в эпоху строгого стиля, когда к древнему Герайону, к обнесенному оградой святилищу Пелопса и к террасе сокровищниц на севере Альтиса прибавился на юге грандиозный храм Зевса Олимпийского. Храм Зевса был выстроен из местного известняка и облицован тончайшей белой штукатуркой. Его постройка была закончена в 456 году. Его строителем называют Либона из Элиды. По плану и по несколько тяжеловесным пропорциям он напоминает современный ему храм Посейдона в Пестуме, с той только разницей, что в его плане выдержано каноническое число колонн — шесть на узкой и тринадцать на широкой стороне. Сравнительно маленькие размеры его клетки не были рассчитаны на помещение столь колоссальной статуи, какой впоследствии ее украсил Фидий. Пластическая декорация храма состояла из двенадцати метопа (по шесть над каждым портиком) и из фронтовых групп.

Скульптурные украшения храма Зевса подверглись подробному и всестороннему анализу, и в результате этого анализа можно считать установленным, что работы по украшению храма, растянувшиеся приблизительно на пятнадцать лет, направлялись с востока на запад, причем метопа предшествовали фронтонам. В двенадцати метопах были рассказаны подвиги Геракла. Ни одна из них не сохранилась полностью, от многих же остались только разрозненные фрагменты. Восточные метопа отличаются более архаическим характером: формы более силуэтны, очерчены более острыми и жестокими контурами, движения более угловаты и прямолинейны. Вместе с тем, бросается в глаза удивительное тектоническое чутье мастера. Принцип здесь тот же, что в современных им метопах Селинунтского Герайона, но проведен еще последовательнее: композиции основаны или на чередовании вертикальных опор — параллельных желобкам триглицфов (наиболее ярким примером может служить метопа с Атлантом), или же на скрещении диагоналей (с особенным блеском этот прием



14. План храма Зевса

осуществлен в метопах с быком и с очищением авгиевых конюшен). Тектонический скелет композиции был подчеркнут раскраской. Как показывают сохранившиеся следы, фоны метоп были попеременно синими или красными, волосы и некоторые детали одежды были показаны красной или черной краской, и только обнаженное тело выступало во всей белизне паросского мрамора. Одна из наиболее сохранившихся метоп восточного ряда изображает Геракла, с помощью Афины поддерживающего небесный свод, в то время как Атлант приносит ему яблоки, похищенные из сада Гесперид. Скульптор показывает только сложенную вдвое подушку, на которую Геракл положил ногу — таким образом, Геракл как бы поддерживает карниз и потолок портика — и это придает всей композиции метопы удивительную устойчивость и внутреннее напряжение, несмотря на внешнее спокойствие фигур. Но мастер олимпийских метоп умел владеть и динамикой стремительных движений. Об этом свидетельствует метопа с укрощением Критского быка, принадлежащая к более позднему, западному ряду. С поразительным тектоническим тактом скульптор сводит здесь контраст движений к двум диагоналям, пересекающимся в центре метопы, подчеркивая их поворотом голов Геракла и быка. Здесь фигуры трактованы гораздо пластичней, внутренние формы моделированы с большими подробностями, скульптор осмеливается на поворот тела Геракла вокруг его оси. Однако и в этой метопе проявляется характерная для олимпийского мастера тенденция к декоративному обобщению форм, которая так отличает его от авторов эгинских фронтонов, к трактовке фигур силуэтами, рассчитанными на рассмотрение издали. В последних метопах цикла замечается переход от стремительного, динамического рассказа к мотивам более созерцательным, к композициям, построенным на духовной выразительности жеста. Такова, например, метопа, повествующая о том, как Геракл приносит Афине стимфалийских птиц. В смелом повороте представлено тело Афины, сидящей на выступе скалы. И в самом типе Афины, без всяких божественных атрибутов, и особенно в ее жесте, одновременно любознательном и боязливом, проявляется мастерство олимпийского скульптора в создании тонких нюансов настроения. Еще оригинальнее и насыщеннее духовной экспрессией задумана последняя метопа цикла, к сожалению, очень плохо сохранившаяся. Здесь Геракл изображен еще юношей. Утомленный подвигом, он поставил ногу на тело убитого им немейского льва и, оперевши голову на руки, тяжело задумался, в то время как Афина стремится внушить ему бодрость к новым подвигам.

Рис. 181

Рис. 182

Автора олимпийских метоп Павсаний не называет, зато он подробно описывает каждую фигуру олимпийских фронтонов и называет имена исполнивших их художников. По сведениям Павсания, автором восточного фронтона был Пэоний, автором западного — Алкамен. Однако это сообщение Павсания наталкивается на ряд противоречий и не соответствует ни времени деятельности, ни стилю Пэония и Алкамена. О стиле Пэония мы имеем ясное представление, благодаря найденной в Олимпии статуе

Ники, которая удостоверена как произведение Пэония надписью на базе. Стил ь этой Ники, исполненной значительно позднее, не имеет ничего общего со скульптурами восточного фронтона. Возможно, что ошибка Павсания объясняется тем, что он не точно прочитал надпись на базе Ники, где сказано, что Пэоний вышел победителем из конкурса на изготовление акротерия для храма Зевса. Павсаний же вместо акротерия по ошибке упоминает фронтонную группу. Так же мало соответствуют скульптуры западного фронтона тем произведениям, которые можно поставить в связь с искусством Алкамена, лучшего из учеников Фидия. Кроме того, согласно литературным свидетельствам, деятельность Алкамена простиралась вплоть до самого конца V века. В таком случае, трудно предположить его участие в украшениях Олимпийского храма еще в 60-х годах V века. Все эти соображения заставили большинство исследователей отвергнуть предложенные Павсанием имена художников.

Темой восточного фронтона является местная легенда — своего рода мифологический пролог к Олимпийским играм. Изображен момент перед состязанием на колесницах между Ойномаем и Пелопсом, решившим судьбу правящих династий в Пелопоннесе. Согласно легенде, царь Элиды Ойномай согласался выдать свою дочь Гипподамию только за того героя, который победит его в ристалищах на колесницах. Но так как его кони, подаренные ему Ареем, были самыми быстрыми, то он обгонял всех своих соперников и убивал их. Уже двенадцать женихов погибло таким образом, когда явился чужеземный герой Пелопс, сын Тантала. Гипподамия влюбилась в него, подкупила возницу царя, Миртила, который вынул чеку из оси царской колесницы. В состязании Ойномай упал и разбился насмерть, и таким образом, род Пелопса приобрел господство над всем Пелопоннесом.

Несмотря на то, что от восточного фронтона сохранились все фигуры и несмотря на то, что Павсаний описывает каждую фигуру фронтона, его реконструкция вызвала у учёных большие разногласия. Главный камень преткновения при реставрации — как понимать слова Павсания, который описывает фигуры фронтона направо и налево от центральной фигуры Зевса: понимать ли в том смысле, что правая и левая сторона рассчитана у Павсания с точки зрения Зевса или с точки зрения зрителя. Прежде всего бросается в глаза, что в этой реконструкции супруги, стоящие рядом, оказываются тем не менее отчужденными друг от друга: поворотом головы, позой свободных ног, которые повернуты в разные стороны, и, наконец — щитом Пелопса и локтем Ойномай, которые приходятся как раз между героями и их женами. Кроме того, такой реконструкции противоречит поворот головы Зевса: несомненно, что бог своим жестом должен поощрять или предугадывать победителя, а между тем оказывается, что Зевс оборачивается в сторону побежденного Ойномай.

В последнее время возвратились к первоначальной реставрации Троя, сделанной им на слепках в Дрезденском музее, внося некоторые поправки в расстановку второстепенных фигур. По правую руку Зевса стоит Пелопс с Гипподамией, а по левую руку Зевса — Ойномай и его жена Стеропа. Благосклонность Зевса направлена к победителю, пары супругов связаны между собой полуоборотами. К центральной группе примыкают с обеих сторон колесницы, запряженные четверкой. Относительно расположения второстепенных фигур, сидящих перед квадригами и позади колесниц, исследователи до сих пор не пришли к окончательному решению.

Наконец, самые углы фронтона заняты лежащими фигурами, как думает Павсаний — персонификациями Олимпийских рек, Алфея и Кладаея.

Для того, чтобы лучше оценить стилистический характер восточного фронтона, сравним его композицию с эгинскими фронтонами. Уже мастера эгинских фронтонов отказались от чисто иллюстративного пересказа мифа в виде разрозненных эпизодов (как это было принято в архаических фронтонах). Оба эгинских фронтона дают единую композицию, объединяющую в одно событие все фигуры фронтона. Но это объединение происходит чисто внешним, сюжетным путем. Мастеру олимпийского восточного фронтона удалось зафиксировать во фронтоне совершенно определенный момент мифа — перед началом состязания колесниц, вместе с тем, заставить все фигуры композиции (вплоть до лежащих в углах) принять в этом событии внутреннее участие.

Столь же отлична от эгинских скульптур и формальная концепция олимпийского мастера. Прежде всего, он увеличивает размеры фигур — теперь они в полтора

Рис. 184

Рис. 183

раза больше натуральной величины. Далее, он значительно увеличивает количество фигур — до двадцати одной в каждом фронто́не (вместо тринадцати и одиннадцати в эгинских фронтонах), так что все поле фронтона оказывается заполненным фигурами без всяких пустот, свойственных эгинским фронтонам. Совершенно иначе олимпийский мастер трактует и отдельные фигуры. В эгинских фронтонах поверхность форм трактована с величайшей тщательностью, фигуры обработаны до конца со всех сторон, как круглые статуи, рассчитанные на рассмотрение с близкого расстояния. Напротив, олимпийский мастер оставляет фигуры сзади почти необработанными, да и спереди трактует их самыми обобщенными, иногда почти грубыми приемами, все время имея в виду не законченность отдельных статуй, а общий декоративный эффект композиции. Но в то же время олимпийский мастер является гораздо большим натуралистом, чем эгинские скульпторы, в смысле подбора своих тематических и пластических мотивов. Во всех направлениях олимпийский мастер стремится к максимальному разнообразию. Каждая его фигура индивидуальна в своей позе и задрапирована по-новому. Особенно его интересует проблема возраста. Достаточно сравнить Стеро́пу и Гиппода́мию, чтобы видеть, на какие тонкие нюансы типа, характера и возраста способен был олимпийский мастер. Но больше всего его привлекают те крайние возрасты, которые вообще были недоступны архаической скульптуре — контраст старости и юности составляет один из самых излюбленных мотивов олимпийских фронтонов (сравним, например, Мирти́ла и мальчика, сидящего на корточках). При этом олимпийский мастер не боится самых натуралистических подробностей, например, морщин или открытого рта. Его фантазия направлена вообще скорее в сторону мрачного, грубого и безобразного, но силой своего декоративного синтеза он умеет придать самой низменной натуре черты возвышенной монументальности.

Рис. 185

Наконец, последнее замечание об общей композиции восточного фронтона в связи с треугольным обрамлением. Во всех предшествующих фронтонах, включая и эгинские, фигурная композиция всецело подчинена обрамлению фронтона. Но это подчинение происходит как бы насильственным путем, так как откосы фронтона поработают каждую фигуру по отдельности. На первый взгляд может показаться, что мастер олимпийского фронтона не только принял эту архаическую схему, но даже сделал ее более архаической, чем в эгинских фронтонах (центральная фигура Зевса больше всех остальных). Но, присматриваясь ближе, мы видим, что за этим тектоническим скелетом скрывается гораздо большая органическая свобода, причем фигуры не поодиночке вставлены в раму фронтона, а сливаются в общих волнах движения. Именно это абсолютное слияние тектонических функций с органической свободой движений и составляет гениальное достижение олимпийского мастера.

После подробного анализа восточного фронтона мы можем короче остановиться на композиции западного фронтона. Здесь представлена битва кентавров и лапифов на свадьбе Пейрифоя. Эпизод легенды использован только как предлог для того, чтобы развернуть символическую картину борьбы греков с полудикими обитателями лесов, борьбы культуры с варварством. Подлинным героем западного фронтона является не Пейрифой, замахнувшийся коротким мечом на похитителя своей молодой жены Дейдамеи, и не Тезей, защищающий своего фессальского друга с молотом в руках, а Аполлон, как олицетворение духовной и этической силы, одним мановением руки своей дарующий победу грекам. Реставрация западного фронтона испытала судьбу, аналогичную восточному фронто́ну. После ряда перестановок ученые теперь вернулись к первоначальной реставрации Трея. По общему композиционному замыслу западный фронтон довольно близок к восточному. Опять в центре — возвышающаяся над всеми остальными фигура Аполлона; точно так же симметрично согласованы оба крыла фронтона; точно так же волны движения поднимаются с углов фронтона и сливаются с контрдвижением, направленным от центра. Но в западном фронто́не эти волны движения набегают и отталкиваются с еще большей напряженностью и текучестью, еще тоньше, еще незаметнее откосы фронтона скреплены тектоникой вертикальных опор. По своему же внутреннему духу западный фронтон прямо противоположен восточному. Насколько тот торжественно спокоен, настолько здесь все полно диких страстей, стихийной динамики, кипучей энергии — и даже угловатые фигуры кажутся не лежащими, а выползающими из углов и слияющимися под-

Рис. 186

няться. Западный фронтон еще грубее в своей декоративной стилизации форм, еще натуралистичнее в своих деталях (например, кентавр, перекусывающий руку своему противнику), и еще благозвучней, еще монументальней в своем общем ритме.

Естественно возникает вопрос, как понимать это духовное и стилистическое различие олимпийских фронтонов? Целый ряд оснований говорит в пользу более позднего возникновения западного фронтона. Означает ли, в таком случае, эта разница последовательное развитие одного и того же мастера — от метоп, через восточный фронтон к западному, или же восточный и западный фронтон являются произведениями разных мастеров? Обе теории имеют своих горячих сторонников среди исследователей. Думается, однако, что только исходя из предпосылки двух авторов, можно вполне оценить различие обоих фронтонов⁶⁵. Ибо оно не есть различие прогресса одного и того же стиля, а различие двух принципиально противоположных стилей. Насколько восточный фронтон родствен по духу метопам, настолько же он чужд духу западного фронтона. Это различие стиля можно наблюдать и в отдельных деталях пластической формы, и в мотивах, и в характеристиках. В изображении волос, например, мастер восточного фронтона придерживается преимущественно одной и той же простой схемы, напротив, фигуры западного фронтона отличаются удивительно разнообразными прическами, то трактованными в виде одной сплошной массы, то в виде круглых локонов, то в виде длинных струящихся прядей. То же относится к изображению одежды. Мастер восточного фронтона довольствуется в своих драпировках простым сопровождением пластических форм тела; напротив, мастер западного фронтона рассматривает одежду как совершенно самостоятельную проблему, как специфическое средство для разрешения композиционных и декоративных эффектов. Достаточно, например, сравнить лежащие фигуры восточного и западного фронтона, чтобы убедиться в этом красноречивом различии. Если у так называемого Алфея восточного фронтона одежда робко примыкает к телу и только чуть-чуть прикасается к земле, то у женской фигуры западного фронтона одежда спадает легкими, независимыми складками и широкими, свободными массами ложится на землю. Точно так же только в западном фронтоне можно наблюдать два других излюбленных приема ионийской школы — обнажение тела сквозь одежду, тесно прилегающую к телу, и мотив драпировки, как бы висящей в воздухе, запутавшись за руку или ногу фигуры (например, у Пейрифоя и Тезея).

Но всего нагляднее принципиальное различие двух мастеров проявляется в общей стилистической концепции фронтонов. Концепцию восточного фронтона хочется назвать чисто пластической и трехмерной. Характерна в этом смысле изоляция каждой отдельной фигуры и стремление к завоеванию глубины фронтона (например, в четверках лошадей или в фигурах, как бы выходящих навстречу зрителю). Композиция же западного фронтона безусловно заслуживает названия, с одной стороны, плоскостной, с другой стороны, живописной. Недаром мастер западного фронтона так стремится слить фигуры одну с другой в непрерывном потоке декоративных масс и все движение развернуть параллельно плоскости фронтона. В восточном фронтоне фигуры воздействуют, главным образом, своей округлостью, рельефной телесностью; в западном — они производят скорее впечатление красочных пятен.

СКУЛЬПТУРА ВЫСОКОЙ КЛАССИКИ

Переход от строгого стиля к высокому совершается почти незаметно. В сущности говоря, это две стадии в развитии одного и того же стиля, который может быть объединен под названием классического. Граница между этими стадиями проходит

⁶⁵ В настоящее время концепция одного автора, создателя и обоих фронтонов, и метоп храма Зерса в Олимпии, имеет более широкое распространение, чем предположение о двух разных авторах фронтонов. Предполагается, что было несколько исполнителей, воплотивших в мраморе эскизы, созданные одним ведущим скульптором, пелопоннесцем по происхождению, но испытанным ионийское воздействие.

около 450 года, когда формы становятся более свободными и более закругленными, а концепция более возвышенной. Неуловимость этого перехода особенно красноречиво демонстрирует искусство старшего из трех великих мастеров высокого стиля — Мирона.

МИРОН И ЕГО ШКОЛА

Мирон был родом из Элевтеры, маленького города на границе Беотии и Аттики. Павсаний же прямо называет Мирона афинянином. Это надо, вероятно, понимать в том смысле, что мастерская Мирона находилась в Афинах. Тем не менее, афиняне вряд ли считали Мирона вполне своим художником, так как он не был привлечен к созданию ни одного из общественных памятников, столь многочисленных в тогдашних Афинах. Характерно также, что все статуи атлетов, изготовленные Мироном, изображают исключительно пелопоннесцев. Произведения Мирона, помимо Афин, находились также в Дельфах и Олимпии, а некоторые были исполнены по заказам из Малой Азии и Сицилии. Определить время деятельности Мирона можно только приблизительно. Плиний называет Мирона, вместе с Фидием и Поликлетом, учеником аргосского скульптора Агелада, жившего в конце VI и начале V века. Далее, статуя Гекаты, исполненная Мироном для Эгины, вряд ли могла возникнуть после 456 года, когда Эгина потеряла политическую самостоятельность. Из атлетов, статуи которых Мирон изготовил для Олимпии, Тимант из Клеон победил в 456 году, а Ликин из Спарты в 448 году. Наконец, сын Мирона, Ликий, упоминается уже как известный скульптор непосредственно после 446 года. Из всех этих хронологических сопоставлений можно сделать вывод, что Мирон родился около 500 года и что его деятельность падает примерно на годы от 480 до 440. Есть основание думать, что Мирон был несколько старше Фидия и Поликлета, так как его статуи отличаются более заметными признаками архаизма. Но возможно также, что этот налет архаики объясняется более консервативным характером художественной концепции Мирона. Работал Мирон почти исключительно в бронзе. Исключением была быть может только статуя Гекаты для Эгины, которую Павсаний называет «ксоаном» и которая, вероятно, была вырезана из дерева.

Многие из античных ценителей искусства, как, например, Дионисий Галикарнасский, Лукиан и Ювенал, причисляли Мирона, вместе с Фидием и Поликлетом, к величайшим мастерам древности. Охотнее всего Мирона противопоставляли Поликлету. Так, Цицерон называет стиль Мирона более мягким, чем у Каламида, но не столь свободным, как у Поликлета, Плиний упрекает Мирона в недостаточно мягкой и свободной трактовке волос и в отсутствии интереса к духовному выражению. С другой стороны, Плиний подчеркивает исключительное реалистическое чутье Мирона и ставит его выше Поликлета в смысле большего разнообразия форм и пропорций. Известным противоречием мнению Плиния о духовной невыразительности образов Мирона могут казаться характеристики Петрония и некоторых греческих эпиграмм, которые подчеркивают чрезвычайную жизненность, одушевленность, силу дыхания в статуях Мирона. Однако это противоречие только кажущееся. В этих характеристиках проведено то различие между способностью скульптора наполнить статую органической, жизненной энергией и его умением вложить в статую выражение определенных чувств, переживаний и идей, одним словом — тот контраст между дыханием и душой, который лучше всего формулируется латинскими понятиями — *anima* и *animus*. На основании всех этих суждений античной критики мы вправе противопоставить Мирона как мастера органической энергии, с одной стороны, Поликлету, как творцу чисто формальных, пластических ценностей, и, с другой стороны, Фидию, как воплостителю высших идей в скульптуре.

Сюжеты мироновских произведений очень разнообразны. В списке этих произведений мы найдем богов, героев и атлетов, и молодых и старых, и мужские и женские образы, и группы, и отдельные статуи; Мирон пользовался большой популярностью как изобразитель животных и как торец: серебряные сосуды его изготовления высоко ценились римскими коллекционерами. Но несомненно, что величайшую славу Мирон приобрел своими статуями атлетов-победителей. Две из этих статуй

вызывали особенное восхищение античных ценителей искусства — бегуна Лада и Дискобола. Пелопоннесский бегун Лад прославился своей олимпийской победой в беге на длинную дистанцию, после которой он умер от переутомления. Несколько греческих эпитафий и позднее Катулл описывают статую Лада, исполненную Миромом, в самых восторженных выражениях. Согласно этим описаниям, атлет был изображен в момент высшего напряжения сил почти уже у самой цели: «он высоко поднимается на пальцах ноги, все нервы напряжены», «бронзовая фигура хватается за победный венок, пьедестал не удержит ее на себе». Было высказано предположение, что одна эпитафия Симонида относится к этой статуе. Если это предположение верно, то статуя Лада должна была бы принадлежать к самому раннему периоду деятельности Мирона, так как Симонид умер в 467 году.

Если проблема статуи Лада осталась пока неразрешенной, то о другом знаменитом атлете Мирона, о «Дискоболе», мы можем составить себе вполне определенное представление. Можно сказать даже больше — статуя «Дискобола» является главным фундаментом для реконструкции стиля Мирона. Статую «Дискобола» удалось узнать благодаря описанию Лукиана: «Не говоришь ли ты о метателе диска, который склонился в движении метания, повернул голову, смотря на свою руку, держащую диск, и слегка согнул одну ногу, как будто готовясь выпрямиться одновременно с ударом». Статуя, соответствующая этому описанию, сохранилась в нескольких повторениях, но только одно из них имеет голову, восходящую несомненно к первоначальному оригиналу — это статуя из Палаццо Ланчелотти в Риме, которая была найдена на Эсквилинском холме в 1781 году. Был сделан опыт восстановления первоначального вида статуи из нескольких, наиболее совершенных в художественном смысле, но не полностью сохранившихся реплик. В этой реставрации туловище взято от очень хорошего экземпляра, найденного в Castel Porziano, и дополнено: головой экземпляра Ланчелотти, правой рукой из Casa Buonarroti во Флоренции и ногами лондонского экземпляра. На скомбинированном таким образом слепке была удалена подпора, а самый слепок бронзирован. В этом виде реставрация, несомненно, очень близко подходит к первоначальному облику знаменитой статуи, а также к описанию Лукиана.

Рис. 187

Проблему стремительного и напряженного движения Мирон разрешил здесь блестяще, далеко превзойдя смелостью и динамикой всех предшественников. Но при этом не подлежит сомнению, что его решение проблемы основано на компромиссе. Мирон изобразил не самое движение Дискобола, а краткий перерыв, мгновенную остановку между двумя движениями — между замахом назад и выбросом всего тела и диска вперед.

Несмотря на это «Дискобол» Мирона производит удивительно цельное и убедительное впечатление. Подлинное значение Мирона не в том, что он приближается к натуре в передаче быстрых, мгновенных движений, а в том, что он открыл тайну пластической концентрации движения. В искусстве Мирона еще очень сильны пережитки архаизма. Они проявляются, прежде всего, в самой трактовке тела, сухой, линейно-точной (характерна для архаизма Мирона также плоская грудь его «Дискобола»), в том, что динамика движения сосредоточена почти исключительно в конечностях, тогда как самый торс остается почти неподвижным. Но наиболее прочные следы архаика оставила на общей пластической концепции Мирона, которую можно было бы назвать «планиметрической». В самом деле, статуя Дискобола имеет совершенно плоскостной, рельефный характер; все главные элементы движения собраны на передней плоскости — статуя рассчитана на рассмотрение только с одной точки зрения, спереди. Если мы станем обходить Дискобола кругом, то увидим, что его профиль совершенно лишен самостоятельного значения, так как не имеет никакой глубины, никакой пластической телесности. Квинтилиан, теоретик ораторского искусства и тонкий знаток греческой скульптуры, восклицает по поводу Дискобола Мирона: «Где еще можно найти такое же искаженное и сложное движение, как у Дискобола? А между тем, если бы кто-нибудь стал упрекать произведение Мирона за отклонение от правильной нормы, разве не извратил бы он этим самым искусство, в котором ценно именно новое и трудное изображение?» Совершенно очевидно, что это восклицание Квинтилиана вызвано исключительно противоречием фаса и профиля в статуе Дискобола: искаженной эту статую можно назвать только

в профиль, с фаса же движение Дискобола приведено в полную гармонию, сбалансировано до последней степени тектонического равновесия.

То же противоречие, но только в обратном порядке, можно наблюдать и на голове Дискобола. Насколько в фас голова Дискобола имеет узкую форму и застывший, несколько угрюмый характер, настолько в профиль она разворачивается широко и текуче грациозно. Заметим между прочим, что для головы Дискобола характерен сильно выступающий затылок с заметным углублением внизу, при переходе в шею. Характерно также, что лицо Дискобола, столь ясное в своей органической структуре, лишено каких бы то ни было признаков индивидуальных переживаний. Волосы у Дискобола как бы не имеют никакой самостоятельной пластической ценности, никакой телесности — они так плотно прилегают к черепу, что обнаруживают все его формы и превращаются в плоский орнамент поверхности. Голова статуи нужна Мирону не сама по себе, как главный носитель духовной или эмоциональной жизни, а лишь как часть некоей абстрактной пластической конструкции, как элемент «симметрии» (применяя греческий термин). Поэтому Мирон дает голову Дискобола в сильном сокращении, со слегка искривленной средней линией и с неравной траекторной половины лица: левая половина — плоская и широкая; правая — компактная с полными, выпуклыми формами. Благодаря этому приему так называемой эвритмии голова, предназначенная для рассмотрения в повороте, приобретает особенно интенсивную пластическую жизнь. Так статуя Дискобола полностью подтверждает характеристику Мирона, данную античной критикой: эта статуя полна удивительной органической жизни, выражает максимальную физическую энергию, но она ничего не говорит зрителю на языке мыслей и чувств.

Другое произведение Мирона, которое может быть восстановлено с почти такой же достоверностью, как Дискобол, это группа Афины и Марсия. Группа эта описана Павсанием как находящаяся на Афинском Акрополе: «Изображена Афина, — пишет Павсаний, — бьющая Марсия за то, что он поднял флейты, несмотря на то, что богиня желала, чтобы они остались брошенными». В группе, следовательно, был рассказан афинский вариант беотийского мифа об изобретении флейты. Вот в кратких словах содержание этой легенды. Афина изобрела флейту, но ее игра на этом инструменте не имела успеха у олимпийцев; Афродита и Гера даже не могли удержаться от смеха. Обиженная богиня решила посмотреть на себя в зеркальной поверхности ключа; тут она заметила, что ее щеки безобразно раздулись во время игры, и поняла причину смеха своих соперниц. Разгневанная, она бросила флейты, проклиная того, кто их поднимет. Силен Марсий был свидетелем этой сцены; овладев флейтами, он стал упражняться в игре и, наконец, вызвал на состязание Аполлона, что и привело к роковому для Марсия концу. В такой форме миф был популярен в Афинах, ибо он содержал насмешку над ненавистными афинянам беотийцами, национальным инструментом которых считалась флейта. Однако Павсаний, описывая группу на Акрополе, не упоминает имени автора. С именем Мирона позволяют связать эту группу слова Плиния, который называет среди произведений Мирона «сатира, с изумлением смотрящего на флейты, и Минерву» — группу, очевидно тождественную с той, которая описана Павсанием.

С помощью воспроизведения группы на афинских монетах, в росписи одного краснофигурного сосуда и на рельефе мраморной вазы сначала удалось узнать Марсия в статуе Латеранского музея, неправильно реставрированной в виде танцующего сатира с каштаньетами (так называемыми крогалами) в руках. Впоследствии было обнаружено повторение головы Марсия лучшей работы в собрании Баррако в Риме. Характерно для композиционной идеи Мирона, что мраморная статуя Марсия долгое время стояла в Латеранском музее и никому не приходило в голову, что она должна составлять часть группы. Значительно позднее была узнана Афина, принадлежавшая к группе Мирона. Наиболее полно сохранившаяся ее реплика находится во Франкфуртском музее, тогда как стилистически наиболее близкая к оригиналу реплика головы хранится в Дрездене. Благодаря изображению на монетах группа легко может быть реконструирована в общих чертах, но отдельные жесты фигур вызывают у исследователей большие разногласия.

Если мы сравним Афины и Марсия с Тираноубийцами Крития и Несиота, то сразу бросится в глаза, насколько сильно эволюционировала концепция пластиче-

ской группы. Параллелизм фигур в группе Крития и Несота сменился у Мирона их контрастом. Если у Тираноубийц психологический центр события находится как бы вне группы, то у Мирона он переместился внутрь самой группы, на флейты. Наконец, если группа Тираноубийц не имеет ни одной более или менее удовлетворительной точки зрения, то группа Афины и Марсия задумана таким образом, что она полностью и исчерпывающе открывается с одной точки зрения. Однако это оптическое единство композиции достигнуто Миром ценою того же самого компромисса, который мы уже наблюдали в Дискобол, то есть пожертвованием трехмерности формы. Группа Мирона, правда, имеет исчерпывающую точку зрения, но только ее одну, предполагающую совершенно фронтальное положение зрителя. Малейшее перемещение кругом группы уничтожает всякую наглядность композиции. Группа Афины и Марсия так же не имеет профиля, как и Дискобол, так же рельефна и планиметрична. Синтеза групповой композиции Мирон достигает, таким образом, не чисто пластическим путем, а линейно-графическими средствами.

Что касается отдельных фигур, то Мирон использовал здесь тот же прием кратчайшего перерыва между двумя противоположными движениями, как и в Дискобол, но усложнил его, сделал еще более выразительным с помощью психологического мотива. Движение Марсия находится как раз в промежутке между двумя импульсами — схватить флейты и отпрянуть назад под угрозой Афины. Подобно Дискоболу, и у Марсия движение сосредоточено исключительно в конечностях — в легком балансе ног и широко раскинутых руках — тогда как торс остается неподвижным. Точно так же и движение Афины состоит из двух противоречивых импульсов — она готовится уйти и одновременно поворачивается назад, угрожая Марсию. Статуя Афины принадлежит к самым удивительным созданиям греческого искусства. Мирон уклонился здесь от установившегося типа Афины как могучей воительницы и изобразил юную, еще не вполне сложившуюся девушку, угловато-грациозную, но уже полную серьезности. В голове Афины проявляется то же противоречие фаса и профиля, которое нам уже бросилось в глаза в Дискобол. Спереди, так, как ее видит Марсий, Афина кажется рассерженной, ее голова поражает своим длинным, острым, как бы колючим овалом; в профиль, так, как ее видит зритель, у нее мягкое, почти благожелательное выражение, формы развертываются широко, текучим ритмом. В Афине Мирона еще больше органической силы, еще сильнее бьется пульс жизни, чем в Дискобол, потому что к чисто физической энергии прибавилось какое-то неуловимое психологическое дыхание, но эта духовная жизнь еще не пробудилась окончательно, не вылилась в законченный, возвышенный образ богини.

Рис. 190

Благодаря вполне достоверным копиям с Дискобол и группы Афина и Марсий мы можем представить себе искусство Мирона лучше, чем кого-либо другого из всех великих мастеров V века. Были сделаны успешные попытки еще более расширить это представление и связать с именем Мирона целый ряд сохранившихся до нас в копиях произведений. Особенно удивительной надо считать попытку реконструировать статую кулачного бойца. Источники упоминают много статуй атлетов, исполненных Миром, в том числе панкратиастов, пятиборцев и кулачных бойцов. Один из этих кулачных бойцов и реконструирован на основании ряда реплик в Римском музее Торлония и во Флоренции. Атлет изображен в тот момент, когда он обеими руками укрепляет на голове ремень. Тяжесть тела его брошена на правую ногу, левая нога отставлена в сторону и слегка назад, голова резким движением повернута в сторону правого плеча. Сходство головы атлета с Дискоболом, сухая, точная, но в то же время удивительно эластичная трактовка тела настолько напоминает Марсия, что исключены всякие сомнения в принадлежности статуи к стилю Мирона. Статуя эта полностью подтверждает свидетельство источников о разносторонности искусства Мирона; его интересовала не только проблема стремительного движения, но ему не была чужда и чисто поликлетовская проблема — движения в состоянии покоя. Однако, как мы скоро увидим, Поликлет иначе разрешает эту проблему. Поликлета, прежде всего, интересовало отношение опоры к тяжести, все тело его атлетов круглится в пространстве, вовлеченное в общее движение. У кулачного бойца Мирона, подобно Дискоболу и Марсию, туловище остается плоским и неподвижным, но зато конечности находятся в резком контрасте противоречивых

импульсов. Поэтому статуи Поликлета производят более уравновешенное, гармоническое, хочется сказать, просветленное впечатление, но в них гораздо меньше непосредственной жизни, органической энергии, чем в атлетах Мирона. Вместе с тем, кулачный боец Мирона может служить образцом чисто аттического идеала обнаженного тела, стройного и гибкого, с тем оттенком аристократической утонченности, который так отличается и от тяжелых, приземистых пропорций Поликлета, и от первобытно могучих атлетов Пифагора.

Кулачный боец является важным звеном в атрибуции Мирону головы Персея. Павсаний описывает статую Персея с головой Медузы, изготовленную Миронем и стоявшую на Афинском Акрополе. Надпись с именем элевтерского мастера, найденная на Акрополе, вполне подтверждает свидетельство Павсания. Целый ряд монет изображает эту статую, причем Персей держит голову Медузы в правой руке и резким движением поворачивает голову в противоположном направлении. Некоторые исследователи давно уже указывали на голову Персея, известную по двум репликам, в Лондоне и Риме, как на относящуюся к упомянутому Павсанием оригиналу Мирона. Однако эта атрибуция вызвала сомнения, так как между головами Персея и Дискобола, при несомненном сходстве, есть и существенные отличия. Голова кулачного бойца служит как бы промежуточным звеном между Дискоболом и Персеем, соединяя их в одну цепь эволюции. Совершенно очевидно, что голова Персея была исполнена автором Дискобола, но только на более поздней стадии развития. «Персей» изображен в крылатой шапочке, его голова сильно повернута в сторону левого плеча. По сравнению с Дискоболом у него более крупные черты лица, пластичней моделировка; глаза посажены глубже, скулы и подбородок сильнее подчеркнуты. Волосы, выбивающиеся из-под шапочки, ложатся более пышными массами, но все же еще очень похожи на орнаментальные завитки Дискобола. Несмотря на шапочку, формы черепа ясно проступают, как и в голове Дискобола. Но особенно роднят Персея с Дискоболом неровно проработанные половины лица. И здесь вы видите слегка искривленную среднюю линию, как у Дискобола, точно так же половина лица, удаленная от зрителя, дана в более компактных, но и более выпуклых формах. На позднее происхождение Персея указывает и стремление мастера преодолеть здесь свой чисто физиологический подход к человеку. В голове Персея есть проблеск того возвышенного героизма, который отсутствует в более ранних произведениях Мирона, есть известное напряжение между взлетом духа, который мыслился скульптору, и теми суровыми немymi формами, в которых воплощена голова.

Рис. 191

После того как Персей, через посредство кулачного бойца, был возвращен Мирону, в новом свете предстала еще одна спорная статуя. Я имею в виду так называемого Кассельского Аполлона, с которым мы в свое время уже познакомились. Это выдающееся произведение рубежа строгого и высокого стиля, которое могло быть создано только великим мастером, подало повод к самым разноречивым атрибуциям — его приписывали то Каламиду, то Мирону, то молодому Фидию. Согласно источникам, Мирон дважды исполнил статую Аполлона. Одна статуя стояла в Эфесе, была похищена Антонием и возвращена Августом. Другая статуя Аполлона, которую Цицерон называет великолепной, была исполнена Миронем для святилища Асклепия в Агригенте, откуда она была похищена Верресом. Подпись Мирона была выложена серебряными буквами на бедре этой статуи. В кассельской статуе предполагают копию с этого Агригентского Аполлона⁶⁶. Голова Кассельского Аполлона, особенно в ее лучших репликах (например, во Флоренции), действительно чрезвычайно близка к Персею. Сходство особенно усугубляется трактовкой волос, которые у Кассельского Аполлона, как и у Персея, выступают у висков и на затылке. Различие сказывается только в том, что у Аполлона волосы трактова-

Рис. 166

⁶⁶ Статую Кассельского Аполлона в настоящее время ряд исследователей относит раннему Фидию, видя в ней копию римского времени со статуи Аполлона Парнония (изгоняющего саранчу), воздвигнутую Фидием, по свидетельству Павсания (1, 24, 8), на Афинском Акрополе. Однако это мнение не общепринято, и многие считают более близкой к кругу Фидия статую Аполлона из Тибра. С этой точки зрения соображения Б. Р. Вишера, высказанные о «Кассельском Аполлоне», особенно интересны.

ны в более архаической, орнаментальной схеме — они заплетены сзади косами и спадают на плечи двумя длинными прядями. Но это различие, несомненно, подсказано самим назначением Аполлона как культовой статуи, требовавшей более торжественного, условного стиля. Концепция же тела Кассельского Аполлона, при всей своей сдержанности, в высшей степени напоминает кулачного бойца. Такое же неподвижное туловище с плоской и широкой грудью, то же типичное для строгого стиля положение ног, опирающихся всей ступней, и та же тонкая, дифференцированная динамика конечностей: правая рука опущена, вероятно, с лавровой ветвью, левая (с луком) — протянута вперед, голова и правая нога повернуты в противоположных направлениях. В этой статуе, как и в Персее, есть какое-то внутреннее возбуждение, которое, однако, стеснено оправой строгих форм и пробивается наружу только в несколько недоверчивом лице Аполлона. В Кассельском Аполлоне нет и следа того гармонического утверждения жизни, которое свойственно произведениям Фидия. Кассельский Аполлон вообще не есть раннее произведение молодого художника, создающего новый стиль, а напротив — позднее признание зрелого мастера, тщетно жаждущего преодолеть границы стесняющего его строгого стиля. Именно поэтому кажется таким убедительным предположение, что Персей и Кассельский Аполлон принадлежат к последним работам Мирона.

Если, таким образом, о конце искусства Мирона мы можем составить себе более или менее ясное представление, то для оценки раннего периода деятельности Мирона у нас почти отсутствуют какие-либо достоверные предпосылки. Этот пробел может быть заполнен только одной гипотезой. Павсаний упоминает как одно из лучших произведений Мирона бронзовую группу двух борющихся мужчин, стоявшую на Афинском Акрополе. При этом он прибавляет по поводу участников группы: «Их называют будто одного Эрехтеем, другого Эвмолпом, но всем афинянам, которые понимают толк в старине, неизвестно, что Эрехтей убил не Эвмолпа, а его сына Иммарада». Ученым удалось найти воспроизведение этой группы на одной афинской монете. Эрехтей схватил своего противника и готовится нанести ему решающий удар. Иммарад падает на левое колено и, обернувшись к Эрехтею, пытается защититься от его удара своей дубинкой. Судя по этому воспроизведению, группа Мирона имела несомненное композиционное сходство с группой Афины и Марсия. Она также рассчитана на рассмотрение с одной точки зрения, причем все движения фигур распластаны на плоскости и лишены трехмерности. Вместе с тем, эта группа производит несравненно более архаическое впечатление, чем группа Афины и Марсия. Контраст движений в фигуре Иммарада показан слишком резко, без пластической гибкости и ритмической согласованности, а вся группа чересчур насильственно втиснута в плоскостную схему. Не может быть сомнения, что группа Эрехтея создана раньше Афины и Марсия и принадлежит к раннему периоду деятельности Мирона, вероятно, к концу 70-х годов.

Если группу Эрехтея можно поставить в начале деятельности Мирона, то с дальнейшим развитием его стиля на пути к Дискоболу знакомят нас статуи Геракла. Согласно источникам, Мирон три раза возвращался к теме Геракла. Мы знаем со слов Цицерона, что великолепная статуя Геракла, исполненная Миронам, находилась в Мессене, в святилище Мамертина Хейа, откуда была похищена Верресом. Вторую статую упоминает Плиний: она была поставлена Помпеем близ Circus Maximus в Риме. Наконец, третья колоссальная статуя Геракла составляла часть группы, вместе с Зевсом и Афиной, на острове Самосе, была оттуда увезена Антонием и возвращена Августом, который, однако, удержал себе статую Зевса и поставил ее в храме, посвященном Юпитеру. Соответственно этим трем упомянутым в источниках статуям Геракла и в сохранившемся до нас запасе античных копий можно различить три типа Геракла, которые обнаруживают родство со стилем Мирона. Один из этих типов представлен большой головой Лондонского музея. Она демонстрирует человека чрезвычайной физической силы с короткой шеей, мощным затылком, сильно выступающей нижней частью лба и короткими курчавыми волосами. Предполагают, что этот тип Геракла восходит к колоссальной статуе из Самосской группы. Другой тип воспроизводит сидящего Геракла (лучшая его реплика в Palazzo Altemps в Риме). Геракл представлен здесь юным атлетически пропорционально

сложенным героем. Он сидит на скале, покрытой львиной шкурой; левая рука опирается на палицу, правая вытянута вперед (яблоки Гесперид, вложенные в руку, так же как и подпорка, являются добавлением копииста). Торжественный тон, в котором выдержана статуя, заставляет думать, что этот тип Геракла-победителя восходит к оригиналу Мирона, который был поставлен близ Римского цирка. Своей позой Геракл превосходит знаменитую статую Лисиппа — пирующего Геракла. Мирон здесь впервые сталкивается с проблемой сидящей фигуры, а вместе с тем, и с задачей трехмерной статуи, движение которой не разворачивается на плоскости, а направляется прямо на зрителя. И надо сказать, что Мирон решает эту задачу еще в очень стесненных, связанных формах: вся статуя Геракла кажется словно вставленной в четырехугольный ящик, все ее движения словно обрезаны прямыми гранями. В этом смысле Мирон оказывается на более архаической ступени развития, чем Пифагор (вспомним, например, Кифареда), ритм правой и левой стороны тела у Геракла разворачивается без хиазма, не крестообразно, а односторонне — правая рука и правая нога выдвинуты вперед, левая рука и нога опираются в согнутом положении. Зато Мирон достигает гораздо большей тектоники и монументальности в общей композиции статуи. Наконец, третий тип Мироновского Геракла сохранился в многочисленных статуэтках (лучшие из них находятся в Бостоне и Мадриде). Так как этот тип Геракла постоянно воспроизводится на римских медалях, то его следует отождествить со статуей, в свое время похищенной Верресом. На этот раз Геракл изображен бородатым, стоящим. Мирон и здесь является предтечей Лисиппа. Он создал образ могучего, но утомленного подвигами героя, который позднее будет воплощен Лисиппом в знаменитом Геракле Фарнезе. Правой рукой Геракл опирается на палицу, в левой он держит львиную шкуру. Типична для Мирона трактовка волос — они закручиваются орнаментально стилизованными круглыми локонами и при этом плотно прилегают к голове. Несмотря на мощность форм, Геракл Мирона не производит впечатления той грузной телесной массы, которая так характерна для всех позднейших воплощений Геракла. Напротив, благодаря сухой трактовке мышц и коротким, словно неоконченным движениям, тело Геракла кажется почти таким же легким, как у Дискобола и Марсия⁶⁷.

Обобщая результаты наших наблюдений над отдельными произведениями Мирона, мы получаем такую общую линию развития его стиля: она начинается группой Эректа, через Геракла идет к Дискоболу и Марсию и заканчивается Персеем и Аполлоном. Это развитие можно интерпретировать в том смысле, что сначала интерес Мирона сосредоточен исключительно на физической энергии, на телесной характеристике человека, на динамике и дифференциации движений. Искусство Мирона в этот период сходно с пластической концепцией Пифагора, с той только разницей, что демонически первобытной, суггестивной силе Пифагора мастер из Элевтеры противопоставляет свое более утонченное чутье формы и математически точную структуру. Позднее, примерно около 450 года, стиль Мирона начинает поворачивать в совершенно ином направлении. Уже в группе Афины и Марсия намечается склонность к психологической мотивировке движений; а в своих последних работах Мирон определенно жертвует физической динамикой в пользу чисто духовных ценностей и более спокойного, возвышенного стиля, стремясь идти в ногу с мастерами «высокого» стиля, Фидием и Поликлетом.

Петроний в одном месте своего «Сатирикона» говорит, что «Мирон не имел наследников своему искусству». Это утверждение следует понимать в том смысле, что

⁶⁷ В настоящее время исследователи склонны пересмотреть вопрос об атрибуции трех названных автором изображений Геракла, связываемых со стилем Мирона. Колоссальная статуя сидящего Геракла в Palazzo Altemps в Риме, по мнению ряда ученых, является более поздней работой. С группой Зевса, Афины и Геракла, исполненной Мироном для самосского Герайона, иногда связывают статуэтку Геракла в Бостоне. Следует упомянуть также, что такой авторитетный ученый, как Ван Паульсен, связывает с Мироном статую Аполлона на омфале — вещь, обычно приписываемую Каламиду, и даже статую Посейдона с мыса Артемисион. В то же время статую Кассельского Аполлона, некоторыми исследователями считающуюся работой Мирона, он не считает принадлежащей ему. Хотя вряд ли можно согласиться с подобной гипотезой, она покажется, как несплоно все еще разработан вопрос о творчестве мастеров строгого стиля греческого искусства и сколько спорных проблем возникает при его рассмотрении.

та физическая и динамическая концепция статуи, которую Мирон развивал в своих главных произведениях, была оттеснена во второй половине V века репрезентативными и статическими тенденциями возвышенного стиля Фидия. Однако о совершенном прекращении Мироновских традиций в Афинах эпохи Перикла и Пелопоннесских войн было бы говорить неправильно. Как своего рода боковое, мало заметное русло, школа Мирона продолжает развиваться в течение всей второй половины века, с тем чтобы вновь возродиться с неожиданной силой в эпоху Александра Великого.

Источники называют трех главных последователей Мирона — его сына Ликия, Стиппака с острова Кипра и Стронгилона. Общий, мионовский, стержень их искусства проявляется в реалистическом подходе к натуре и в предпочтении динамических мотивов. Кроме того, большинство из них — выдающиеся мастера в изображении животных⁶⁸. Ликий специализировался, главным образом, на многофигурных группах, продолжая и развивая в этом смысле традиции своего отца. Так, в Олимпии большой популярностью пользовалась его бронзовая группа, расположенная на полукруглой базе и изображавшая единоборство Ахилла и Мемнона в присутствии богов и героев; Плиний упоминает большую группу Аргонавтов; две бронзовые статуи всадников, исполненные Ликием, украшали пропилеи Акрополя. С другой стороны, особенностью Ликия, как и другого ученика Мирона, Стиппака, являлось внесение жанрового элемента в изображение обнаженного тела. Литературные источники с большой похвалой отзываются о статуях мальчиков, изображенных Ликием и Стиппаком в момент какого-нибудь полурелигиозного, полужанрового занятия. Так, на Акрополе стояли изготовленные Ликием бронзовые статуи мальчика с кропильницей и мальчика, раздувающего огонь, тогда как Стиппака особенно прославил, согласно Плинию, его мальчик, поджаривающий внутренности жертвенного животного. К сожалению, ни одно из этих произведений Мироновой школы не удалось пока восстановить по сохранившимся памятникам. Но и судя по одним лишь литературным описаниям, обращают на себя внимание некоторые их своеобразные черты: во-первых, поворот интересов от развитого мужского тела, которое было так дорого Мирону и Поликлету, от подвигов атлетической силы и ловкости к несложившемуся, хрупкому телу мальчика и к мотивам, в которых проявляется такой же интерес к моментальному движению, но проникнутый новой, чисто жанровой наблюдательностью.

Еще более досадно молчание памятников по поводу третьего и самого выдающегося последователя Мирона — Стронгилона. Судя по тому месту, которое ему уделяют литературные источники, и по той исторической роли, которую они ему приписывают, это был один из самых выдающихся афинских мастеров в последних десятилетиях V века. К сожалению, мы можем себе составить только очень скудное и очень гипотетическое представление о стиле Стронгилона. Источники называют его знаменитым бронзовщиком и выдающимся мастером животных, лошадей и быков. В «Птицах» Аристофана есть намек на Троянскую деревянную лошадь, из спины которой выглядывают четыре героя. Это произведение Стронгилона описано также Павсанием. Раскопки на Афинском Акрополе обнаружили только базу с именами заказчика и автора — Стронгилона. Характер примененного в этой надписи алфавита, с одной стороны, и хронология Аристофановых комедий, с другой, позволяют датировать произведение Стронгилона довольно точно — 445 годом до н. э. Наряду с изображением животных, Стронгилон специализировался на тонко отделанных бронзовых статуях небольшого размера. Особенно две из них пользовались успехом в древности. Одна из них, изображавшая мальчика, принадлежала Бруту и в такой мере пользовалась его расположением и была с ним неразлучна, что получила проз-

⁶⁸ Интерес к изображению животных, отмечаемый у трех названных учеников Мирона, несомненно, связывает их с их учителем, который, судя по сведениям, сохранным древними авторами, был выдающимся анималистом. Особенно прославлена была его статуя коровы; многочисленные эпиграммы восхваляли удивительный реализм ее исполнения, будто бы вводивший в обман не только людей, но и животных.

Плиний (Nat. hist., XXXIV, 57) упоминает, что Мирон сделал также изображение стрекозы и саранчи.

вище «Брутова мальчика». Марциал воспеваает эту статую во многих своих эпиграммах как образец деликатно отделанных и мягких форм. Другая прославленная статуя Стронгилиона изображала Амазонку, прозванную «*ἐγκυΐμων*» (с красивыми ногами). Она принадлежала Нерону и в такой мере ему полюбилась, что он брал ее с собою во всех путешествиях. Из монументальных произведений Стронгилиона два должны особенно привлечь наше внимание — в Мегаре и на Геликоне. В Мегаре он исполнил культовую статую Артемиды, находившуюся в том же храме, что и остальные статуи олимпийских богов, изготовленные Праксителем. Статуя Артемиды имела такой успех у мегарцев, что Стронгилион выполнил собственноручное ее повторение в тех же формах и размерах для мегарской гавани Паг. На Геликоне же, в святилище Муз, Стронгилион исполнил три статуи Муз, одновременно с Кефисодотом и Олимпиостеном, которые изготовили каждый по три других статуи Муз.

На монетах из Мегары и из Паг часто воспроизводится Артемиды Стронгилиона. При всей своей поверхностности и элементарности, эти изображения на монетах дают, однако, достаточно ясное представление об общем замысле мастера. Артемиды изображена в коротком, дважды подпоясанном хитоне и охотничьих башмаках. Статуя находится в стремительном движении. В обеих руках Артемиды по факелу; высоко поднимая их, она быстро устремляется мимо зрителя, резким движением поворачивая голову назад, как бы с призывом следовать за собой. Следующие моменты нужно выделить в смелой концепции Стронгилиона. Во-первых, короткую одежду Артемиды, предвещающую окончательное обнажение женского тела, которое совершится в скульптуре IV века; и во-вторых, динамику ее позы. Стронгилион является здесь прямым последователем Мирона и впервые в греческой скульптуре переносит мотив стремительного движения на культовую статую. Насколько эта концепция Стронгилиона оказала сильное влияние на последующее развитие аттической скульптуры и, в частности, на Праксителя, видно из того, что в большой культовой статуе Артемиды в святилище Антикира Пракситель почти буквально повторяет замысел Стронгилиона — Артемиды с факелом в руке, в коротком хитоне, в позе широкого, стремительного шага.

Амазонку Стронгилиона хотят узнать в бронзовой статуэтке Неапольского музея. В пользу такой гипотезы говорит, прежде всего, изображение Амазонки как всадницы, что находится в полном соответствии с источниками, называющими Стронгилиона мастером животных. В одежде Амазонки и в ее позе — с высоко поднятой рукой и с динамическим, смело дифференцированным положением ног — есть сходство с мегарской Артемидой. Описанию Стронгилионовой Амазонки, которую Нерон брал с собою в дорогу, отвечают и маленькие размеры статуи. В неапольской статуе есть еще одна своеобразная черта — элемент стилизации и, может быть, даже некоторой архаизации, который больше всего проявляется в контурах и узорных складках хитона. Однако, как мы увидим позднее, этот привкус архаизации несколько не противоречит впечатлению, которое производит аттическая скульптура как раз в конце V века ⁶⁹.

ПОЛИКЛЕТ

Таким образом, мы проследили за развитием бокового русла в развитии аттической школы, которое связывает Мирона с искусством IV века. Теперь нам снова надо вернуться назад, к середине века, к переходу от строгого к высокому стилю — но на этот раз в пелопоннесской школе. Мы обращаемся после Мирона не к Фидию,

⁶⁹ Вопрос о принадлежности Стронгилиону неапольской Амазонки остается спорным. Вообще, стиль этого, несомненно, значительного (судя по сообщениям литературных источников) аттического скульптора остается невыявленным. Некоторые исследователи пытались идентифицировать «Брутова мальчика» с находящейся в Мюнхене статуей так называемого Нарцисса — мальчика, стоящего, опираясь левой рукой о ствол дерева (лучшая по качеству, но сильно поврежденная реплика находится в Берлине). Но в последнее время от этого определения отказались, в статуе Нарцисса видят произведение круга Поликлета.

а к Поликлету, хотя он принадлежал к другой школе и по возрасту и стилю был самым младшим из трех великих мастеров классического искусства. Это объясняется тем, что между Миронам и Поликлетом, несмотря на большое различие их концепций, есть все же много точек соприкосновения; искусство же Фидия построено на предпосылках, чуждых и Мирону и Поликлету.

Поликлет, глава северопелопоннесской школы, был, по-видимому, родом из Аргоса и в Аргосе же протекала его главная деятельность. Во всяком случае, Платон, Павсаний и надпись на базе одной из олимпийских статуй Поликлета называют аргосцем. Если же Плиний называет Поликлета сикионцем, то объясняется это, вероятно, тем, что позднее Сикион как художественный центр совершенно оттеснил Аргос на второй план. Учителем Поликлета называли Агелада. Самыми ранними произведениями Поликлета являются статуи атлетов-победителей в Олимпийских состязаниях, которые описаны Павсанием и базы которых найдены на месте. Время возникновения этих статуй можно установить с большей или меньшей точностью. Так, Киниск из Мантинеи победил на Олимпиаде 464 или 460 года, Питокл на Олимпиаде 452 года. Из этих датировок следует, что год рождения Поликлета вряд ли можно отнести раньше 480 г. Литературные источники с несомненностью устанавливают пребывание Поликлета, хотя может быть и не очень долгое, в Афинах. Ксенофонт сообщает о теоретических беседах Поликлета с Сократом. Платон (в Протагоре) называет сыновей Поликлета сверстниками сыновей Перикла. Так как сыновья Перикла умерли в 429 году, то пребывание Поликлета в Афинах относится к более раннему времени, примерно к периоду от 440 до 430 года. Оно оставило очень заметный след в дальнейшей истории греческой скульптуры, сблизив между собой до сих пор столь противоположные стили дорийской и аттической школ. Во время пребывания в Афинах Поликлет исполнил, между прочим, портрет Артемона, главного военного инженера Перикла. Последние сведения о Поликлете относятся к его деятельности по украшению Аргосского Герайона. Старый храм Геры сгорел в 423 году, и немедленно после пожара архитектор Эвподем выстроил новый храм, для которого Поликлет исполнил статую Геры из золота и слоновой кости. Эту работу Поликлета можно датировать самое позднее 417 годом, и, по всей вероятности, она является одним из самых последних произведений аргосского мастера. Правда, Павсаний упоминает еще как произведение Поликлета статую Афродиты в Амиклах, которая была пожертвована спартанцами из добычи после битвы при Айгос Потамой (то есть после 405 года). Однако большинство археологов склонно считать автором этой статуи Поликлета Младшего, племянника знаменитого Поликлета.

Античные критики часто сравнивали Поликлета с Фидием, но еще охотнее они противопоставляли Поликлету Мирона, так как оба были исключительными мастерами бронзовой техники. Плиний при этом подчеркивает, что в смысле технической законченности, тщательной и виртуозной обработки Поликлет не имел себе равного среди всех греческих художников. Цицерон предпочитает Поликлета Мирону, так как видит в образах Поликлета наибольшее приближение к идеальной красоте и абсолютному совершенству. Напротив, Плиний считает Мирона более разнообразным и точно так же Варрон упрекает Поликлета в однообразности и некоторой тяжеловесности. Некоторую односторонность Поликлета подчеркивает и Квинтилиан, считающий Поликлета узким специалистом атлетического идеала и находящий, что он способен на изображение только юношеского тела. В переводе на более современную художественную терминологию суждения античной критики можно суммировать следующим образом. Прежде всего Поликлет был наибольшим формалистом из великих мастеров классического стиля; в первую очередь его интересовало не содержание образа, а проблема формы, заложенная в той или другой статуе. Искусство Поликлета было лишено всякой эмоциональности, оно было основано исключительно на рационалистических предпосылках.

Эти свойства дарования Поликлета сделали из него выдающегося теоретика искусства. В своем трактате, названном «Канон», Поликлет впервые пытается установить общезначимые законы пропорций, которые он демонстрирует на образцовой статуе, также получившей название «Канона». К сожалению, этот трактат Поликлета не дошел до нас. Мы знаем о нем, главным образом, благодаря Галену, знаменитому пергамскому врачу, и некоторым цитатам у Плутарха и Филона. Судя по этим

сведениям, «Канон» Поликлета не давал застывших норм, не базировался на определенной единице меры (так называемом «модуле»), как, например, позднейшие каноны Леонардо да Винчи или Дюрера. Принципы Поликлета были основаны на взаимоотношениях между отдельными частями фигуры, причем отдельные части тела Поликлет рассматривал, очевидно, как части общей высоты фигуры. Таким способом Поликлет устанавливает идеальную середину тела, вычисляет, что ступня равняется одной шестой высоты фигуры, голова — одной восьмой, лицо и кисть руки — одной десятой и т. д. Для человеческого лица Поликлет также устанавливает принцип деления на три равные доли — лоб, нос и губы с подбородком. Такие пропорции установились уже в архаической скульптуре, но строгий стиль внес в них существенные изменения, уменьшив высоту лба и увеличив подбородок. Поликлет же опять возвращается в этом случае к архаическому идеалу. В целом можно сказать, что Поликлет в своем «Каноне» стремится к золотой середине, избегая крайностей, как чересчур коротких, так и чересчур длинных пропорций. Однако на античных ценителей искусства «Канон» Поликлета производил впечатление несколько приземистых, тяжеловесных пропорций, свойственных вообще дорийскому стилю. Недаром античные критики, как, например, Варрон, называли статуи Поликлета «квадратными».

Образцовой статуей, в которой Поликлет воплотил принципы своего «Канона» и которая поэтому в древности также называлась «Каноном», является так называемый Дорифор (копьеносец). Для последующих поколений художников эта статуя означала нерушимый закон. Еще Лисипп называет Дорифора своим учителем. Дорифор известен нам в бесчисленном количестве реплик. Лучшее всего сохранившаяся реплика найдена была в Помпейской палестре. Голову же Дорифора лучше всего воспроизводит бронзовая герма в Неапольском музее, подписанная Аполлоном из Афин. Согласно изображениям Дорифора на рельефах и геммах, статую следует дополнить длинным копьем гоплитодрома, которое атлет держал на левом плече. До сих пор остается неразрешенным вопрос, кого именно изображает статуя Дорифора. Одна группа ученых видит в нем атлета-победителя пятиборья (этому противоречит, однако, тяжелое и длинное копье Дорифора, а не легкое и короткое, применявшееся при метании). Другие ученые предполагают в нем изображение Ахилла, обнаженные статуи которого иногда ставили в палестрах. Нужно сказать, однако, что подобный спор очень мало соответствует искусству Поликлета. Кого бы ни изображал Дорифор, его автор ставил себе совершенно абстрактную задачу воплощения идеального атлетического тела. Именно в этом смысле Поликлет особенно резко отличается от Мирона. Для Мирона в статуе прежде всего важен был тематический или физический мотив. Для Поликлета же на первом месте чисто пластический мотив, который, как мы увидим, часто не имеет никакой тематической мотивировки или даже может ей противоречить, но зато именно пластические функции статуи развернуты с максимальной полнотой.

В самом деле, при первом же взгляде на Дорифора напрашивается вопрос — стоит ли он или идет? С одной стороны, его ноги делают несомненный шаг вперед, но, с другой стороны, также несомненно, что его туловище в этом движении вперед совершенно не участвует. Дорифор стоит, но он стоит в позе шага. И здесь мы соприкасаемся со вторым принципиальным отличием между Мироном и Поликлетом. Мирона, как и Пифагора, занимала проблема стремительного движения. Поликлет же ставит себе более сложную проблему — движения в состоянии покоя. Дорифор стоит неизбежно и в то же время весь полон движения. Как это достигнуто? Где главная пружина этого внутреннего пластического движения? Как и все великие находки в истории искусства, так и загадка Дорифора отличается чрезвычайной простотой. Все отличие Дорифора от его предшественников заключается в том, что его левая свободная нога отставлена не вперед или в сторону, а назад, и что она касается земли не всей ступней, а только пальцами. Казалось бы, такая ничтожная, такая незаметная перемена мотива, между тем она в корне меняет традиционное равновесие статуи и наполняет ее широким, непрерывным ритмом движения. Правда, мы знаем, что Поликлет не был изобретателем этого мотива в буквальном смысле слова. Аргосские скульпторы еще до Дорифора пробовали применить подобную позицию свободной ноги. Но только Поликлет впервые открыл внутренний пластиче-

Рис. 193

ский смысл этого мотива и использовал его для совершенно нового истолкования проблемы движения.

Гениальное изобретение Поликлета заключалось в том, что с помощью свободно отставленной назад ноги он заставил все тело статуи прийти в движение. Тело Дорифора движется во всех трех измерениях. Оно движется вертикально — потому что средняя ось тела изгибается непрерывной кривой линией. Оно движется в горизонтальном направлении — потому что все горизонтальные оси тела находятся на разных уровнях: правое колено выше левого, напротив, правое плечо ниже левого. И, наконец, оно движется из глубины — посредством копы и шага левой ноги. Это непрерывное движение Поликлетова Дорифора совершается не случайно, а подчинено определенному, строго продуманному ритму. Главным стержнем этого ритма является так называемый контрапост — то есть противоположение и равновесие правой и левой стороны тела: опирающейся правой ногой соответствует свободно свисающая правая рука, а свободной левой ногой — напряженно согнутая левая рука. Таким образом, равновесие напряжений, баланс энергий совершается крестообразно, хиастически. Следует, однако, подчеркнуть, что этот хиазм Поликлета имеет исключительно функциональный, но отнюдь не линейный характер. Контуры правой и левой стороны фигуры совершенно различны: правый контур замкнут и спокоен, левый — открыт и полон движения.

Так же продуманно, так же синтетически абстрактно разработаны отдельные формы Дорифора. Поликлет избегает деталей мускулатуры, которые прельщали Мирона и Пифагора, и трактует тело в больших обобщенных плоскостях, ограниченных ясными, твердыми гранями. Голова Дорифора сконструирована удивительно просто и энергично, но не имеет никаких признаков индивидуального выражения, не наделена никакой эмоциональной жизнью. Характерна для Поликлета трактовка волос. Они облегают голову так же абстрактно и так же плотно, как у Мирона, но, вместе с тем, они уже перестали быть только пассивным орнаментом головы, они обладают своей собственной пластической массой и своим собственным движением. Отмечу еще только один специфический признак Поликлетовых голов — раздвоение волос как раз посередине лба.

Уже в древности искусство Поликлета заслужило упрек в однообразии, в комбинировании по одному и тому же образцу («*raene ad exemplum*» — говорит Варрон). Но в этой односторонности Поликлета заключалась и его огромная сила. Только благодаря его неотступному изучению проблемы контрапоста и баланса пропорций греческая скульптура окончательно преодолела гипноз фронтальности и завоевала полную свободу движений и пластических объемов. Не Мирон, а Поликлет является подлинным создателем классического стиля в греческой скульптуре. Однако и Поликлет не сразу пришел к своей идее классического канона. Время возникновения Дорифора следует относить приблизительно к середине 40-х годов V века. Как же развивался пластический стиль Поликлета до этого времени? Исследования последних лет позволяют восстановить главные этапы этого развития. Есть основание думать, что самым ранним из дошедших до нас произведений Поликлета была статуя

Рис. 195 Дикофора, сохранившаяся в многочисленных репликах. Лучшая реплика головы Дикофора находится в Берлинском музее. Как показывают другие реплики той же головы, копийист произвольно украсил ее крылышками Гермеса. Голова Дикофора имеет очень большое сходство с Дорифором, но она, несомненно, архаичней, в ней еще ясно чувствуются признаки строгого стиля — прежде всего, некоторый налет угрюмости в выражении лица, который уже совершенно отсутствует у Дорифора. Особенно родственна Дорифору трактовка волос Дикофора, но, вместе с тем, в этой трактовке есть большое сходство с головами Мирона: пряди волос ложатся более плоско, не отрываясь от контуров головы, как у Дорифора, и заворачиваются орнаментальными кружочками. Раздвоение пробора посередине лба, столь заметное у Дорифора, здесь только чуть-чуть намечено. По всем стилистическим признакам голова Дикофора лет на пятнадцать старше Дорифора, и ее оригинал следует отнести приблизительно к 460 году. Общие представления о статуе Дикофора помогают составить некоторые монеты. Так, например, на двух монетах эпохи Каракаллы изображены атлеты в почти одинаковой позе. Их левая нога отставлена, но всей подошвой опирается на землю; в левой руке они держат

диск, в правой — три круглых предмета. Вероятно, здесь изображен момент награждения победителя в пятиборье — из Луккиана и Плиния мы знаем, что атлетам в качестве награды иногда давали яблоки. На основании этих монет удалось найти близкую к Поликлетову оригиналу реплику Дискофора — бронзовую статуэтку в Лувре. Стилистические особенности этой статуэтки вполне подтверждают датировку головы Дискофора. Несвободная поза ног, параллелизм в жестах рук, отсутствие гибкой энергии в туловище — все говорит о том, что Дискофор является одним из самых ранних произведений Поликлета, когда концепция аргосского мастера еще находится вполне на уровне строгого стиля.

Первый решительный шаг в направлении своего нового канона Поликлет делает в статуе Гермеса. Согласно Плинию, статуя Поликлета, изображавшая Гермеса, стояла в Лисимахии, у Геллеспонта. Копии этого Гермеса удалось опознать во многих музеях. Лучшая мраморная реплика головы Гермеса находится в Берлинском музее. Хотя она лишена крылышек, но другие реплики (с крылышками) определенно свидетельствуют, что голова Берлинского музея воспроизводит Гермеса. Стилистически эта голова находится как бы в середине между Дискофором и Дорифором. Волосы трактованы гораздо свободнее, обладают большей пластической массой, раздвоение прядей в середине лба намечается все отчетливее. Но еще есть некоторая тяжеловесность в трактовке черт лица, например, век и рта, нет открытого взгляда, уверенной посадки головы, присущей Дорифору. Хочется по поводу этой головы отметить одно общее свойство Поликлета. Удивительно, как Поликлетовы головы, если их взять без связи с соответствующими телами, лишены всякой индивидуальной экспрессии, имеют какое-то отсутствующее выражение. Объясняется это, прежде всего, чисто формалистическим направлением фантазии Поликлета, для которого голова статуи была только элементом общего пластического ритма и не имела самостоятельного духовного значения. Но здесь есть и другая причина. Поликлет, по его собственным словам, видел главную задачу художников в совершенстве и законченности выполнения. Между тем, все статуи Поликлета, отлитые из бронзы, сохранились до нас только в поверхностных мраморных повторениях, поэтому настоящего представления о пластическом стиле Поликлета мы можем получить от них меньше, чем от копий с какого-либо другого греческого скульптора. Что касается общего облика Поликлетова Гермеса, то восстановить его помогает бронзовая статуэтка из Аннеси, находящаяся теперь в Petit Palais в Париже. В левой руке Гермеса следует дополнить любимый атрибут бога — керикейон (то есть жезл глашатая); правая же рука приподнята в типичном для Гермеса жесте — как будто он прислушивается. И поза ног, и поворот головы здесь уже очень сильно напоминают Дорифора. Разница — указывающая на более раннее происхождение Гермеса — заключается только в том, что в распределении движений еще нет хиазма: вся правая сторона статуи напряжена, вся левая — свободна⁷⁰.

Рис. 196

Почти полностью совпадает с эволюционной ступенью Дорифора статуя атлета, лучшая реплика которой, поступившая из коллекции Вестмакотта, находится в Британском музее. Оригинал этой статуи связывают с упоминаемой в источниках статуей Олимпийского победителя Киниска из Мантинеи. База статуи Киниска найдена, и, действительно, сохранившиеся на ней следы ног полностью совпадают с по-

Рис. 197

⁷⁰ Сделанное в 50-х годах открытие в вилле Адриана в Тиволи позволило дополнить наши представления о целом ряде скульптурных произведений V в. до н. э. Здесь при раскопках района виллы, называемого Канопом, было обнаружено несколько мраморных статуй, стоявших в колоннаде на берегу канала. В их числе — хорошая римская копия Гермеса Поликлета, к сожалению, сильно поврежденная (нет головы, частично — рук и ног). Вестник богов изображен стоящим, в левой руке он держал кадуцей, правая была немного выдвинута вперед. Найденная в Тиволи статуя Гермеса по своему построению значительно ближе Дорифору, чем статуэтка из Аннеси — возможно, что в последнюю были внесены какие-то изменения копировщиком. Интересно, что среди найденных в вилле Адриана скульптур, помимо двух копий с Амазонок Фидия и Поликлета, была обнаружена еще одна статуя Поликлетова стиля — именно статуя Ареса, составлявшая пару статуи Гермеса. Арес сохранился лучше первой статуи. Поза его похожа на позу Гермеса — он стоит, так же выдвинув вперед правую руку, левой опирается на круглый щит. Голова немного повернута вправо, увенчана высоким коринфским шлемом. Статуя Ареса, стилистически очень близкая другим работам Поликлета, особенно интересна потому, что ранее это его произведение не было известно — ни по литературным источникам, ни по копиям.

вой лондонской статуи. Судя по характеру подписи на этой базе, статуя Киниска возникла около 450 года, что полностью подтверждается ее стилистическими особенностями. В правой поднятой руке Киниска надо, вероятно, предполагать венюк победителя, который он возлагает себе на голову. Поза его ног совпадает с позой Дорифора, с той разницей, что Киниск опирается на левую ногу; контрапост проведен с таким же функциональным хиазмом, как в Дорифоре; формы тела, несмотря на то, что Киниск значительно моложе по возрасту, чем Дорифор, разработаны с такой же железной логикой и с такими же твердыми границами мускулов. Единственное отличие пластической концепции Киниска в том, что его голова повернута в сторону свободной ноги — и это лишает статую Киниска той неопровержимой тектоники, которая прежде всего поражает в Дорифоре.

Дальнейшее развитие канона Поликлета после Дорифора демонстрирует статуя Геракла, которая, согласно сведениям Плиния, позднее стояла в Риме. Статуя эта очень часто репродуцировалась на геммах, рельефах, вазовых рисунках и т. п. Судя по этим репродукциям, правая рука Геракла опиралась на палицу, левая же рука тыльной стороной упиралась в бок или была заложена за спину. Таким образом, для проблемы контрапоста Геракл Поликлета не дает ничего особенно нового по сравнению с Дорифором. Но в разработке мускулатуры, в мягких переходах поверхности и особенно в более богатой трактовке волос проявляется, несомненно, новая для Поликлета концепция формы. Есть все основания думать, что это смягчение и округление форм произошло в результате пребывания Поликлета в Афинах в 30-х годах.

Рис. 198

С последними итогами стилистической эволюции Поликлета знакомит нас статуя Диадумена, то есть атлета, повязывающего вокруг головы победную повязку. Во время Плиния статуя находилась в Риме, и Плиний оценивает ее в сто талантов. Тип Поликлетова Диадумена дошел до нас в многочисленных мраморных репликах.

Оригинал Диадумена вряд ли мог возникнуть позднее 420 года. Очевидно, что и в Диадумене мы имеем дело с таким же абстрактным канонам, с таким же синтетическим образом атлетического тела, как и в Дорифоре. Квинтилиан по поводу Диадумена говорит, например, что Поликлет воплотил здесь несуществующее в природе совершенство человеческих форм. Но за двадцать лет, отделяющих создание Диадумена от Дорифора, отчасти в результате афинских впечатлений, пластическая концепция Поликлета сильно изменилась. Прежде всего, формы стали гораздо круглее, мягче, поверхность богаче, так сказать, живописнее. Уже Плиний отмечает это, противопоставляя мягкое изящество Диадумена мужественной силе Дорифора. Главное же — что самым радикальным образом эволюционировала идея контрапоста, понятие пластической динамики. Шаг Диадумена гораздо эластичней, решительней и шире шага Дорифора. Плоский силуэт Дорифора обратился в трехмерное тело Диадумена. Этот последний момент следует особенно подчеркнуть. Правда, все статуи Поликлета (и в том числе Диадумен) рассчитаны на рассмотрение исключительно с одной точки зрения — спереди. Все их пластические элементы собраны на передней плоскости; у них еще нет выразительного, пластически цельного профиля. Но, вместе с тем, несомненно, что с каждой следующей статуей Поликлет стремится всеми силами овладеть глубиной и пластическим объемом. В Дорифоре все движения расходятся в стороны. В Дорифоре копые направлено в глубину и намечается первый проблеск шага навстречу зрителю. Наконец, в Диадумене все конечности стремятся как бы преодолеть гнет передней плоскости и развернуть свои движения в трехмерном пространстве. В этом смысле Поликлет особенно сильно опередил обоих своих великих соперников — как Мирона, так и Фидия. Но в Диадумене, наряду с выдающимися достижениями Поликлета, бросается в глаза и его дефект — полное пренебрежение к содержанию образа. Во имя выразительного контрапоста Поликлет совершенно жертвует органической натуральностью мотива: и широкий шаг, и далеко раскинутые руки находятся в самом резком конфликте с намерением атлета повязать свою голову лентой.

До сих пор мы имели дело исключительно с мужскими статуями Поликлета — излюбленной темой аргосского мастера. Однако Поликлет не был только узким специалистом мужского тела, как, например, Агелад или Пифагор. Источники сооб-

щают также о нескольких женских статуях Поликлета, пользовавшихся в древности большой славой. Одно из этих произведений, к сожалению, до сих пор совсем не удалось восстановить по репликам и репродукциям. Это так называемые Канефоры, две девушки, несущие на головах священные сосуды. Цицерон упоминает о Канефорах как находившихся в собрании Хейя и похищенных Верресом. Спиммах, знаменитый римский оратор IV века н. э., восторгается изяществом Канефор и называет их в своих письмах одним из самых выдающихся произведений греческого искусства, наряду с Олимпийским Зевсом Фидия.

Вторую женскую статую Поликлета мы можем реконструировать только в самых общих чертах. Речь идет об одном из самых последних произведений Поликлета — о большой статуе Геры, украшавшей храм ее имени в Аргосе. Как я уже указывал раньше, эта статуя из золота и слоновой кости была исполнена Поликлетом в период времени от 420 до 417 года. По словам Павсания, Гера сидела на троне; голова ее была увенчана короной, на которой были изображены хариты и горы. В одной руке она держала гранатовое яблоко, в другой — скипетр, на котором сидела кукушка. Однако раскопки обнаружили на месте только базу статуи. Некоторое представление об общей композиции статуи и о голове Геры дают аргосские монеты римского времени. Рядом с тронем Геры стояла Геба, статую которой исполнил ученик Поликлета Навкид. Трон Геры имел довольно простую форму, без боковых ручек. Поза Геры значительно более свободна и подвижна, чем в аналогичной по замыслу статуе Зевса Олимпийского, исполненной Фидием. Руки Геры шире раскинуты и левая рука со скипетром поднята выше; ноги дальше и свободнее выдвинуты вперед. Голову Геры монеты воспроизводят в упрощенном виде (так, например, корона вместо фигур украшена орнаментом пальметок), но все же дают некоторое представление о чертах ее лица и свободнониспадающих вьющихся волосах. Попытка найти точное повторение головы Геры в имеющемся запасе реплик до сих пор не увенчалась успехом. Можно видеть некоторое отражение Поликлетовой Геры в голове Британского музея, которая, однако, не имеет короны. Но в целом нам приходится в отношении к Гере Поликлета полагаться на античных ценителей искусства, которые не очень благожелательно отзывались об этом произведении Поликлета. Так, например, Страбон находил, что Гере не хватает великолепия и величия Фидиевой Афины, тогда как Квинтилиан считал, что искусству Поликлета было вообще недоступно божественное.

Ни Канефоры, ни аргосская Гера не дают, таким образом, достаточного материала, чтобы восстановить Поликлетову концепцию женской статуи. Источники упоминают, однако, еще об одной женской статуе Поликлета, и ее отражение в памятниках можно проследить с полной достоверностью. Я имею в виду статую Амазонки, которую Поликлет исполнил для святилища Артемиды в Эфесе в соревновании с самыми выдающимися скульпторами своего времени. Плиний подробно рассказывает об этом значительном конкурсе, в котором, по его словам, кроме Поликлета, участвовали Фидий, Кресилай, Кидон и Фрадмон. Плиний сообщает, что художникам было предложено высказаться, какую из статуй Амазонок они считают лучшей после своей. Все участники конкурса назвали статую Поликлета, и, таким образом, Поликлет оказался победителем конкурса, второе место досталось Фидию, третье — Кресилаю, четвертое — мало нам известному скульптору аргосской школы Фрадмону. Рассказ Плиния находит себе подтверждение и в других литературных источниках, а главное — в обширном материале сохранившихся до нас мраморных реплик. Эти реплики определенно сводятся к четырем основным типам, которые естественно связать с четырьмя оригиналами участников конкурса.

С именем Поликлета с полной уверенностью связывают так называемый берлинский тип Амазонки (в Берлинском музее находится лучшая реплика этого типа). Рис. 199
В пользу такого взгляда говорит, во-первых, чрезвычайное обилие копий, сохранившихся от этого типа Амазонки — такая популярность Поликлетовой Амазонки вполне соответствовала его победе на конкурсе. Вторым важным аргументом является рельеф, найденный в Эфесе и принадлежавший первоначально к алтарной базе. Рельеф этот, по стилистическим признакам IV века, изображает Амазонку, и именно в берлинском варианте, что вполне естественно, если признать в берлинской статуе копию с произведения Поликлета — победителя конкурса.

Главным же аргументом является то, что берлинская Амазонка соответствует всем главным предпосылкам Поликлетова стиля. Амазонка изображена в позиции шага, но она не шагает, а стоит, опираясь левой рукой о пилластр. Этот мотив боковой опоры, совершенно новый в греческой скульптуре, вполне естественно рассматривать как изобретение именно Поликлета — мастера «движения в состоянии покоя». Контрапост в статуе Амазонки проведен с такой же последовательностью, как в Дорифоре и во всех других статуях Поликлета: иначе говоря, функциональные мотивы распределены накрест (правая нога и левая рука опираются, левая нога и правая рука свободны). Вместе с тем, в правом и левом контуре статуи соблюден контраст, более всего напоминающий Киниска — правый контур спокойно течет, левый прерывисто сжат. Такая же удивительная тектоника господствует в одежде, продуманной до мельчайшей складки; со всех четырех сторон статуи повторяется один и тот же тектонический мотив хитона — в середине и по краям прямые складки, соединенные волнами изгибающихся складок. Трудно представить себе более красноречивую иллюстрацию для того названия, которое Варрон дал образам Поликлета — «signa quadrata». Новым для Поликлета является мотив поднятой и положенной на голову руки. Но если мы вспомним постоянное стремление Поликлета дифференцировать руки, вовлекая их в общую динамику тела (например, в Киниске и в Диадумене), то и жест берлинской Амазонки не покажется нам противоречащим концепции Поликлета. Больше того — именно этот жест и является самым ярким доказательством в пользу Поликлета. Берлинская Амазонка ранена, ее рана находится несколько выше правой груди. Но, поднимая правую руку Амазонки гибко-ритмическим движением, скульптор, вместе с тем, заставил ее болезненно раскрывать свою рану. Кто кроме Поликлета был бы способен на такое пожертвование тематической правдой во имя чисто формальной, чисто пластической красоты?

По месту, которое Амазонка занимает в художественной эволюции Поликлета, ее лучше всего отнести к афинскому пребыванию мастера. Амазонка мягче и свободнее Дорифора, но в ней еще нет той легкости, округлости и эластичности, которая присуща Диадумене.

Поликлет был, несомненно, выдающимся педагогом. Его рационалистическое искусство, построенное на теоретическом расчете пропорций и на отвлеченной схеме ритма, легче поддавалось повторению и имитации, чем одухотворенные образы Фидия или индивидуальная и часто произвольная концепция Мирона. Этим объясняется, что вокруг Поликлета сгруппировалось чрезвычайно большое количество учеников, частью принадлежавших к его многочисленной семье, и что школа Поликлета еще долгое время продолжала оказывать влияние на судьбы греческого искусства. С некоторыми из наиболее выдающихся последователей Поликлета мы еще встретимся в дальнейшем. Теперь же мы остановимся на некоторых отдельных статуях второй половины V века, авторы которых неизвестны, но которые носят на себе несомненные следы школы Поликлета. Наряду с более или менее точными повторениями готовой схемы Поликлета, есть произведения классического стиля, которые представляют собой совершенно самостоятельное и оригинальное развитие пластических идей Поликлета.

На первом месте должна быть поставлена бронзовая статуя юноши из Флорентийского археологического музея. Статуя была найдена уже в начале XVI века и воспета поэтами Высокого Ренессанса под именем «божка» (Идолино). Глаза были вставлены отдельно, губы позолочены. Статуя изображает мальчика лет пятнадцати, вероятно, победителя в атлетических состязаниях, в момент благодарственного жертвоприношения. В левой его руке следует дополнить повязку победителя, в правой он держал плоскую чашу, из которой совершал возлияние. Голова Идолино вполне соответствует Поликлетову канону формой черепа, трактовкой волос, плоской моделировкой щек. Поза также обнаруживает сильное влияние Поликлета. И все же в Идолино есть черты, которые указывают на оригинальную фантазию совершенно самостоятельного и крупного мастера. И прежде всего — воплощенная в этой статуе этическая идея, столь чуждая формализму Поликлета, дух торжественности и, вместе с тем, скромности, который вложен в позу и жесты мальчика. Далее — самый характер тела Идолино, столь далекий от нормативной квадратности

образов Поликлета, такой специфически индивидуальный, с хрупкой структурой и тонкими, неразвитыми мускулами. Ноги у Идолино слишком длинные, руки слишком тонки. В жестах и поворотах его тела есть какая-то милая, трогательная угловатость. И эта чуть архаическая стесненность сочетается в статуе Идолино со сложностью движения, которая выходит за пределы Поликлетова контрапоста. Мальчик изображен в момент, когда он только что изменил направление своего движения. Его тело только что было повернуто вправо (от зрителя), но жестом руки с чашей и головой он уже поворачивается в противоположном направлении, влево. Оригинален незнакомый Поликлету изгиб свободной ноги. Вполне понятно поэтому колебание ученых — куда, к какому направлению отнести статую Идолино, и попытки некоторых ученых связать его со школой Мирона, в частности, с сыном Мирона Ликием.

Столь же оригинальным ответвлением Поликлетова канона является и прекрасная бронзовая статуя Эфеба, найденная в Помпеях. Интересны прежде всего обстоятельства, при которых статуя была найдена. Эфеб первоначально стоял на круглой каменной базе близ летнего триклиния в одном из помпейских домов. Вероятно, статуя служила своего рода канделябром, так как в каждой руке ее было воткнуто по бронзовой ветви, на которых укреплялись светильники. Во время страшной катастрофы владелец дома, очевидно, очень ценивший статую, попытался ее уберечь от последствий извержения, сняв с пьедестала и положив завернутую в покрывало в укромном уголке между атрием и таблином. Благодаря этой заботливости владельца статуя действительно уцелела в почти полной неприкосновенности. Подобно Идолино, и здесь изображен мальчик лет пятнадцати. Но более изнеженные, мягкие формы и длинные волосы, убранные по-праздничному, указывают на то, что перед нами не атлет-победитель. Характерно, что реплику головы Эфеба, известную еще до нахождения статуи, всегда принимали за женскую голову. Поэтому наиболее убедительным является предположение, что помпейская статуя изображает Ганимеда. В таком случае, в правой руке Эфеба следует добавить канфар, из которого он наливает вино. Возможно также, что статуя Эфеба принадлежала к группе Зевса и Ганимеда. У Павсания упоминается бронзовая группа, стоявшая в Олимпии, пожертвованная фессалийца Гната, изображавшая Зевса и Ганимеда и исполненная сикионским скульптором Аристоклом. Так как деятельность Аристокла относится ко второй половине V века, то не исключена возможность, что помпейская статуя действительно является копией с произведения Аристокла.

Подобно Идолино, и помпейский Ганимед обнаруживает несомненную зависимость от Поликлетова канона и, вместе с тем, элементы вполне самобытной композиции. Главное сходство заключается в позиции шага, чрезвычайно напоминающей Дорифора. Есть известное сходство и в контрапосте: та сторона тела, которая активна наверху, покойна внизу, и наоборот. С другой стороны, движение Ганимеда имеет более сложный характер, чем в статуях Поликлета, со своеобразным оттенком противоречия и незаконченности. В Ганимеде воплощены как бы сразу три различных момента движения: он только что шагнул, он останавливается, и он уже поворачивается к новой деятельности, готовясь налить вино. Эта сложная, переплетающаяся сеть движений Ганимеда свидетельствует о том, что автор помпейской статуи или не принадлежал к непосредственной школе Поликлета, или сумел выйти за ее тесные пределы. В статуе Ганимеда есть еще одна особенность, которая указывает на чуждые аргосской школе влияния. Хотя пластические формы Ганимеда имеют еще несколько плоскостной характер и полностью развертываются только с одной точки зрения, спереди, все же у статуи есть очень выразительные боковые точки зрения — в три четверти, которые мы тщетно стали бы искать в каноническом стиле Поликлета. Таким образом, в статуе Ганимеда впервые намечается, хотя и очень еще робкая, тенденция к округлению, всестороннему развертыванию пластической формы, тенденция, которая своего наивысшего напряжения достигает в IV веке. Был ли действительно Сикион родиной этой новой для греческой скульптуры проблемы, мы увидим позднее.

Есть еще одно выдающееся произведение греческой пластики, которое следует упомянуть в непосредственной близости к школе Поликлета. Это небольшая бронзовая статуэтка обнаженной женщины, находящаяся в Мюнхенском антиквари.

Рис. 202

Рис. 203
187

Статуэтка, к сожалению, лишена рук. Она внутри полая, выполнена в технике отлива, которую греческие скульпторы применяли только для больших статуй. Отсюда можно сделать заключение, которое вполне соответствует высокому качеству работы, что автор статуэтки был не ремесленником, а привычным к монументальному отливу крупным мастером. Восстановить первоначальную позу статуэтки помогает гемма, где изображена обнаженная женщина в совершенно аналогичном положении. Согласно гемме, женщина левой рукой держит кончик плаща, который разворачивается позади ее ног и другим концом наброшен на пилластр; правой же рукой она опирается о пилластр и одновременно придерживает на нем свой плащ. На голове у женщины чепчик, ленты которого выложены серебром. Все это указывает, что статуя изображает Купающуюся — притом не богиню, а скорее жрицу или гетеру. Статуя заслуживает особенного внимания с двух точек зрения. Прежде всего, как новая стадия в обнажении женского тела. Это первый и пока единственный известный нам пример обнаженной женской фигуры в классическом стиле. Заметен значительный прогресс в концепции женского тела: плечи стали уже, бедра значительно шире, формы приобрели мягкость и закругленность. Но гишнос мужского идеала еще дает себя сильно чувствовать в плоской суммарной трактовке поверхности, в слабо развитой груди, в тяжелых массивных движениях. Статуя интересна также своей позой. В жесте правой руки «Купальщицы», опирающейся о пилластр, мы видим дальнейшее развитие Поликлетова мотива, как его демонстрирует берлинская Амазонка ⁷¹.

ФИДИЙ

Проследив главные проблемы дорийской скульптуры в классическую эпоху, мы должны теперь снова вернуться в Афины, чтобы познакомиться с их блестящей общественно-художественной жизнью, руководимой Фидием. О личности и искусстве Фидия, величайшего из греческих скульпторов, мы знаем из источников больше, чем о ком-либо из греческих художников. Тем не менее, сложная проблема Фидия и теперь еще оказывается далека от разрешения. Главную трудность в эту проблему вносят скульптуры Парфенона. Весь художественный облик Фидия совершенно меняется в зависимости от того, какую степень участия признавать за Фидием в украшении Парфенона. Чтобы облегчить себе путь к пониманию Фидия, мы поэтому сначала совершенно оставим в стороне декоративную скульптуру Парфенона и попытаемся составить себе представление о стиле Фидия на основании других его работ и на свидетельствах литературных источников.

Фидий заслужил славу величайшего скульптора древности. Но эта оценка оказалась не сразу. Можно сказать, что слава Фидия возрастала с каждым столетием, чтобы в конце концов превратиться в своего рода мифический культ, в некое обоже-ствление. Для современников и для ближайших поколений Фидий был выдающимся мастером своего дела, но не больше. Из эпизода с эфесскими амазонками мы знаем, что ему могли предпочитать других художников. Платон называет Фидия, только мимоходом, как: «*καλός δημιουργός*» (дельный мастер). Аристотель упоминает имя Фидия в своей «Этике», выясняя понятие «*σοφία*»: «мудрость мы признаем в искусстве за наиболее тщательными художниками, как, например, называем Фидия мудрым скульптором, а Поликлета — мудрым пластиком, понимая, таким образом, под «*софией*» не что иное, как дельность в искусстве». Все эти отзывы еще очень далеки до позднейшего восторженного преклонения перед именем Фидия. Точно так же в кругах ценителей искусства ранней эллинистической эпохи Фидию отведено, правда, почетное место, но

⁷¹ Статуэтка обнаженной девушки, найденная в Берое (Македония) и хранящаяся в Мюнхенской глиптотеке, вызвала оживленные споры среди исследователей; спорна ее реконструкция: наряду с описанной автором, предлагают также восстановить ее с зеркалом в правой руке. Но главное сомнение вызывает ее определение: если некоторое время назад датировка ее концом V — началом IV в. до н. э. не вызвала возражений и была общепринятой, то в последние годы получило распространение мнение о том, что ее следует датировать, самое раннее, началом III в. до н. э. — на основании ряда черт, характерных уже для раннеэллинистического искусства.

только в самом начале расцвета классического стиля: у Ксенократа, например, Фидий назван основателем искусства литья из бронзы, подготовителем путей, по которым пошел Поликлет и на котором высшей вершины достиг Лисипп. Но уже во II веке до н. э., несомненно в связи с общей переменой эстетических вкусов, намечается перелом и в оценке Фидия. Характерно при этом, что новая восторженная оценка Фидия базируется не на скульптурах Парфенона и даже не на Афине Парфенос, а почти исключительно на Зевсе Олимпийском. Первый дошедший до нас голос Фидиева энтузиаста принадлежал римскому полководцу Эмилию Павлу, который после своей победы при Пидне предпринял путешествие по греческим городам и в Олимпии принес жертву. Ливий рассказывает о впечатлении, которое на Эмилия Павла произвела статуя Зевса — «он был глубоко потрясен в своем сердце, как будто находился в непосредственном присутствии божества». То впечатление, которое у Эмилия Павла вылилось в чувствах, Цицерон и Квинтилиан пытаются формулировать в понятиях. Для Цицерона Фидий был совершенным воплощением божественных образов, не заимствовавшим формы своих статуй из природы, а в своей душе носившим идеал божественной красоты. Квинтилиан сравнивает Фидия с Поликлетом, находя, что Поликлету не хватало веса (*pondus*) — мы сказали бы, пожалуй, «духовной возвышенности», — и поэтому он не способен был, как Фидий, воплощать божественное величие. «Своим Зевсом, — говорит Квинтилиан, — Фидий придал освященной преданием религии новое духовное содержание». Крайних пределов религиозного преклонения перед Зевсом Олимпийским достигает Дион Хрисостом. «Если человек, испытавший в своей жизни много несчастий и забот, с душой, полной горечи, предстанет перед статуей Зевса, то он забудет обо всем тяжелом и страшном, что несет с собою человеческая жизнь», — говорит он.

Эта краткая история оценок Фидиева искусства позволяет сделать два важных вывода, тесно связанных между собой. Во-первых, она показывает, что настоящее возвеличение Фидия началось только тогда, когда греческое искусство стало склоняться к упадку и когда выступили совершенно новые критерии эстетической оценки. И во-вторых, что в искусстве Фидия находили ценным как раз то качество, которое вообще было чуждо греческому искусству — глубину религиозного чувства. Этим объясняется, что слава Фидия продолжала оставаться на прежней высоте в течение всех средних веков. Но этим объясняется также и чрезвычайная трудность для нас в оценке и понимании Фидия — ни одна из его статуй богов, которые служили предметом поклонения, не сохранилась.

Фидий, сын Хармида, был афинянином по происхождению. Год его рождения следует отнести приблизительно к 500 году. По сведениям Диона Хрисостома, учителем Фидия был афинский бронзовщик Гегий, более поздние источники называют учителем Фидия аргосского скульптора Агелада. Не исключена, однако, возможность, что оба сведения верны и что Фидий сначала учился у Гегия, а потом перешел в мастерскую Агелада, так как в искусстве Фидия следы дорийского влияния совершенно несомненны. В начале своей деятельности Фидий занимался также живописью, и в Афинах показывали расписанный им щит. Позднее же всю живописную отделку своих работ Фидий передавал своему брату или племяннику Панайну. Раскопки, произведенные в «персидском мусоре», не обнаружили ни одной базы, ни одной подписи, относящейся к Фидию. Из этого можно с уверенностью заключить, что деятельность Фидия началась после 480 года. По Павсанию, самой ранней работой Фидия была статуя Афины из золота и слоновой кости, исполненная для города Пеллены в Ахайе. Следующий этап деятельности Фидия проходит, вероятно, в Платеях, где он работает одновременно с Полигнотом. На средства из марафонской добычи платейцы заказывают Фидию культовую статую Афины. Статуя представляла собой акролит — то есть одежды ее были сделаны из позолоченного дерева, лицо, руки и ноги из пентелийского мрамора. Датировать эту статую можно годами, непосредственно следовавшими за победой при Платеях, то есть после 479 года. «Платейская Афина», от которой не сохранилось никаких следов и никаких достоверных воспроизведений, представляла собой первую попытку Фидия в ряду тех колоссальных статуй богов, которые доставили ему главную славу. Следующий заказ Фидий получил от родного города — Афин. Это памятник победы при Марафоне, поставленный афинянами в Дельфах. Памятник состоял из тринадцати бронзо-

вых фигур на одной общей каменной базе; в центре стоял Мильтиад между Афиной и Аполлоном, а по сторонам — десять мифических родоначальников фил — Эрехтей, Кекроп, Тесей и другие. От этого памятника сохранилось на месте, в начале священной дороги, только несколько каменных квадров от нижних ступеней базы. То обстоятельство, что Мильтиад изображен здесь в зените славы, в торжественном соседстве с богами, дает важные указания для датировки марафонского памятника. Он мог возникнуть только тогда, когда Кимону удалось реабилитировать память своего отца Мильтиада, бесславно умершего в долговой тюрьме — следовательно, не ранее 470 года. Марафонская победа послужила поводом для создания еще одного произведения Фидия — колоссальной бронзовой статуи Афины на Акрополе. Статуя эта, которая позднее получила прозвище Промакос, стояла между Пропилеями и Парфеноном и ее позолоченный шлем и кончик копья были видны далеко с моря приближающимся кораблям. Афинские монеты дают самое общее представление об этой статуе, не позволяя сделать никаких точных заключений ни о ее стиле, ни о времени ее возникновения. Уже в этот ранний период своей деятельности Фидий обнаруживает чрезвычайную разносторонность своего таланта: помимо живописи, он одинаково владеет всеми скульптурными техниками и материалами — мрамором, бронзой, золотом и слоновой костью.

Теперь мы подходим к одному из самых сложных и самых важных вопросов Фидиевой биографии — к проблеме Зевса Олимпийского. Из источников мы знаем, что самыми прославленными произведениями Фидия были колоссальные статуи Зевса в Олимпии и Афины в Парфеноне на Афинском Акрополе. Но какая из этих двух статуй была выполнена раньше? Здесь свидетельств источников расходятся. Статуя Зевса могла быть создана или до начала грандиозных работ по украшению Парфенона, во главе которых стоял Фидий, то есть до 450 года, или же, наоборот, после окончания этих работ, то есть после 432 года. Другими словами, Зевс Олимпийский является или завершением раннего периода деятельности Фидия, или же последней, предсмертной работой мастера. Окончательно разобраться в этой проблеме мы сможем, только ознакомившись со всей эволюцией искусства Фидия. Пока же примем только некоторое предварительное решение. Какими соображениями руководствуются защитники позднего происхождения Зевса? Их главным доводом является сохранившийся в нескольких источниках рассказ о том, что на пальце Зевса была выгравирована надпись: «παντάρῃς κάλος». Отсюда делают вывод, что Пантарк был любимцем Фидия, как те красивые юноши, которых прославляли вазовые живописцы. Но так как Пантарк победил в Олимпийских состязаниях мальчиков в 436 году, то и статуя Зевса не могла, следовательно, быть закончена раньше этого срока. Однако это — довод весьма шаткий. Не оспаривая самого существования такой надписи, легко допустить, что она была сделана вовсе не Фидием, а кем-либо из его многочисленных помощников, и что надпись была выгравирована не во время изготовления статуи, а во время ее позднейшей чистки, о которой сообщают источники. Доводы сторонников раннего происхождения статуи Зевса гораздо более вески. В самом деле, трудно допустить, чтобы храм Зевса, который был закончен со всеми украшениями в 456 году, в течение более чем двадцати лет простоял пустым, без культовой статуи. Тем более, что, как мы знаем из источников, расходы на изготовление статуи были покрыты из тех же средств, из которых был построен и самый храм. Поэтому вполне возможно предположение, что Фидиев Зевс был создан до 450 года ⁷².

⁷² Вопрос о времени создания статуи Зевса для храма в Олимпии и о месте ее в творчестве Фидия остается открытым до сих пор, хотя большое число исследователей склоняется в пользу ранней даты. Против этого как будто говорят данные новейших раскопок в Олимпии. В 50-х годах нашего века здесь были открыты остатки мастерской Фидия, в которой он работал над статуей Зевса. Найдены инструменты скульптора, глиняные формы, размером до 1 м. в которых приемом выколачивания изготовлялись из тонких золотых листов части одежды Зевса, а также мелкие обломки цветной стеклянной пасты, из которой были сделаны украшения этой одежды. Найдены также обломки слоновой кости. Самой интересной находкой является небольшой чернолаковый канеллированный сосуд, на донце которого аккуратно выдарапана надпись: «Φειδίου ἐπί» «я принадлежу Фидию». Сосуды такой формы датируются последней третью V в. до н. э., а в таком случае, следует думать, что Фидий работал над статуей Зевса в Олимпии именно в этот период. Этим дате соответствуют и другие керамические находки из мастерской Фидия.

Фидий исполнил статую Зевса при участии Колота, специалиста в технике золота и слоновой кости, и живописца Панайна. Павсаний очень подробно описывает статую Зевса. Согласно описанию Павсания, Зевс восседал на троне, увенчанный венком из оливковых листьев. На правой руке, опирающейся о ручку трона, он держал Нику, тоже исполненную из золота и слоновой кости; левая же рука Зевса опиралась о жезл, на верхушке которого сидел орел. Одежда и сандалии Зевса были из золота, плащ украшен фигурным и цветным орнаментом. Трон из золота, драгоценных камней, черного дерева был тоже богато украшен фигурной декорацией. Вокруг каждой ножки трона танцевало по четыре Ники. Передние ножки трона завершались сфинксами, под ними находились изображения «Гибели Ниобид». Перекладки, соединявшие ножки трона, были украшены изображениями восьми видов олимпийских состязаний. Проход под трном закрывали перегородки, расписанные Панайном. На спинке трона с одной стороны стояли три Горы, с другой — три Хариты. Скамейка под ногами Зевса была украшена рельефом, изображавшим битву Тесея с Амазонками. База статуи была сделана из синевато-черного камня и украшена золотым рельефом, изображавшим рождение Афродиты из морских волн в присутствии богов. Слева эту композицию открывал Гелиос на своей колеснице; справа она завершалась Селеной. Судя по описаниям, красочная гармония сводилась к трем тональным элементам — черному цвету, золоту и теплой белизне обнаженного тела из слоновой кости.

Возможность составить себе полное представление о художественном облике Фидиева Зевса для нас безвозвратно утеряна. Мы можем только догадываться о некоторых оттенках стилистического и тематического замысла мастера. Некоторые эллидские монеты эпохи Адриана воспроизводят общую композицию статуи Зевса. *Рис. 205* Мы видим подтверждение рассказа Павсания — жезл в левой руке Зевса и Нику на его правой ладони, видим прямоугольный трон с высокой спинкой; угадываем позу Зевса — с прямо поставленной левой ногой и с слегка согнутой в колене и отставленной назад правой ногой. Можно ли из этого суммарного воспроизведения на монете сделать какое-нибудь заключение о стиле статуи или о времени ее возникновения? Думается, что все же можно. Позиция ног с опорой на левую ногу — это типичный «дополникетов канон», постоянная схема строгого стиля, которая нарушена Дорифором и которой сам Фидий уже не следует в Афинах Парфенос. Следовательно, еще одно новое соображение в пользу ранней датировки Зевса. Этой ранней датировке соответствует и вся композиция статуи, проникнутая строгой прямоугольной архитектурной формой. Зевс сидит совершенно прямо, высокая прямая спинка трона дает прочный фон его телу. Если мы вообразим себе статую Зевса спереди, то увидим, что жезл и статую Ники, как бы продолжающая ножку трона, обрамляют статую Зевса прямыми вертикалями. База статуи была почти вплотную продвинута к задней стене целлы храма, она занимала собою все пространство между двумя рядами колонн. Суровая архитектура замысла здесь в такой же мере привлекает внимание, как и теснота всей композиции. При этом надо помнить, что статуя Зевса была раз в семь больше натуральной величины и что голова сидящего Зевса так близко соприкасалась с потолком, что он не мог бы подняться с трона. Все эти особенности композиции красноречиво указывают на раннее происхождение Олимпийского Зевса. Оно станет для нас еще очевиднее, когда мы познакомимся со значительно более свободной композицией Афины Парфенос.

Вполне определенные стилистические указания эллидские монеты дают также относительно головы Зевса Олимпийского. И здесь, прежде всего, бросается в глаза строгость стиля и четкий, даже несколько резкий профиль, с простой трактовкой волос и со сплошным силуэтом бороды. Еще более подробное воспроизведение головы Зевса, чем эллидские монеты, дает гемма Берлинского музея. Правда, автор этой геммы внес в трактовку форм элементы позднеэллинистического классицизма, но самим чертам лица и распределению волос на корнеоле мы вполне можем довериться. Главное впечатление, которое мы выносим от геммы, это ясность и чистота формы в сочетании с мягким, благожелательным выражением лица. Тип Зевса, созданный Фидием, сильно отстает от обычной греческой традиции, и в дальнейшем развитии греческой скульптуры он не приобрел популярности. Эта серьезная и спокой-

ная ласковость, вложенная Фидием в образ Зевса, заставляет усомниться в рассказе Страбона, согласно которому Фидий на вопрос Панайна — «по какому образцу он создал голову своего Зевса» — ответил стихами «Илиады»: «Когда Зевс сдвинет брови и тряхнет кудрями на лбу — задрожат вершины Олимпа». Гомеровскому идеалу грозного громовержца гораздо более соответствует другой пластический тип Зевса, наиболее популярным воплощением которого является позднейшая голова Зевса из Отриколи.

Рис. 204

Несколько пополнить наше представление о Фидиевой концепции Зевса позволяет сохранившаяся в римской копии статуя Зевса в Дрездене, несомненно, принадлежащая кругу Фидия. И этот вариант Зевсова типа не отступает от мягкого, благожелательного и одухотворенного идеала «владыки Олимпа». Но, вместе с тем, дрезденская копия позволяет нам ближе подойти к пониманию стилистических приемов Фидия. Прежде всего, обращает на себя внимание очень широкая расстановка ног, всей подошвой опирающихся на землю. Здесь еще сохраняется схема строгого стиля. Характерно также для статуи Зевса разворачивание форм и движений тела больше в ширину, чем в глубину. Из своеобразных деталей драпировки следует отметить, между прочим, треугольный отворот плаща. Но особенного внимания заслуживает специфический прием композиции: с одной стороны статуя обрамлена жезлом, с другой — вертикальными складками плаща, спадающего с левого плеча. Этой общей тектонической раме всего силуэта соответствует и обрамление отдельных его частей: так, грудь и правое плечо как бы вставлены в прямоугольную раму складок, а лицо Зевса обрамлено сплошным узором волос. Это обрамление выполняет, с одной стороны, тектонические функции, но, вместе с тем, оно служит и несомненному колористическому эффекту (светлые белые пятна лица и груди выступают на темном фоне локонов и глубоких, частых складок плаща). Если этот прием еще нельзя назвать живописным в полном смысле слова, так как он основан не на мягких переходах светотени, а на резких контрастах, то, во всяком случае, из него явствует, что искусство Фидия, по сравнению с Мироном и Поликлетом, имело ярко выраженные декоративные колористические тенденции. Если Мирона занимал, прежде всего, контур статуи, а Поликлета — пластический объем форм, то главное внимание Фидия сосредоточено на поверхности статуи. Недаром он был таким выдающимся мастером в технике золота и слоновой кости. Из этих декоративно колористических предпосылок концепции Фидия естественно предположить также, что проблема рельефа, совершенно чуждая как Мирону, так и Поликлету, должна была быть особенно близкой пластической фантазии Фидия.

Рис. 206

Эта склонность Фидия к рельефу вполне подтверждается композицией Зевса Олимпийского и той важной ролью, которая в этой композиции, судя по описанию Павсания, была отведена рельефам. Есть основание думать, что один из этих рельефов мы можем восстановить на основании сохранившихся позднейших реплик. Речь идет о двух рельефных полосах, украшавших трон и изображавших «Гибель Ниобид». Предполагают, что эта композиция Фидия сохранилась в целом ряде реплик, возникших, вероятно, в августовское время, в так называемой неоаттической школе, когда охотно возвращались к классическим образцам, варьируя их и видоизменяя по своему вкусу. Наиболее ценными из этих реплик в художественном смысле являются мраморный диск в Лондоне и рельеф в Гос. Эрмитаже. Если сравнить обе эти позднейшие композиции между собой, то сразу бросается в глаза, что, наряду с фигурами, общими обеим композициям, в каждой есть некоторые лишние фигуры, а некоторые, напротив, отсутствуют. Отсюда справедливо сделать вывод, что авторы этих поздних реплик не придерживались точно оригинала, а дополняли его фигурами, заимствованными из других источников, и произвольно видоизменяли размещение фигур. Это обстоятельство, конечно, очень затрудняет реконструкцию первоначальной композиции Фидия. Кроме того, и самая трактовка форм больше соответствует вкусу позднелинистического, чем классического стиля. Эрмитажный фриз, например, выполнен в очень сухой манере, но зато имеет то преимущество, что его фигуры расположены в виде узкого фриза и, следовательно, более или менее соответствуют первоначальной композиции Фидия. Лондонский диск выше по качеству, полней по количеству фигур, но зато дает совершенно произвольную композицию, расположенную в круге в четырех рядах. Некоторые фигуры лондонского тондо

восходят, несомненно, к позднейшим, эллинистическим источникам, например, педагог, группа двух Ниобид, которые закрываются раздувшимся, как парус плащом, и т. д. Напротив, две группы Ниобид, которые есть в эрмитажном фризе и которые производят особенно сильное впечатление, здесь отсутствуют. Комбинируя фигуры лондонского диска и эрмитажного фриза, исследователи пытаются реконструировать первоначальную композицию Фидия. Из описания Павсания видно, что фриз распадался на две самостоятельные части. В одной господствовал Аполлон — и движение спасавшихся от его стрел Ниобидов было направлено здесь вправо от зрителя; в другой половине исходным пунктом композиции была Артемида — и движение направлялось влево. С противоположной стороны композиции фризов заканчивались каждый раз удивительными по духовной насыщенности двухфигурными группами: младшие Ниобиды, один раз девочка, другой раз мальчик, ищут защиты у своих еще оставшихся в живых старших сестер. Кроме того, в каждой половине композиции есть соответствующие друг другу одинаковые мотивы: например, юноша, раненный стрелой в спину, или лежащая на спине мертвая Ниобид, или наискось падающий на скалу юноша. Эти повторяющиеся парные мотивы несколько облегчают реставрацию первоначальной композиции рельефов. И если в этой реставрации можно оспаривать распределение отдельных фигур, то она все же способна нам дать общее представление о замысле Фидия. Надо только помнить, что рельефы, украшавшие трон Зевса Олимпийского, были исполнены из цветных материалов: фон был, вероятно, из черного дерева, фигуры из слоновой кости, одежды и рельеф почвы колористически отделялись как от фигур, так и от обнаженного тела. В рельефе Ниобид более всего обращают на себя внимание несомненные следы влияния Полигнота: например, в том, как фигуры широко и свободно, с большими промежутками распределены по неровной, словно холмистой поверхности земли. Композиция построена, с одной стороны, на волнообразном ритме то повышающегося, то понижающегося уровня фигур, с другой стороны, на постепенном усилении духовной экспрессии: оба рельефа начинаются стремительным физическим движением и заканчиваются почти неподвижными фигурами, олицетворяющими глубокую духовную концентрацию. Нам важно запомнить концепцию этих рельефов для того, чтобы впоследствии сравнить ее с принципами, положенными в основу пластических украшений Парфенона.

Если справедливо предположение, что Зевс Олимпийский относится к первому периоду деятельности Фидия, то непосредственно вслед за окончанием статуи Зевса, около 450 года, Фидий переносит свою деятельность в Афины. Очень возможно, что первым произведением, открывающим этот афинский период его искусства, была так называемая Афина Лемния. Статуя была заказана Фидию афинскими клерухами — колонистами, выселившимися в 448 году на остров Лемнос, как посвящение богине родного города, и была поставлена на Акрополе, к северу от дороги, которая вела от Пропилей к Эрехтейону. Плиний называет эту статую идеалом прекрасных форм. Лукиан восхищается очертаниями лица и нежностью щек Афины Лемнии. Гимерий, ритор позднего времени, описывая статую, говорит, что красота лица богини была скрыта не шлемом, а румянцем. Отсюда можно заключить, что Афина Лемния, против обыкновения, не имела шлема на голове. Одним из самых блестящих открытий выдающегося археолога Фуртвенглера была идентификация Фидиевой Лемнии со статуей, известной по реплике в Дрездене и по голове в Болонском музее. Когда мы рассматриваем дрезденский торс с приставленной к нему головой из Болонского музея, бросается в глаза прежде всего ширина фаса по сравнению с очень узким профилем и чрезвычайно прямоугольная тектоника композиции — голова повернута к плечу почти под прямым углом, но тело в этом движении совершенно не участвует. Еще более важное доказательство в пользу Фидия как автора этой статуи дает трактовка одежды. Для опоясывания дорийского пеплоса существовали две главные схемы. Одна — дорийская, с поясом, который был скрыт коротким напуском; другая — аттическая, с перепоясыванием пеплоса поверх длинного напуска. Дрезденская статуя дает ясный пример чисто аттического опоясывания, которое сбоку образует волнообразные складки по коймам пеплоса. В свою очередь, в афинской схеме можно наблюдать два вида этих боковых складок. В одном случае края двух сторон пеплоса сходятся и расходятся попеременно. Этот более архаич-

Рис. 209

ческий способ можно наблюдать, например, на Афине Мирона. В другом случае контуры бортов изгибаются в параллельных зигзагах. Именно этот второй тип боковых складок мы видим на дрезденской статуе, а также на Фидиевой Афине Парфенос — вполне возможно, что впервые в изобразительном искусстве он был введен Полигнотом и развит Фидием. Пользуясь, с одной стороны, описаниями Лукиана и Химория, с другой, — изображениями на гемме и рельефе, Фуртвенглер следующим образом реконструирует первоначальную композицию Лемнии. Лево́й рукой богиня опирается о копье, в правой держит шлем; ее эгида повязана наискось. Глаза Лемнии были вставлены из цветного камня, лента, опоясывающая волосы, тоже, вероятно, была украшена цветными вставками. Для пластической концепции Фидия, с которой мы познакомились по статуе Зевса, характерна тенденция к тектоническому обрамлению скульптуры. Тело Лемнии, крепкое и широкое, характеризует ее как воительницу, покровительницу героев. По контрасту с этим атлетическим телом голова трактована гораздо мягче, с тем сочетанием грации и мужественности, которое так восхищало Лукиана. Мы видим здесь то же благожелательное, одухотворенное выражение, которое было присуще и лицу Зевса Олимпийского. Ведь Афина была не только воительницей, но и покровительницей искусств и домашнего ремесла. Прекрасно исполнены волнистые волосы Лемнии, тесно сплетающиеся отдельными прядями и все же лежащие широким, свободным ритмом. Только мастер, обладающий исключительным чутьем красочной поверхности и в совершенстве владевший контрастами света и тени, мог создать этот узор волос, далекий и от линейной орнаментики Мирона, и от сухой лепки Поликлета.

В связи с Афиной Лемнией хочется вспомнить еще об одной статуе Афины, исполненной Фидием. Византийский писатель Цецер рассказывает о соревновании, которое у Фидия произошло с его лучшим учеником Алкаменом. Каждый из них должен был исполнить статую Афины. Пока статуи стояли в мастерской, преимущество казалось на стороне Алкамена, но когда статуи были поставлены на предназначенные для них высокие постаменты, оказалось, что Фидий гораздо тоньше рассчитал, как будет выглядеть статуя на далеком расстоянии, снизу вверх, и ему была присуждена победа. Этот рассказ лишний раз свидетельствует об изумительном декоративном и оптическом чутье Фидия, подобного которому не было ни у кого из его великих современников.

Около времени возникновения Лемнии, может быть несколько позднее, Фидий исполнил для Олимпии свою единственную, если верить источникам, статую атлета-победителя; причем, согласно Павсанию, атлет был изображен в тот момент, когда он накладывает на голову повязку победителя. Копию этой статуи ученые узнали в так называемом Анадумене Фарнесе, находящемся в Британском музее в Лондоне. Невольно напрашивается сравнение с аналогичным по теме Диадуменом Поликлета. Статуя Фидия лишена пластической динамики Поликлетова Диадумена, его гибкого шага, богатства его поворотов. Анадумен Фарнесе стоит прямо и прочно; левая нога отодвинута в сторону, как у дрезденского Зевса, и так же широко, на плоскости, разворачиваются все его движения. Если Поликлет ищет движения в состоянии покоя, то Фидий стремится найти покой в движении, превратить движение в тектоническое равновесие. Снова и снова, но всякий раз в новой комбинации, Фидий возвращается к своему излюбленному приему — тектоническому обрамлению статуи простыми контрастами горизонтальных и вертикальных направлений. Отличие от Поликлета заключается в том, что если Поликлет в угоду своему пластическому или ритмическому замыслу готов принести в жертву тематический смысл мотива, то у Фидия, напротив, пластический замысел всегда получает внутреннее оправдание: так, например, Анадумен близко к голове захватил концы ленты, и благодаря этому мотив накладывания повязки внутренне, естественно совпадает с формальной, тектонической концепцией статуи. Если мы еще прибавим, что поверхность тела у Анадумена трактована гораздо мягче, чем в произведениях Поликлета, и что волосы атлета ложатся более пышными, более свободными массами, то контраст между Фидием и Поликлетом станет еще более наглядным.

Помимо названных произведений, к кругу Фидия относят сохранившиеся в римских копиях две женские статуи, изображающие элевсинские божества — Деметру и Кору. Вполне возможно, что во время работ Фидия на Акрополе эти две статуи

были заказаны мастеру Периклом для обновленного им элевсинского святилища. В пользу такого предположения говорит, между прочим, рельеф, найденный в Элевсине и по стилистическим признакам относящийся к 40-м годам V века. Рельеф изображает Триптолема перед отправлением в скитания: Деметра дает ему колосья, Кора возлагает на его голову венок (который был отдельно отлит из бронзы). Для нас в этом рельефе интересно то, что две его женские фигуры представляют собой точное переложение на язык рельефа двух только что упомянутых мною статуй.

Одна из этих статуй носит название Деметры Шершель, так как лучшая ее реплика найдена в Шершеле — бывшей Цезарее, римском городе в Алжире. И действительно, статуя Деметры во многом соответствует стилю Фидия. Богиня одета в тяжелый дорийский пеплос с широким напуском, на голову наброшено покрывало. Как и все другие статуи Фидия, она стоит прочно и широко, оставив свободную ногу не назад, а в сторону. Ширине ее основания соответствует и ширина плеч, придающих всей фигуре тектонические прямоугольные очертания. Характерно, что и здесь мы сталкиваемся опять с излюбленным приемом Фидия — декоративным обрамлением статуи путем спадающих на плечи прямых складок покрывала. Своеобразна прямая складка, спадающая с колена свободной ноги — мы увидим в дальнейшем, что Фидий возвращается к этому мотиву в Афине Парфенос. Некоторая суровость одяния и позы смягчена в голове Деметры, чуть склоненной в сторону и вниз. В ее широком округлом лице тонко сочетаются божественная величавость, материнская мягкость и легкий оттенок грусти. Как всегда у Фидия, удивительно трактованы волосы — здесь вьющиеся почти бурными и, вместе с тем, декоративно звучными потоками ⁷³.

Рис. 208

Элевсинскую Кору следует видеть в статуе из виллы Альбани. Статуя Кору задумана на последовательном контрасте к Деметре. И прежде всего в одежде — так как Кора одета не в тяжелый дорийский пеплос, а в более легкий прозрачный ионийский хитон и свободно наброшенный сверху гиматий. Вместо массивных, вертикальных складок одежда Кору ложится гибкими кривыми, с типичным для Фидия треугольным оборотом плаща. Это различие драпировок тонко подчеркивает контраст самих образов богинь. Кора так же мужественна и величава, как Деметра. Но она кажется словно выше ростом и стройнее, благодаря отсутствию тяжелого свисающего напуска, более покатым плечом и высокой тонкой шее. Черты лица Кору тоньше и острее. Поворот головы придает всему ее образу что-то юное, открытое и девственно свежее.

Статуи Деметры и Кору наглядно демонстрируют одну очень важную особенность пластического стиля Фидия — его интерес к драпировке и его огромное мастерство в трактовке одежды, которым он далеко превосходит и Мирона, и Поликлета. При этом проблема одежды имела для Фидия двойное значение. Во-первых, как тектоническая основа композиции, как элемент структуры и обрамления статуи. И, во-вторых, как чисто колористическая задача, как элемент характеристики статуи с помощью тональных контрастов поверхностей. Великое мастерство Фидия заключалось именно в том, что обе эти противоречивые функции сочетались у него в абсолютную гармонию. Одежда не скрывает тело, но и не рабски ему подчинена, не служит его обнажению. Чтобы полней оценить эти качества пластического стиля Фидия, вспомним для сравнения одетую статую круга Фидия, так называемую Афину Медичи, которая хранится в Париже. Предполагают, что оригиналом для этой копии римского времени послужила культовая статуя Афины из золота и слоновой кости, которую для святилища Афины в Элиде исполнил ученик и постоянный

⁷³ Интересно отметить, что в Шершеле было найдено две совершенно идентичных копии со статуи Деметры; одна из них оставлена в музее Шершела, другая находится в Государственном археологическом музее Алжира в Алжире. Копии эти являются произведениями греческого мастера конца I в. до н. э. и воспроизводят, несомненно, бронзовый оригинал круга Фидия, или, может быть, работы самого скульптора. Ближайшие статуям из Шершелы копии, очевидно, с того же оригинала, есть в музеях Берлина и Афин.

сотрудник Фидия Колот⁷⁴. Ясно видно, что в основу драпировки Афины Медичи положены принципы Фидиева стиля, но именно достигнуть Фидиевой гармонии автору этой статуи и не удалось, несмотря на все его несомненно очень большое мастерство. Тяжелый дорийский пеплос также выполняет здесь тектонические функции, но выполняет их настолько абстрактно и жестко, что совершенно скрывает под своей твердой корой все формы тела. Правая нога статуи вовсе не подчиняется этой, тектонической опоре — во всех изгибах своих форм она видна сквозь прозрачную невесомую поверхность ионийского хитона. Таким образом, в Афине Медичи конфликт между восприятием одежды как массы и как поверхности оказывается неразрешенным.

К 30-м годам относится известное произведение Фидия — статуя Амазонки. При характеристике Поликлета мы познакомились с проблемой эфесских Амазонок и с принадлежавшей ему статуей Амазонки. Нам предстоит теперь рассмотреть скульптуры других названных Плинием мастеров, принимавших участие в этом состязании. Начнем с Кресилая. Из источников о нем известно, что он был родом из Кидонии на Крите, но главная его деятельность протекала в Афинах. О том, что Кресилай занимал видное положение среди скульпторов, работавших в Афинах, свидетельствует исполненный им портрет Перикла, известный нам по ватиканской герме. Помимо эфесской Амазонки, Плиний называет как произведение Кресилая статую Раненого воина, отражение которой некоторые ученые хотят видеть в бронзовой статуэтке, найденной в Бавэ. Из трех главных типов Амазонок, известных нам, Кресилаю приписывают так называемую Капитолийскую Амазонку. Только у нее одной мотив раны играет господствующую роль — а из источников известно, что он любил обращаться к теме раненого слабого тела. Амазонка ранена пониже правой груди. Она осторожно отдергивает одежду, чтобы освободить рану, голова ее болезненно наклонена. Судя по воспроизведению на одной гемме, правая рука Амазонки опиралась на копьё. С точки зрения психологической характеристики, Капитолийская Амазонка, несомненно, превосходит остальных, что естественно для скульптора-портретиста, каким был Кресилай. Эта чуткость к душевным движениям не только решительно противоречит Поликлегу, но она не соответствует и Фидию. Искусство Фидия глубоко одухотворенно, но душевные движения, индивидуальные чувства и желания его мало интересуют — недаром он был величайшим воплостителем божественных образов. С чисто пластической точки зрения Капитолийская Амазонка, несомненно, самая человеческая, почти неловкая в позе и движениях. Ее тело скрыто под одеждой. Одежда у нее задумана сложнее и реалистичнее, чем у других Амазонок: она — единственная, имеющая плащ, полагающийся для всадницы. Но если по тематическому реализму драпировки Капитолийская Амазонка превосходит своих соперниц, то она далеко им уступает в пластической трактовке одежды. Поверхность ее одежды обладает своим собственным ритмом, который не согласован с ритмом тела, а напротив, его перебивает (отметим хотя бы резкое завершение хитона снизу прямой линией). С другой стороны, в пластической концепции Капитолийской Амазонки есть элементы, которые кажутся чересчур смелыми и своеобразными для классически уравновешенных канонов Поликлета и Фидия. Сюда относится, прежде всего, обилие точек зрения на статую. Для того, чтобы усвоить полностью мотив раны, нужно видеть ее не только спереди, но и в профиль; еще более далекий оборот в обе стороны нужно сделать, чтобы составить себе совершенно ясное представление о расположении плаща. Ни Поликлет, ни Фидий никогда не компоновали так неясно и, с другой стороны, так смело. При этом лучшей точкой зрения на Капитолийскую Амазонку является поворот в три четверти.

Рис. 210

⁷⁴ Статуя Афины реконструирована из хранящейся в Лувре безголовой скульптуры богини (так называемого торса Медичи), удачно дополненной головой, сохранившейся во многих копиях в разных музеях (в Британском музее, в Национальном музее в Риме и т. д.). Статуя эта, несомненно, относится к кругу Фидия. Некоторые исследователи полагают даже, что она является воспроизведением созданной им самой статуи Афины Арейи для храма в Платеях, о которой говорит Павсаний (IX, 4, 1). Статуя эта была акролитом — т. е. обнаженные части тела были исполнены из мрамора, а одежда — из позолоченного дерева. Возможно, что особенности исполнения одежды Афины Медичи, на которые справедливо указывает Б. Р. Виппер, следует, хотя бы частично, отнести за счет копировщика скульптуры.

Но наиболее отважным новаторством Кресилая является левая рука Амазонки, которая, отдергивая хитон, пересекает ее грудь. Этот прием пересечения передней плоскости статуи, нарушающий ее чистую фронтальность, совершенно чужд как архаическому, так и классическому стилю, и своего полного расцвета достигает только в скульптуре IV века, например, в Апоксиомене Лисиппа.

Фидию принадлежит так называемая Амазонка Маттеи, хранящаяся в собрании Ватикана. Вывод этот подсказан словами Лукиана, который определяет Амазонку Фидия как «опирающуюся на копьё». Правда, и Капитолийская Амазонка опирается на копьё; но там этот мотив является побочным — в центре внимания находится рана Амазонки. Напротив, в Амазонке Маттеи мотив опоры на копьё является центральным и господствующим. Восстановить первоначальную композицию Амазонки Маттеи позволяет гемма, теперь утерянная, которая в XVIII веке принадлежала к коллекции Наттера. Амазонка обеими руками опирается о копьё, причем правая рука держит копьё выше головы. Левая нога слегка выставлена в сторону и вперед. Благодаря свидетельству геммы Наттера ясно видно, что Амазонка Маттеи имеет не принадлежащую ей голову, которая к тому же неправильно поставлена: голова Амазонки должна быть повернута в сторону ее левого плеча: Амазонка ранена в левую ногу, она осторожно выдвигает вперед раненую ногу, чуть касаясь земли кончиками пальцев. Подсунув под верхний пояс кончик хитона, чтобы освободить раненую ногу, она для сохранения равновесия опирается о копьё. Фидий глубоко подошел к своей задаче, чем Поликлет, и в то же время его Амазонка пластически богаче формально законченной Амазонки Кресилая. Мы узнаем в Амазонке Маттеи типичную для Фидия прямолинейность композиции. Копьё, изгиб правой руки и правый контур фигуры образуют правильный удлиненный четырехугольник, в раму которого оказывается вписанной вся фигура. Эта тектоническая оправа еще более выделяет характерное для Фидия треугольное очертание хитона и подчеркивает главный мотив — наклон вниз головы, левого плеча и левого колена. При этом нетрудно заметить, что, подобно Лемнии и Анадумену, Амазонка Маттеи не имеет никаких профилей — в одном случае голова закрыта поднятой рукой, в другом — перерезана копьём. Тектонической ясности общей композиции соответствует трактовка одежды. У Кресилая — чрезмерная самостоятельность драпировки, перебивающей своими сложными мотивами ритм тела. У Поликлета, напротив, одежда совершенно подчиняется телу, превращаясь в его орнамент. Фидий же соблюдает полное равновесие между телом и одеждой. Одежда не скрывает тела, но и не слишком его обнажает. Притом и здесь Фидий обнаруживает свое удивительное колористическое чутье: мелкие, струящиеся складки хитона создают впечатление красочного тона, который темным пятном выделяется на светлом теле Амазонки ⁷⁵.

Мы подошли теперь в биографии Фидия к одному из самых его последних произведений, почти столь же прославленному, как Зевс Олимпийский, — к статуе Афины, украшавшей целлу Парфенона. Но для того, чтобы лучше понять место Афины Парфенос в развитии стиля Фидия, нам нужно разобратся в противоречивых и запутанных сведениях, касающихся последних лет жизни Фидия. Главное затруднение заключается в следующем. В хронике Филохора, написанной в начале III века, сказано, что Афина Парфенос была заказана в год, когда архонтом был Теодор (то есть в 438 году). Перикл был членом комиссии, ведавшей заказом, Фидий — мастером. На Фидия пало подозрение, что он утаил часть золота, предназначавше-

Рис. 211

⁷⁵ При раскопках 50-х годов на вилле императора Адриана в Тиволи, о которых упоминалось в прим. 69, помимо названных там статуй Гермеса и Ареса, воспроизводящих утраченные оригиналы работы Поликлета, были найдены также две статуи, воспроизводящие Амазонок Поликлета и Фидия. Копия Поликлетовой Амазонки ничего не прибавляет к тому, что мы знаем по статуе в Берлинском музее. Копия Амазонки Фидия, у которой отсутствует голова (фигура сохранилась хорошо), интересна тем, что вносит ряд новых моментов в представление, сложившееся по Амазонке Маттеи. Во-первых, рана на левом бедре ее обозначена пластически, так же как и капли стекающей из нее крови (ранее думали, что рана была нанесена краской). Во-вторых, правая рука, которой она опирается о копьё, поднята значительно выше над головой, чем в Амазонке Маттеи. Это движение, нарушая прямолинейную раму, в которую заключена фигура Амазонки, придает ей легкость и стройность, отсутствующие в Амазонках Поликлета и Кресилая.

гося для статуи, и он был привлечен к суду. После этого Филохор прибавляет: «Говорят, что Фидий бежал в Элиду, там ему было поручено изготовление статуи Зевса Олимпийского; и когда статуя была готова, элийцы убили Фидия». Из этого рассказа с несомненностью вытекает, что процесс Фидия последовал непосредственно за установкой статуи Афины. Что же касается бегства в Элиду, то Филохор сообщает об этом неуверенно, только как слух. Однако целый ряд ученых приняли рассказ Филохора как совершенно достоверный и сделали из него вывод, что статуя Зевса Олимпийского была исполнена позднее Афины Парфенос. Мы уже видели на основании стилистических соображений, что это мало правдоподобно. Кроме того, трудно допустить, чтобы художнику, обвиненному в утайке золота и бежавшему из тюрьмы, немедленно же доверили столь же ответственную работу и столь же драгоценный материал. Затруднения увеличиваются еще оттого, что Аристофан в своей комедии «Мир», поставленной в 421 году, утверждает, будто процесс Фидия был причиной войны со Спартой, — это значит, другими словами, что процесс Фидия был отделен большим промежутком времени от окончания статуи Афины. С другой стороны, сатирическому выпаду Аристофана и сведению Филохора решительно противоречит рассказ Плутарха из биографии Перикла (причем Плутарх заимствовал свои сведения у историка Феопомпа, жившего в IV веке). Плутарх следующим образом рассказывает об Афине Парфенос и о кончине Фидия (Перикл, XXXI): «Скульптор Фидий принял на себя работы по исполнению статуи Афины. Друг Перикла, оказывавший на него огромное влияние, он имел тайных врагов-завистников. Но у него были и другие недоброжелатели. Они хотели испытать на нем, как поступит народ, если ему придется быть судьей Перикла, вследствие чего уговорили одного из помощников Фидия, Менона, сесть, в роли просителя, на площади и объявить, что он требует личной безопасности для себя, желая выступить свидетелем и обвинителем против Фидия. Народ принял от него жалобу и рассмотрел в Народном собрании. Обвинение Фидия в воровстве не было доказано — по совету Перикла он с самого начала работы приделал золотые украшения к статуе, обложил ее золотом таким образом, что их было вовсе нетрудно снять и взвесить, что и было сделано обвинителями по приказанию Перикла, — но зависть из-за знаменитых произведений Фидия повредила ему, в особенности когда он в картине битвы с амазонками, на щите богини, представил самого себя в виде плешивого старика, поднимающего камень обеими руками, и тут же сделал прекрасный во всех отношениях портрет самого Перикла, сражающегося с амазонками. Перед самым лицом Перикл держит в руке копьё; этим художник как бы желал искусно скрыть сходство с оригиналом, заметное вблизи со всех сторон. Тем не менее, Фидий был брошен в тюрьму, где и умер от болезни или, как говорят некоторые, от яду, поднесенного врагами, с целью возбудить подозрение против Перикла. Обвинителя же Менона народ объявил свободным от податей и приказал стратегам заботиться об его личной безопасности».

Из этого рассказа следует, что процесс Фидия непосредственно следовал за изготовлением статуи Афины, что Афина Парфенос была последней работой великого мастера и что Фидий умер в афинской тюрьме. Какой же из этих двух версий верить — более ранней версии Феопомпа или более поздней Филохора? Помимо уже отмеченных противоречий Филохора, в пользу Феопомпа и Плутарха говорит то обстоятельство, что на щите Афины, как мы увидим, действительно был изображен автопортрет Фидия и портрет Перикла в описанных Плутархом позах. Как единственную уступку Филохору, можно допустить, что Фидий бежал из афинской тюрьмы в Элиду, где у него были друзья от прежнего пребывания, и что в Элиде он все же погиб от яда или от болезни. Как бы то ни было, два неоспоримых вывода мы все же можем сделать: что величайший из греческих художников погиб в результате клеветы и что последней его работой была Афина Парфенос.

Как я уже упоминал, статуя Афины была освящена в 438 году, после почти десятилетней работы. Статуя была вышиной в 12 м, то есть по меньшей мере в шесть-семь раз больше нормального роста, и была исполнена из золота и слоновой кости, причем Фидий израсходовал на нее около сорока четырех талантов золота (на наши меры около тысячи с лишним килограммов). Павсаний не дает такого подробного описания Афины Парфенос, как Зевса Олимпийского. С дополнениями Плиния это описание представляется в следующем виде. Афина стояла в спокойной торжест-

венной позе, в длинной, до земли, одежде; голова Горгоны украшала эгиду на ее груди. На голове Афины был шлем, тройной гребень которого был украшен сфинксами и крылатыми конями; по краям же шлем обрамляли грифы и козули. Волосы богини золотыми прядями спадали на плечи. Правая рука ее держала статую Ники, казавшуюся крошечной рядом с колоссальной Афиной (в действительности же статуя Ники имела в высоту почти два метра). Левая рука касалась края стоявшего у ног богини щита. К левому плечу Афины было прислонено копье. Рядом со щитом, с его внутренней стороны, извивалась змея, символизирующая аттического героя Эректа. На щите с наружной стороны в рельефе была изображена борьба греков с амазонками, с внутренней стороны — была написана борьба богов с гигантами. Рельеф, изображавший борьбу лапитов с кентаврами, украшал сандалии Афины. Низкая и широкая мраморная база была украшена рельефом «Рождение Пандоры».

Целый ряд памятников в большей или меньшей степени отражает первоначальный облик Афины Парфенос. Голову Афины и, в особенности, ее шлем, по-видимому, с наибольшей полнотой воспроизводит золотой медальон из Керчи (Гос. Эрмитаж). Еще тоньше голову Афины воспроизводит гемма, исполненная прославленным резчиком эпохи Августа Аспасием. По этим памятникам мы можем судить об округлых, мягких формах лица богини; хотя и здесь, разумеется, копийст внес в трактовку головы псевдоклассические вкусы своей эпохи. Что касается всей статуи в целом, то наиболее полное о ней представление, в смысле обилия деталей, дает грубая по работе, сильно уменьшенная копия (примерно в один метр вышины) эпохи Адриана. Она была найдена в Афинах близ гимназии Варвакейон. Копия эта, разумеется, очень примитивна; копийст не справился с уменьшенным масштабом, как увидим в дальнейшем, не вполне правильно распределил главные массы композиции, пропустил копье, — но главные элементы Фидиевой статуи и их основное отношение между собой копия воспроизводит, по-видимому, довольно точно. Так, мы получаем представление о позе Афины с отставленной в сторону левой ногой, и о ее одежде — простом дорийском хитоне, без напуска.

Рис. 213

Рис. 212

Дополнением к этой копии может служить другая, получившая название Афины Ленорман по имени нашедшего ее французского археолога. Самую статую она передает только в общих массах, но зато воспроизводит, хотя и очень поверхностно, рельефы на базе и на щите, которые полностью подтверждают рассказ Плутарха. Полной противоположностью к маленькой варвакейской копии, которая поверхностно и вместе с тем сухо имитирует детали Фидиевой статуи, является большая статуя (свыше трех метров), которая когда-то украшала главную залу Пергамской библиотеки, а теперь находится в Берлинском музее. Автор этой копии не стремился к рабскому подражанию Фидиеву оригиналу: он пропускал детали или видоизменял их соответственно вкусам своего времени. Но, вместе с тем, он пытался передать общий дух Фидиева замысла, величественный ритм Фидиевой статуи.

Благодаря этим копиям мы можем составить себе более точное представление о первоначальном облике Афины Парфенос, чем о Зевсе Олимпийском, а также об отношении статуи Фидия к окружающей ее архитектурной обстановке. Так как, по словам Плутарха, Перикл назначил Фидия главным руководителем всех художественных работ на Акрополе, то естественно, что он мог гармоничней согласовать культовую статую с архитектурой, чем это ему удалось в уже готовом храме Зевса Олимпийского. И действительно, установка Афины Парфенос представляет значительный шаг вперед в смысле цельности оптического впечатления, по сравнению с Зевсом Олимпийским. В полу целлы Парфенона, выложенном из мраморных плит, ясно выделяется фундамент базы статуи, выполненной из квадров пороса и имеющий 8 м ширины и 4 м глубины. В центре этого фундамента, на средней оси целлы, заметно квадратное отверстие, очевидно предназначавшееся для вертикальной балки, к которой был прикреплен деревянный остов статуи. Из этого можно сделать вывод, что центральная ось статуи приходилась как раз на среднюю ось целлы. В варвакейской статуэтке неверно передана база статуи, которая обрывается как раз по наружным контурам колонки и щита — на самом деле база была гораздо шире и выходила за пределы статуи с обеих сторон примерно на половину своей ширины. Уже это давало статуе Афины, по сравнению с Зевсом Олимпийским, трон которого

199

занимал всю ширину базы, гораздо больший простор, большую свободу дыхания. К этому присоединялись промежутки между базой и боковыми колоннадами целлы, а главное — свободное пространство позади статуи, которого была совершенно лишена тесная композиция Зевса Олимпийского. Наконец, если Зевс, сидя на троне, почти касался головой потолка целлы, то Афина стояла во весь рост, и все же между ее шлемом и потолком целлы оставалось свободное пространство. Эта пространственная свобода композиции ясно указывает на зволюцию стиля Фидия и вполне подтверждает предположение, что Афина Парфенос была создана Фидием после Зевса Олимпийского. Есть еще две особенности в плане Парфенона, которые свидетельствуют о тонком композиционном расчете Фидия. Желая достигнуть возможно большей ширины целлы, Фидий побудил строителя Парфенона, Иктина, отступить от традиционной нормы дорийского храма и дать по фасаду не шесть, а восемь колонн. Во-вторых, — и это тоже отклонение от нормы, — статуя окружена колоннами не только по бокам, но и позади. Статуя Афины оказывается как бы вписанной в архитектурную раму. В ней видны все те тектонические тенденции стиля Фидия, которые уже наблюдались во всех его предшествующих произведениях, а здесь доведены до высшей степени гармонии и монументальности. В своей торжественной, прямой позе статуя Афины подобна окружающей ее архитектуре и, вместе с тем, она как бы перерастает эту архитектуру огромностью своих размеров и полнотою жизни.

Статуя Афины Парфенос представляет для нас чрезвычайный интерес еще в одном отношении. По словам Плутарха, на щите Афины Фидий изобразил самого себя и рядом Перикла как участника борьбы греков с амазонками. Это сведение Плутарха вполне подтверждается теми копиями со щита Афины, которые сохранились до наших дней, и это придает всему рассказу его о процессе Фидия большую достоверность. Общая композиция рельефа, украшавшего щит Афины, известна нам по нескольким копиям. Лучшими из них являются: уже известная нам Афина Ленорман и так называемый щит Странфорда, хранящийся в Лондонском музее. Несколько расходясь в расстановке отдельных фигур, они совпадают в общей схеме композиции, центр которой занимает голова Горгоны. Фидий, по-видимому, отступил здесь от традиционного украшения щита концентрическими кругами и представил себе поле щита как одну картину битвы, где фигуры свободно размещены как бы на неравных выступах скалистого склона. Внимание зрителя, прежде всего, привлекают две фигуры, помещенные как раз под головой Горгоны. Слева от зрителя — почти обнаженный (с маленьким плащом на плечах) крепкий старик с лысым черепом, который замахнулся необычным оружием (одни его толкуют как двухсторонний топор, другие как молоток). Это сам Фидий, вместо подписи изобразивший самого себя с инструментом скульптора. Рядом с Фидием — воин в хитоне, панцире и шлеме; его лицо (в полном согласии с рассказом Плутарха) почти скрыто замахнувшейся рукой. Это — Перикл, лицо которого Фидий считал неудобным показать полностью, но которое все же легко было узнать по оставшимся видимым частям. Кругом этих двух центральных фигур битва бушует в полном разгаре. Несколько амазонок уже убито; мертвое тело одной вниз головой свесилось с выступа скалы; другая амазонка, спасаясь от преследователя, который схватил ее за волосы, готова спрыгнуть со скалы. Вот на эту группу, которая повторяется и в других копиях щита и которая, несомненно, принадлежала к его первоначальной композиции, нам следует обратить особенное внимание, так как она повторена в рельефе, найденном в Пирейской гавани. Среди предметов искусства, извлеченных из моря, очевидно, как груз потонувшего корабля, находился ряд рельефов прямоугольной формы в выпуклых рамах. Все они изображают различные эпизоды борьбы греков и амазонок, причем некоторые композиции повторяются в двух и трех совершенно одинаковых репликах. Рельефы, копии римского времени были предназначены, вероятно, для украшения стен какого-нибудь дворца, оригиналом же для них послужил щит Афины Парфенос. Одна из рельефных плит, лучше всего сохранившаяся, изображает амазонку, преследуемую воином и прыгающую со скалы. Если на лондонском щите, вследствие малых размеров и поверхностной работы, можно только догадываться о замысле Фидия, то здесь он предстает перед нами во всей своей первоначальной свежести и силе. Мы получаем представление о том, как Фидий трактовал рельеф и как он понимал задачи повествовательной композиции. Мы видим,

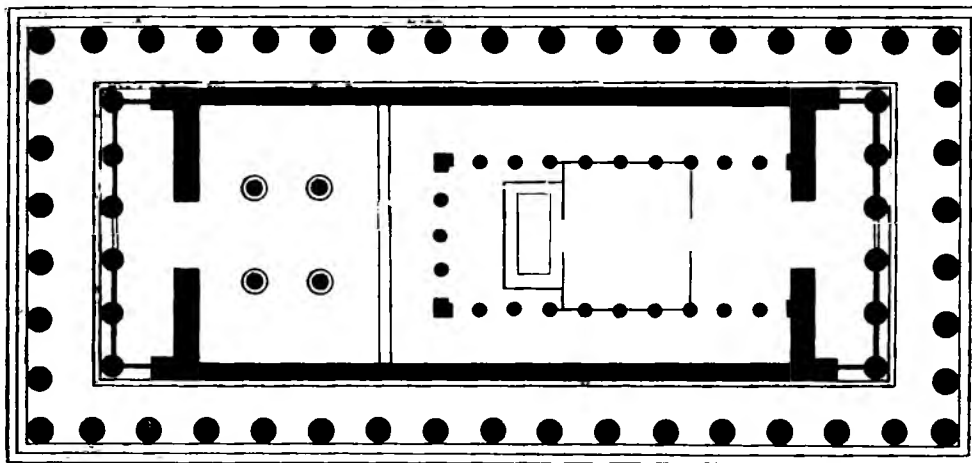
что и в рельефе Фидий придерживался такой же строгой, тектонической концепции, как в своих отдельных статуях. Движения его фигур широки и свободны, удивительно ясно «раскрыты» во всей своей протяженности, но, вместе с тем, подчинены определенному декоративному ритму и как бы вписаны в некое тектоническое обрамление. В поворотах и контурах тел заметна твердость и даже некоторая прямолинейность — в них нет той мягкой округлости, которая так характерна для парфенонова фриза и еще больше для фронтонов. Складки одежды льются свободно, не скрывая форм тела, но и не обнажая их, не моделируя с той тончайшей, дифференцированной игрой прозрачных тканей, которую можно наблюдать на некоторых фигурах парфеноновых фронтонов. Вместе с тем, бросается в глаза распределение фигур по неровным контурам почвы и обилие пустого, свободного пространства — черты, которые очень роднят пирейский рельеф с рельефом Ниобид и являются лишним свидетельством в пользу того, что рельеф Ниобид действительно восходит к статуе Зевса Олимпийского.

Таким образом, стиль Фидия представляется нам идеально-тектоническим стилем, нигде не переходящим границ чистой классики. При этом, как показывает ансамбль Афины Парфенос, Фидий стремился к соблюдению этих строго классических принципов не только в произведениях своего раннего и зрелого периода, но выдержал их до самого конца своей жизни. С этими предпосылками мы можем приступить теперь к характеристике Парфенона и его скульптурных украшений.

СКУЛЬПТУРА ПАРФЕНОНА

Парфеноном начинается блестящая строительная деятельность Перикла, которую он развернул для прославления Афин. Еще во времена господства Кимона Перикл стремится получить для Афин право распоряжаться казной Афинского морского союза, пока, наконец, в 454 году ему не удалось перенести казну с острова Делоса в Афины. Уже тогда, очевидно, у него зародилась идея прославления Афин новым великолепным храмом. После свержения Кимона Перикл последовательно приступает к осуществлению своих грандиозных планов, широко черпая средства для строительных расходов из союзной казны. Парфенон был начат постройкой в 447 году на месте старинного храма Афины, начатого еще до персидских войн и разрушенного персами. Постройка Парфенона продолжалась шестнадцать лет и была закончена в 432 году. Как мы уже знаем из Плутарха, Фидий был назначен главным руководителем всех художественных работ на Акрополе, так что ему были подчинены архитекторы-строители Парфенона. Источники называют строителями Парфенона Иктина и Калликрата. Из слов Плиния, Павсания и Страбона это следует понимать в том смысле, что главным создателем Парфенона был Иктин, выработавший проект и, вероятно, модель здания, тогда как Калликрат являлся только исполнителем этого проекта. Иктин, вероятно, афинянин по происхождению, пользовался славой величайшего греческого архитектора, а его создание — Парфенон, за свои идеальные пропорции и совершенные формы, заслужило в древности название «большого храма», или вообще «храма». Парфенон, как и другие постройки Иктина, о которых речь впереди, отличается чрезвычайно индивидуальным замыслом. Все предшествующие Парфенону греческие храмы, даже если мы знаем имена их авторов, кажутся нам безымянными, в такой мере их замысел и выполнение коллективны, базируются на неизменных технических и формальных традициях. Парфенон, даже в развалинах, кажется индивидуальным существом, каждый элемент которого возник из субъективных представлений художника и свойствен только ему одному. В сущности говоря, только начиная с Парфенона можно говорить с полным правом об архитектурной фантазии.

Парфенон, за исключением стропил и потолка целлы, весь выстроен из пентелийского мрамора. Он отличается от своих предшественников планом, несмотря на то, что Иктин использовал частично фундамент старого, доперсидского святилища. В плане Парфенон представляет собой дорийский периптер, с колоннадой кругом всего храма, но в эту дорийскую оболочку вставлено ядро типа амфипростиля — два 201



15. План Парфенона

колонных портика с каждого фасада храма. Внутренность целлы не разделена колоннами, как обычно, на три продольных корабля, но колонны обходят кругом целлы с трех сторон; причем колоннада эта разбита на два этажа — нововведение, которое получило общее распространение значительно позднее. Со стороны западного фасада к опистодому примыкает помещение, почти квадратного плана, потолок которого подпирают четыре ионийские колонны — сокровищница, где хранилась государственная касса Афин. Это пространство носило официальное название «Парфенон» (девичья комната), впоследствии перешедшее на весь храм. Наконец, отметим еще одну особенность плана Парфенона, вызванную желанием Фидия расширить целлу во имя культовой статуи: в отличие от дорийской нормы, Парфенон имеет по узкой стороне восемь, а по длинной — семнадцать колонн. Площадь Парфенона по стилобату равняется 69 м в длину и 31 м в ширину.

Рис. 215

Так же свободно Иктин обходится с традициями в конструктивных и декоративных элементах Парфенона во имя той легкости и гибкости, которая составляет главное отличие Парфенона от всех предшествующих дорийских храмов. Парфенон гораздо стройнее, например, чем храм Зевса Олимпийского. Колонны Парфенона имеют ту же высоту, но они значительно тоньше, при этом их энтавс много слабее, а эхин капители выше и прямее, эластичнее по контуру. Архитрав и триглиф имеют одинаковую высоту. Контракция интервалов между колоннами не ограничивается одними угловыми интервалами, но уменьшение интервалов проведено последовательно, начиная от середины. Совершенно новый, менее строгий характер придает Парфенону и обилие ионийских элементов в декорации. Помимо ионийского фриза, который в полутени колоннады обходит кругом всей целлы, следует упомянуть чисто ионийский астрагал над триглифами и применение лесбийского киматия. Большую легкость силуэту Парфенона придают и акротерии, имеющие не фигурный, а орнаментальный характер. Но главной причиной той легкости и гибкости, которая присуща Парфенону, являются его так называемые курватыры. Дело в том, что в Парфеноне, при всей его кажущейся прямоугольности, нет ни одной действительно прямой линии. Все линии Парфенона, все его плоскости изгибаются, слегка округляются. Это легкое закругление линий можно встретить и в некоторых более ранних греческих храмах (например, в храме Аполлона в Коринфе). Но нигде оно не имеет такого ярко выраженного характера и нигде не проведено с такой последовательностью во всем здании, как в Парфеноне. Так, верхняя плоскость стилобата слегка изгибается вниз к краям; точно так же вниз загибаются откосы фронтонов. Колонны наклоняются внутрь, угловые колонны — по диагонали. Передние плоскости ступеней, архитрава и триглифов слегка изгибаются во внутрь. Напротив, передние плоскости абакисов изгибаются наружу. Эти курватыры служили, очевидно,

для противодействия оптическому обману: чтобы прямые линии не казались вогнутыми, их делали выпуклыми.

Парфенон до самой гибели античной культуры простоял в полной неприкосновенности. В 435 году нашей эры он был превращен в христианскую церковь и с восточной стороны к нему была пристроена абсида — причем в жертву этой перестройке была принесена вся средняя часть восточного фронтона. В этом состоянии Парфенон простоял около десяти столетий. В 1456 году турецкий султан захватил Акрополь, и скоро после этого Парфенон превратился в мечеть, к которой пристроили высокий минарет. Пластических украшений, однако, эта перестройка не затронула. Вереницу путешественников-паллигримов на Акрополь, к подножию Парфенона, открывает в середине XV века итальянский гуманист Чириако из Анконы, который сделал первую зарисовку с Парфенона и в письмах которого после долгого молчания звучит имя Фидия. Позднее, в 1674 году, Акрополь посещает французский посланник маркиз Нуантель в сопровождении двух фламандских живописцев. Один из них, которого ошибочно называют то Жаком Каррей, то Федербом, делает эскизы с пластических украшений Парфенона, которые и поныне служат главным источником при реставрации Парфенона. Еще через четырнадцать лет совершается то роковое событие, которое ведет к полному разрушению Парфенона. Венецианцы осаждают Афины. При обстреле Акрополя генералом Моросини бомба попадает в Парфенон, который служил пороховым складом. В результате взрыва рушатся все стены Парфенона. Но этого мало: чтобы увенчать свой триумф, Моросини, после взятия Акрополя, хотел снять из западного фронтона статую Посейдона и статую Афины; при этом за снятие статуи взялись так неловко, что статуи упали и разбились на мелкие куски. В течение XVIII века продолжается последовательное разрушение парфеноновых скульптур. На рисунке Дальтона, сделанном в 1749 году, можно видеть в западном фронтоме фрагменты только двенадцати фигур. Последний поворот в судьбе Парфенона связан с именем лорда Эльгина, который в качестве английского посла прибывает в 1799 году в Константинополь. Сначала Эльгин посылает художников на Акрополь для производства зарисовок и слепков. А затем ему удается выхлопотать у султана разрешение взять по своему усмотрению любые скульптуры Акрополя. Таким образом, лорд Эльгин успел до 1803 года, когда он был отозван со своего поста, взять двенадцать фигур из фронтонов Парфенона, двенадцать метоп и пятьдесят шесть плит фриза. По возвращении на родину лорд Эльгин предложил английскому правительству купить парфеноновы скульптуры. Но его предложение сначала не встретило никакого сочувствия. Ричард Найт, влиятельный президент «Общества дилетантов», объявил парфеноновы скульптуры грубой работой римских каменотесов. Поэт Байрон выступил с гневной отповедью против Эльгина, которого он назвал святотатцем за ограбление Акрополя. Тогда лорд Эльгин выставил свои сокровища для публичного осмотра, где от них пришел в восторг прославленный итальянский скульптор Канова. Это решило судьбу «мраморов Эльгина», и в 1816 году парламент утвердил их покупку для Британского музея за тридцать пять тысяч фунтов.

Скульптурные украшения Парфенона состоят из девяноста двух метоп, из фриза длиной в 160 м и вышиной в 1 м, обходящего кругом наружных стен *Рис. 216* целлы, и из фронтонных групп. Само собой разумеется, что ученых, в первую очередь, волновал вопрос об авторах парфеноновых скульптур и о том, какая доля участия в пластических украшениях Парфенона принадлежала Фидию. Единственным материалом, помимо стилистического анализа, для разрешения этой проблемы являются слова Плутарха в биографии Перикла. Плутарх называет Фидия исполнителем, творцом в прямом смысле слова только одной статуи — Афины Парфенос. По поводу же остальных скульптурных украшений Парфенона Плутарх говорит, что Фидию принадлежал главный надзор за постройками, что от него исходили все распоряжения и что ему было подчинено много архитекторов и художников (причем Плутарх называет по отдельности имена только архитекторов). Но как понимать этот главный надзор Фидия? Мнения исследователей здесь резко расходятся; их истолкования роли Фидия заполняют короткую формулу Плутарха самым разноречивым содержанием. Существует взгляд, по которому имя Фидия можно связать только со статуей Афины Парфенос, тогда как по отношению к остальным скульптурам

Парфенона Фидий являлся лишь администратором и руководителем в самом общем смысле слова. По мнению этих ученых, между строгим иератическим стилем Фидия и динамически живописной трактовкой декоративных скульптур Парфенона нет ничего общего. Сторонники противоположного взгляда убеждены, что все скульптуры Парфенона являются созданиями Фидия в полном смысле этого слова, что Фидию принадлежал не только общий план всех украшений, но и каждая отдельная фигура ансамбля была выполнена по его моделям, а ко многим фигурам фриза и особенно фронтонов прикасался его собственный резец. Для этой группы ученых все скульптуры Парфенона точно отражают эволюцию стиля Фидия. Большинство же ученых держится примирительной точки зрения, считая, что к Фидию восходит общая композиция и эскизы отдельных фигур, но при этом оставляя сильные отличия в стиле и технике отдельных фигур на долю тех многочисленных и, несомненно, выдающихся художников, которые работали под руководством Фидия.

Начнем обзор декоративных скульптур Парфенона с метопа. Есть все основания думать, что с них и хронологически начались работы по украшению Парфенона. Метопы исполнялись в мастерской и уже готовыми вставлялись на свои места между триглифами. Так как в 442 году было приступлено к каннелированию колонн, то следует думать, что все метопы были готовы уже до этого срока. Почти все девяносто две метопы изображают сцены борьбы и, за немногими исключениями, состоят из двух фигур. Тематически они распределяются следующим образом. На восточной стороне была изображена борьба богов с гигантами; на западной — борьба с амазонками; на северной — эпизоды Троянской войны; наконец, на южной стороне — двадцать четыре метопы были посвящены борьбе лапифов с кентаврами и восемь — легенде об Эрехтее. Из девяноста двух метопа только те двадцать (почти исключительно с южной стороны), которые попали в Британский музей, сохранились в сравнительно хорошем состоянии. Метопы, оставшиеся на Акрополе, в том числе и на самом Парфеноне, сильно повреждены⁷⁶. Таким образом, для стилистического анализа пригодны, в сущности, только метопы южной стороны, посвященные Кентавромахии. Все они выполнены в очень высоком рельефе. По исполнению они сильно отличаются друг от друга, что заставляет предполагать участие в их исполнении целого ряда художников разных направлений. На южной стороне, посвященной Кентавромахии, на средних метопах, разрушенных взрывом, было, по-видимому, изображено свадебное жертвоприношение, прерванное появлением кентавров. Темой пяти метопа было похищение женщин кентаврами. На остальных восемнадцати метопах была изображена битва кентавров с лапифами в группах по две фигуры. На этих восемнадцати метопах можно наблюдать точный тематический расчет: на шести метопах изображена начальная стадия борьбы, на шести — победа лапифов, и на шести — победа кентавров. Общий композиционный замысел сводится, в сущности, только к тому, что в некоторых метопах кентавр помещен справа, в других — слева. Гораздо заметнее эволюционные отличия между метопами. Причем эта эволюция сказывается не только в стилистических признаках, но и в концепции самого мотива единоборства.

К самым архаичным по стилю метопам Парфенона принадлежат, несомненно, двадцать шестая, тридцатая, тридцать первая и тридцать вторая. В свою очередь, в них сразу бросаются в глаза индивидуальные приемы двух различных мастеров, которые оба стоят на эволюционной ступени строгого стиля. У обоих фигуры свя-

⁷⁶ Из изначальных скульптурных декораций на полуразрушенном здании Парфенона в настоящее время сохранились: одна юго-западная метопа; фриз на западной стене целлы; фигуры Некропа и Пандроссы на западном фронтоне; остальные дошедшие до наших дней скульптуры хранятся в Британском музее в Лондоне и Музее Акрополя в Афинах; одна плита фриза с изображением девушек — участниц шествия находится в Лувре. В 30-х годах нашего века была восстановлена — с использованием сохранившихся барабанов колонн — северная колоннада Парфенона. После второй мировой войны была начата работа по восстановлению — в слепках — части скульптур Парфенона на их первоначальных местах. Восстановлена часть метопа южной и западной сторон храма и несколько скульптур восточного фронтона — Гелиос со своими конями, фигура так называемого Диониса, конь Селены. Слепки, сделанные из особого состава с включением мраморной крошки, по цвету не отличаются от коричнево-желтоватого цвета мраморных стен и колонн Парфенона и удачно дополняют облик здания.

заны в движениях, формы очерчены резко, преобладают прямые линии. В композиции заметно отсутствие единого центрального мотива, движение расплывается на множество побочных мотивов, корпусы фигур остаются неподвижными, вся активность принадлежит только конечностям; но, несмотря на обилие движения, оно лишено всякой силы и динамики. Но одного мастера определенно характеризует стремление возможно шире распластать движение на плоскости рельефа; гримасничающая голова кентавра с резко проведенными морщинами очень напоминает типы кентавров на олимпийском фронтоне. Другой же мастер предпочитает более стройные пропорции, более округлые формы с резко намеченной мускулатурой. Если мы вспомним рельеф Ниобид, украшавший трон Зевса в Олимпии, то должны будем признать, что и тот, и другой мастер значительно архаичнее Фидия в эпоху, когда он приступал к работам по украшению Парфенона. На основании этих метоп можно с полной уверенностью утверждать, что руководство Фидия здесь ограничивалось общим тематическим замыслом и, вероятно, контурным наброском групп на плитах метоп.

Рис. 217

В следующей группе метоп исчезает робость движений и бедность композиции. Можно даже сказать, что автор этих метоп впадает в обратную крайность — чересчур бурной динамикой, напряжения движений и чересчур богатого переплетения форм. Во всяком случае, теперь наблюдается несомненная тенденция свести композицию к одному концентрированному мотиву, хотя эта тенденция и не всегда увенчивается успехом. Авторы этих метоп выбирают особенно ожесточенные, почти вульгарные моменты борьбы: кентавр крепко охватил голову лапифа, душит его, замахиваясь другой рукой; или кентавр хватает противника за ногу и силится его опрокинуть; или же лапиф хватает кентавра за горло и мощным натиском отбрасывает его тело назад. Во всех этих метопах важную роль играют плащи лапифов, которые переплетаются с телами или дают им фон своими темными глубокими складками. Тела моделированы выпукло; мускулатура напряжена, контрасты форм и поверхностей подчеркнуты резкими акцентами. При этом в композиции парных групп заметно смелое пренебрежение принципами равновесия, установившимися в строгом стиле. Во имя насыщенности мотива центр тяжести иногда перенесен на самый край, например, в верхний угол метопы. Иногда как раз в центре композиции образуется пустота, и фигуры жмутся по краям метопы. Чувствуется, что художники еще не нашли полного согласия между композицией и форматом метопы. Вся эта группа метоп производит такое впечатление, как будто ее авторы принадлежали к молодому поколению афинских скульпторов, выработывавшему свои приемы под непосредственным влиянием и даже наблюдением Фидия, но еще не сумевшему свои молодые темпераменты вложить в рамки классической тектоники.

Рис. 216

Перелом к стилю последней группы метоп намечается в четвертой метопе. Лапиф уже повергнут на землю, победитель-кентавр замахнулся тяжелым кувшином, готовый раздробить голову противнику. Два момента особенно бросаются в глаза в этой метопе. Во-первых, голова кентавра, столь непохожая на уродливую маску кентавра на одной из ранних метоп. Здесь голова кентавра, напротив, отличается почти идеально правильными чертами и моделирована удивительно мягко и благородно. Во взгляде кентавра, обращенном на поверженного лапифа, есть даже что-то вроде благоволения или сострадания к беззащитному юноше. Мы видим здесь воплощение совершенно другого, и физически и этически, идеала, несомненно, родственного Фидиевой концепции. Но в этой метопе есть и еще одна черта, видимо, тоже восходящая ко внушению Фидия. Лапиф в последнюю минуту защищается от удара кентавра своим щитом. При этом щит образует как бы фон и одновременно раму для головы и руки лапифа. Этот прием тектонически-колористического обрамления нам хорошо известен по произведениям Фидия. Автор метопы использовал его очень тонко в композиционном смысле, но не сумел его вполне согласовать с тематическим мотивом: само собой разумеется, что лапиф лучше защитил бы свою голову, если бы держал щит не параллельно задней плоскости метопы, а к ней перпендикулярно. Но мастер метопы боялся закрыть щитом голову лапифа и принес естественность мотива в жертву ритму композиции. Это наблюдение лишний раз показывает нам, что роль Фидия в изготовлении метоп не шла дальше общего руководства своими помощниками, их творческого вдохновения.

Рис. 219

В двух последних и самых совершенных метопах Парфенона, двадцать седьмой и двадцать восьмой, все противоречия примирены в захватывающей по силе и законченности ритма композиции. В двадцать восьмой метопах кентавр в триумфе победы мчится над телом поверженного врага. Композиция построена на контрасте между безжизненным телом лапифа и полной восторженной энергии фигурой кентавра. Композиция уравновешена во всех частях и направлениях, но нигде естественная динамика и гибкость движений не принесена в жертву тектоническому равновесию. Очень важную роль и в композиционном, и в эмоциональном воздействии метопы играет шкура, наброшенная на плечо кентавра. Спереди она свешивается с руки кентавра сплошной тяжелой массой — как символ бессилия лапифа. Сзади она развевается своими длинными концами, как восторженный клич победы. Быть может, еще больше идеального созвучия между свободой движений и подчинением основному ритму композиции, между динамикой и тектоникой воплотил автор двадцать седьмой метопы. Лапиф схватил за волосы спасающегося бегством кентавра и, изогнувшись всем своим гибким телом, готов поразить врага копьём в спину. Движение каждой из фигур настолько могуче и стремительно, что готово как бы разорвать обрамление метопы, вырваться за ее пределы, но в столкновении порыва и контрпорыва они уравновешивают друг друга и объединяются в одно тесно сплоченное кольцо. При этом плащ лапифа волнообразными кривыми своих глубоких складок как бы еще крепче связывает обе фигуры, и, вместе с тем, служит темным фоном для их светлых, выпуклых тел. Нет никакого сомнения, что и идея композиционного кольца фигур, и колористическая функция плаща восходят к творческому внушению Фидия. Но автор метопы пошел, безусловно, дальше, чем Фидий, в живописно-динамической трактовке рельефа, дальше даже, чем рельеф на щите Афины Парфенос, который был закончен позднее, чем метопа. Таким образом, младшее поколение афинских скульпторов, работавшее под руководством Фидия, уже в последних метопах Парфенона выходит за пределы его классического канона.

Рис. 218

Возможно, что к работе над фризом было приступлено, когда еще не все метопы были готовы. Но, как целое, фриз был закончен позднее, чем метопы. Из сохранившихся строительных счетов Парфенона видно, что в 443 году заказан очень большой запас дерева, очевидно для лесов, на которых художники работали над фризом. В 438 году всякое упоминание о фризе в строительных счетах исчезает — надо думать, что к этому времени фриз был вполне закончен.

На фризе изображена торжественная процессия в день Великих Панафиней. Праздник этот, по преданию основанный Эрехтеем, благодаря дополнениям, внесенным в его программу Писистратом и Периклом, получил особенно блестящий и торжественный облик. Праздник Великих Панафиней происходил раз в четыре года, в середине лета, растягивался на несколько дней, включая в свою программу музыкальные и атлетические состязания, и заканчивался большой процессией, целью которой была передача жрецу Афины великолепного, богато вышитого пеплоса, исполненного афинскими девушками в честь богини. Во главе процессии несли модель корабля, на мачте которого, в виде паруса, развевался желтый пеплос Афины. Процессия начиналась на Керамике, проходила по Агоре (рыночной площади), шла мимо склона Акрополя и останавливалась у бастиона храма Ники. Тогда пеплос снимали с мачты и торжественно вносили его на Акрополь. Эта процессия и послужила темой парфенонова фриза. Композиция фриза задумана таким образом, что она начинается на юго-западном углу храма и двумя крыльями — более коротким по южной стороне храма и более длинным по западной и северной стороне — подходит к восточному фасаду храма, где изображено главное событие праздника — передача пеплоса жрецу Афины.

Соответственно своему положению на гладкой стене целлы, фриз выполнен в плоском рельефе. Вышина рельефа не всюду вполне одинакова, но и в самых выпуклых местах она не поднимается выше 5,5 см. Подробный анализ фриза, сделанный несколькими учеными, показал, что в его изготовлении принимал участие целый ряд художников. Среди этих отдельных мастеров есть более отсталые и более передовые, есть части, в выполнении которых бросаются в глаза довольно грубые приемы, и есть другие, отличающиеся удивительно высоким качеством работы. Однако, несмотря на эту разницу индивидуальных приемов и умений, фриз Парфенона

производит несравненно более цельное впечатление, чем метопы — дисциплина стиля, подчинение всех отдельных участников работы общему замыслу, одной воле руководителя, проведены здесь гораздо последовательнее. Установлено также, что в западной и восточной части фриза границы отдельных эпизодов процессии точно совпадают с границами отдельных каменных плит, тогда как на южной и северной стороне эти эпизоды и даже отдельные фигуры часто переходят с одной плиты на другую. Отсюда можно сделать вывод, что западная и восточная часть фриза были выполнены в мастерских и потом готовыми вставлены на свои окончательные места, тогда как фриз северной и южной стороны храма выполнялся мастерами непосредственно с лесов на самой стене целлы. Когда фриз находился на своем первоначальном месте, для рассмотрения его нельзя было отойти на далекое расстояние и его приходилось рассматривать в сильном ракурсе снизу вверх. Чтобы способствовать восприятию зрителя в этом невыгодном положении, в рельефе фриза мастерски использованы некоторые специфические эффекты. Например, нижние части рельефа обработаны с гораздо большей отчетливостью и подробностью, чем верхние части, иногда только чуть намеченные. С другой стороны, передний план фриза всюду трактован более плоско, чем его задний план, вследствие чего, сохраняя неизбежной переднюю плоскость рельефа, зрителю внушена иллюзия большей пространственной глубины, большей пластичности фигур, чем она есть в действительности.

На западной стороне фриза изображена подготовка к процессии, разрозненные группы не сложившегося еще в общий ритм шествия. Между всадниками, обуздающими своих лошадей или попарно догоняющими процессию, рассыпаны отдельные спокойные сцены. Некоторые юноши подвязывают сандалии, другие заняты своим плащом или просто стоят, разговаривая. Одни лошади еще не ввезданы, другие проявляют признаки нетерпения — одна лошадь, например, головой отгоняет муху с ноги. Бросается в глаза мощность, почти тяжеловесность структуры как человеческих, так и лошадиных тел. Формы моделированы очень пластично, с подчеркнутой мускулатурой. В композиции отдельных фигур заметна тенденция к их статуарной изоляции: многие фигуры повернуты анфас, причем их движения развертываются в самых сложных контрапостах и противоречивых направлениях. Кроме того, для общей композиции западного фриза характерно обилие пустого пространства между фигурами, резкая, отрывистая смена ритмов и интервалов.

На противоположной, восточной стороне фриза изображен главный момент праздника. В центральной группе слева стоит жрица: две девушки приближаются к ней, держа на головах сиденья для богов. Направо стоит главный жрец в длинном хитоне, с помощью мальчишки он тщательно складывает предназначенный для богини пеплос. По обеим сторонам этой центральной группы расположились двенадцать Олимпийских богов, они изображены в несколько большем, по сравнению с остальными фигурами, масштабе — они сидят, но головы их находятся на уровне голов стоящих фигур. Каждый из Олимпийцев тонко характеризуется или позою, или специальным атрибутом. Зевс — единственный из всех богов — имеет трон с ручками, изнеженный Дионис подложил себе на сиденье мягкую подушку и прислонился к гибкому, нетерпеливому Гермесу, хромой Гефест опирается на костыль, воинственный Арес откинулся назад, вольным жестом охватив колено обеими руками. Направо и налево от богов стоят старейшины города, опираясь на длинные палки и оживленно беседуя. Герольд извещает их о приближении процессии, во главе которой стройными рядами идут девушки: спереди те, которым было поручено изготовление пеплоса богини; за ними — так называемые канефоры, несущие корзины и сосуды с жертвенными дарами.

Рис. 221

Если на восточной стороне мы видим конечную цель праздника, а на западном фризе показана подготовка к процессии, то на южной и северной сторонах развертывается самое шествие в последовательной смене его составных групп. Последовательность эта на южной и северной стороне совершенно одинакова. Во главе процессии, на углах у восточной стороны, мы видим распорядителей шествия. Затем на обеих сторонах следуют юноши, ведущие жертвенных животных. Среди обнаженных юношей там и сям попадаются фигуры, плотно закутанные в плащи. Следующую группу образуют юноши, одетые в хитоны и несущие на плечах гидрии или корзины с жертвенными приношениями. Их стройный ряд неожиданно прерывается

Рис. 222
207

фигурой наклонившегося юноши — очевидно, он устал и поставил сосуд на землю на короткое время, чтобы отдохнуть. Далее следуют музыканты, а за ними — тесная, немного беспорядочная группа старцев. За старцами движение приобретает более быстрый темп — вереницей следуют колесницы, запряженные четверней; воины в длинных, развевающихся одеждах, со шлемами и щитами, так называемые апобаты, то вскакивают на колесницы, то спрыгивают с них на ходу. Заканчивает шествие как с южной, так и с северной стороны главная гордость Афин — конница.

Рис. 220

Этой части процессии на фризе уделено наибольшее место (с каждой стороны изображено около шестидесяти всадников), и здесь фантазия мастеров разворачивается во всем ее неисчерпаемом богатстве. Таким образом, как на южной, так и на северной стороне фриз разбит на три главные группы: всадников, колесниц и пеших. Но в пределах этих главных группировок композиции южной и северной стороны совершенно различны: на юге главное место уделено всадникам, на севере — колесницам; насколько тесными, сплошными группами гарцуют всадники на северной стороне, настолько же свободно и просторно они двигаются на южной.

Столь же заметны и стилистические различия между фризами четырех сторон. На восточном фризе фигуры поставлены свободно, изолированно; мастер здесь явно избегал скрещений и стремился выделить каждую фигуру новым поворотом, индивидуальной позой, мотивом драпировки. По сравнению с восточным и западным фризом, стиль северного фриза хочется назвать массовым стилем. Мастера занимает здесь не пластическое богатство индивидуальных фигур, а ритмическое целое. Он предпочитает объединять фигуры в компактные группы, стремится к обилию планов и частым пересечениям. Формы он трактует обобщенно, синтезируя целую группу фигур в одном широком, монументальном силуэте. Те же самые черты проявляются и в конных группах северного фриза: то же обилие планов и пересечений, та же широкая обобщенность силуэта, та же монументальная текучесть ритма. Фриз южной стороны на первый взгляд кажется почти тождественным с северным. Но при ближайшем рассмотрении бросается в глаза существенное отличие. Правда, и здесь композиция имеет массовый характер, и здесь с изумительной виртуозностью использованы многочисленные пересечения и наложены один на другой многочисленные планы. Но в композиции южного фриза господствует более свободный и в то же время более отрывистый ритм. А главное — трактовка рельефа гораздо более плоская, силуэты фигур легче, воздушней, на первое место выдвинута игра линий и поверхностей. Одним словом, стилю южного фриза присущ более орнаментально-живописный характер.

Если мы мысленно восстановим перед глазами всю грандиозную композицию фриза, то, прежде всего, нас поразит его идейная, тематическая и ритмическая цельность. Совершенно несомненно, что такая абсолютная законченность и гармоничность композиции могла зародиться в фантазии только одного художника — то есть руководителя всех художественных работ на Акрополе — Фидия. Ему принадлежала идея начать фриз на юго-западном углу и с двух сторон подвести его к главной — восточной стороне. Ему принадлежало распределение тематических групп, им вдохновлен был основной ритм композиции и плоский характер рельефа. С другой стороны, столь же несомненно участие во фризе многих рук, многих резцов. Причем резцы эти находились не в руках ремесленников, а выдающихся мастеров, большинство которых способно было на совершенно самостоятельную работу и поэтому могло всецело отвечать за стиль и характер доверенных им частей композиции. Как же, в таком случае, понимать границы руководства Фидия? И можно ли считать Фидия автором парфенонова фриза, видеть во фризе полное отражение Фидиева стиля? Есть группа исследователей, которые предполагают, что Фидий дал своим помощникам совершенно точные, во всех деталях проработанные эскизы не только общей композиции, но и каждой отдельной группы, каждой отдельной фигуры. Но этому противоречит контраст индивидуальных стилей, отличных от стиля Фидия, как он нам знаком по его статуям и рельефам. Стиль фриза вдохновлен Фидием, он вырос на предпосылках Фидиева творчества, но, вместе с тем, нельзя отрицать, что ученики Фидия во многих отношениях пошли гораздо дальше своего учителя (особенно в северном и южном фризе). Фриз Парфенона свидетельствует не о стиле Фидия, а о стиле созданной им афинской школы.

Самыми поздними из скульптурных украшений Парфенона были фронтонные группы. Из строительных счетов видно, что работы по изготовлению фронтонных групп продолжались от 438 до 432 года, причем 434 год, судя по затратам на вознаграждение мастеров, был годом самой усиленной и самой спешной работы. Героиней обоих фронтонов является Афина. На восточном фронтоне изображено ее чудесное рождение из головы Зевса; на западном фронтоне Афина изображена в борьбе с Посейдоном за обладание Аттикой. Местом действия восточного фронтона является Олимп, его участниками — боги, тогда как события западного фронтона разворачиваются среди древних обитателей Аттики. Из статуй парфеноновых фронтонов сохранилось меньше половины и притом в сильно испорченном виде (они хранятся, главным образом, в Британском и Акропольском музеях). Главным материалом для реконструкции первоначальной композиции фронтонов являются зарисовки, исполненные по поручению маркиза Нуантеля в конце XVII века — так называемые «рисунки Каррея». К сожалению, уже во времена маркиза Нуантеля средняя часть восточного фронтона была совершенно разрушена, так что художнику удалось зафиксировать в своем рисунке только фигуры обоих крыльев восточного фронтона. Поэтому для восстановления средней части композиции приходится прибегнуть к другому источнику — к рельефу на так называемом Мадридском путеале. Нет никакого сомнения, что этот рельеф действительно воспроизводит центральную часть восточного фронтона; но мадридский рельеф вносит в трактовку фигур стилистические изменения в духе позднего эллинизма, а главное — композиция, задуманная для заполнения треугольного поля, здесь перенесена на фризообразный рельеф. Только с соответствующими поправками можно пользоваться указаниями Мадридского путеала. Чтобы воссоздать центральную группу восточного фронтона, надо представить себе, что самый центр фронтона, под его коньком, занимала летящая фигурка Ники, готовой возложить венок на голову Афины. Налево от центра Зевс сидел на троне с молниями в правой руке и со скипетром в левой; направо от центра — только что родившаяся из головы Зевса Афина, в шлеме, с эгидой на груди и щитом в левой руке. Позади Зевса, согласно указаниям мадридского рельефа, следует реконструировать Гефеста с двойным топором в руке; ошеломленный чудом, он отпрянул от центральных фигур. С противоположной стороны, позади Афины, ему, вероятно, соответствовала Элитийя, богиня-родовспомогательница. Еще дальше направо и налево, вероятно, были изображены божественные вестники, устремляющиеся к крыльям восточного фронтона, разнося весть о происшедшем чуде. Расположение фигур в крыльях восточного фронтона можно вполне точно восстановить по «рисунку Каррея», тем более что почти все зарисованные им фигуры сохранились. В самом углу фронтона, слева, был изображен бог солнца Гелиос, поднимающийся из океана на своей колеснице, запряженной четверкой коней. Видны были только голова и протянутые вперед руки Гелиоса и головы его коней. В левом углу фронтона Гелиосу соответствовала Селена, богиня луны, погружающаяся со своими конями в океан. Перед конями Гелиоса полужележит обнаженный юноша, опираясь на скалу, покрытую плащом и шкурой пантеры, и как бы приветствует восходящее солнце. До него еще не дошло чудесное известие о рождении Афродиты. Этого юношу первоначально называли Тезеем, теперь склонны видеть в нем Диониса. Рядом с Дионисом сидят две женщины, тесно прижавшись друг к другу. Судя по тому, что они сидят на своеобразном ларе, покрытом материей (подобные лари применялись в элевсинском культе), думают, что старшая женщина, опирающаяся на жезл, изображала Деметру, младшая, обнимающая Деметру за шею, — ее дочь Персефону. К ним от центра фронтона быстрыми шагами приближается девушка во вздувшемся от ветра плаще. Это Геба или Ирида, вестница богов, несущая весть о чудесном рождении. Противоположное, правое крыло восточного фронтона занимала знаменитая группа из трех женских фигур, которых раньше называли Мойрами. Крайняя направо полужележит, опираясь на лоно подруги и прижимаясь к ее груди: в ней предполагают Афродиту, тогда как та женщина, на которую опирается Афродита, может быть или ее подругой Пейто, или ее матерью Дионой. Как и Дионис, они еще ничего не знают о свершившемся чуде. Третья женская фигура, которая не так тесно связана с группой двух других и голова которой повернута к центральной сцене, может быть Гестия или Лето.

Рис. 223

Рис. 226

Рис. 224

Фигуры западного фронтона сохранились в меньшем количестве и в гораздо худшем состоянии, но так как рисовальщик маркиза Нуантеля застал западный фронтон еще до разрушения, произведенного венецианцами, то мы можем составить себе более полное представление о его первоначальной композиции. Ареной главного события на западном фронтоне является Акрополь. Самый центр фронтона и здесь оказывается свободным от фигур. Афина и Посейдон встречаются на Акрополе, предлагая обитателям Аттики свои чудесные дары. Афина вонзает свое копьё в скалу и из нее возникает оливковое дерево; Посейдон ударом трезубца вызывает из скалы соляной источник. Фигуры Афины и Посейдона как бы в возбужденном порыве отскакивают друг от друга — их движения образуют угол, противоположный склону фронтона. Рядом с Афиной и Посейдоном — их колесницы. Горячие четверки вздыбившихся коней сдерживают: на колеснице Афины — Ника, на колеснице Посейдона — Амфитрита. Позади колесницы Афины, в глубине фронтона — Гермес; на стороне Посейдона ему соответствует Ирида. По углам фронтона с каждой стороны — по одной лежащей фигуре, которые персонифицируют, вероятно, божество аттических рек: Кефиса и Илисса. В левом крыле, рядом с речными божествами — двухфигурная группа: первый мифический царь Аттики Кекропс и его дочь Пандроса. Трое других детей Кекропса образуют соседнюю группу — Аглавра, Герса и в волнении ищущий прибежища на коленях сестер маленький сын Кекропса Эрисихтон. На противоположном, правом крыле разместились, вероятно, царь Эрехтей со своими дочерьми; здесь можно различить женщину, держащую по ребенку на каждой руке, и рядом с ней другую, сидящую на земле с подростком на коленях.

Рис. 225

Так в самых общих чертах представляется нам размещение фигур во фронтонах Парфенона.

Если мы сравним фронтоны Парфенона с предшествующими стадиями в эволюции фронтонных композиций — с фронтонами Эгинского и Олимпийского храма — то в глаза сразу же бросится глубокое принципиальное различие. Начать с того, что с каждой новой стадией эволюции увеличивается количество фигур во фронтонах. Если эгинские фронтоны включали немногим больше десяти фигур, то в олимпийских фронтонах их уже около двадцати, а во фронтонах Парфенона число фигур доведено почти до тридцати. Само собой разумеется, что это увеличение количества фигур отражается и на самом характере композиции. Композиция парфеноновых фронтонов гораздо тесней, сплоченней всех своих предшественников. Фигуры не только часто сливаются друг с другом, но и перерезывают, даже закрывают одна другую. В отличие от мастеров эгинских и олимпийских фронтонов, которые разворачивают свои композиции лишь на передней плоскости, мастера Парфенона активно используют всю глубину пространства фронтона. Это активное использование глубины пространства проявляется не только в том, что фигуры поставлены в два ряда, иные — у задней плоскости фронтона, но и в том, как разворачиваются их движения — под углом к плоскости фронтона. Свобода композиции в фронтонах Парфенона проявляется и еще в одном отношении — в отсутствии той полной симметрии, которая была так безусловно принята в Эгине и ясно ощущалась в Олимпии. В парфеноновых фронтонах можно говорить только о равновесии, о созвучии крыльев как в тематическом, так и в формальном смысле, но отнюдь не о полном соответствии: Кефиса на левом крыле уравновешивает фигура на правом, группе Кекропса созвучна группа Эрехтея, но нигде нет полного тождества. И притом все фигуры так органически слиты между собой, движение и драматизм так последовательно нарастают к центру, что более крупный масштаб центральных фигур — Афины и Посейдона — кажется не абстрактным тектоническим приемом и не символом, как в Олимпии, а естественным следствием всей духовной и пластической концепции фронтона.

Если подходить к фронтонам Парфенона с этой точки зрения, то следует признать справедливой обычную характеристику парфеноновых фронтонов как высшей вершины в эволюции фронтонной скульптуры, как самое классическое разрешение декоративной проблемы фронтона. Но и в то же время внимательный анализ парфеноновых фронтонов показывает нам, что в их композиции есть элементы, которые, несомненно, выходят за пределы классического стиля, нарушая его тектонические принципы. Нарушением этих традиций является, прежде всего, своеобразная борьба между фигурами и обрамлением, которая происходит во фронтонах Парфенона и которая

противоречит основным принципам классического стиля: так, за пределы верхней рамы высовывается голова «Кефиса» и рука фигуры, соответствующей ему в другом фронтоне, тогда как голова коня Селены свешивается за нижнее обрамление фронтона. Другое важное нарушение традиций следует видеть в отсутствии тектонического центра. В обоих фронтонах Парфенона мы видим не одну, как раньше, а две главные фигуры, причем они помещены по сторонам от центра, так что самый центр фронтона оказывается почти свободным. В западном фронтоне он заполнен оливковым деревом Афины; в восточном же фронтоне в центре оказывается маленькая летящая фигурка Ники. И в том, и в другом случае перед нами чисто живописная идея, которая могла возникнуть только в фантазии скульптора, привыкшего мыслить не столько пластическими объемами и контурами, сколько контрастами света и тени. Живописной игрой красочных пятен. И действительно, как в общей композиции парфеноновых фронтонов, так и в трактовке отдельных фигур взаимоотношения света и тени, живописная вибрация поверхности играют гораздо большую роль, чем прочность конструкции и ясность контуров. Ни такой смелой живописной концепции, ни такого пренебрежения к контурам, к тектонике пластических масс, к обрамлению мы не найдем ни в одной из Фидиевых статуй. И это заставляет очень скептически относиться к мнению тех ученых, которые Фидия называют автором парфеноновых фронтонов. Больше того, можно думать, что и общий композиционный замысел парфеноновых фронтонов не принадлежал Фидию. Основанием этого является, прежде всего, совершенно чуждая Фидию живописная вольность общей концепции. Точно так же против Фидия говорит тот элемент чувственности, чисто сенсуалистическое упование человеческим телом, которое свойственно фронтонам Парфенона и которое в некоторых статуях восточного фронтона переходит почти в мягкую изнеженность. Самое же важное возражение против Фидия как автора парфеноновых фронтонов заключается в отличии между обоими фронтонами как в композиционном замысле, так и в трактовке отдельных фигур. Различие это можно объяснить участием двух главных мастеров, руководивших работами, — одного в западном, а другого в восточном фронтоне.

В самом деле, сравним композиционные замыслы обоих фронтонов. Различие сказывается, прежде всего, в самом истолковании мифического события. На восточном фронтоне тон повествования спокоен, торжественно иератичен, к крыльям фронтона приобретает лирический оттенок. На западном фронтоне рассказ ведется в приподнятом, драматическом тоне, вся композиция насыщена напряжением. Западный фронтон, кроме того, гораздо богаче в вариантах движений, вызванных склонами крыши (особенно в левом крыле фронтона это богатство прямо-таки неисчерпаемо). Наконец, последнее различие фронтонов Парфенона: в западном фронтоне фигуры распластаны широкими силуэтами, подчинены в своих движениях передней плоскости фронтона (причем многие фигуры, особенно по краям — в отличие от архаических фронтонов — расположены в фас); напротив, в восточном фронтоне использована вся его глубина, фигуры большей частью расположены в три четверти, пересекают переднюю плоскость фронтона своим диагональным направлением. Одним словом — восточный фронтон более мощен, смел и богат в пластическом отношении, западный же фронтон более живописен и динамичен.

Тот же самый контраст между западным и восточным фронтоном можно наблюдать и в трактовке отдельных фигур. Возьмем для сравнения лежащую обнаженную фигуру — Кефиса из западного и Диониса из восточного фронтона. В теле Кефиса борются два противоречивых импульса. Он хочет подняться, привлеченный, очевидно, событием в центре фронтона: его грудь изогнулась под резким углом к животу, левая рука напряженно опирается о землю. Но, вместе с тем, его тело еще тяжело и вяло, ноги и нижняя часть туловища еще пассивны в своей сонливой мягкости. Эта внутренняя борьба, как бы между волей и чувствами, придает всей фигуре Кефиса двойственный, напряженный характер, вносит в ее концепцию элемент как бы неразрешенного диссонанса. Разрешается этот диссонанс тем, что вся фигура Кефиса, несмотря на чрезвычайную сложность и противоречивость ее движений, удивительно ясно очерчена в своем силуэте и вся распластана на передней плоскости фронтона, а также переходом к следующим фигурам фронтона, которые как бы подхватывают возбуждение Кефиса и передают его дальше. Это удивительно интересный и

Рис. 225

совершенно новый момент в греческой скульптуре: момент диссонанса, борьбы между личностью и окружающими ее стихийными силами. Что касается трактовки обнаженного тела, то совершенно ясно, что мастера здесь в первую очередь интересовала поверхность, текучие переходы, контраст мягких и жестких частей тела, чисто живописное взаимоотношение мускулов и кожи. Интересно отметить, что и одеждой, которая словно зацепилась за левое плечо и правое колено, мастер Кефиса пользуется как живописным средством — как фоном и обрамлением для обнаженного тела.

Рис. 223 Совершенно иначе подошел к своей задаче мастер Диониса. Если все движения Кефиса распластаны на плоскости, вписаны в ясные, непрерывные контуры, то тело Диониса, напротив, как бы разрывает эту плоскость: Дионис сидит как бы по диагонали к плоскости фронтона, все члены его тела видны в ракурсе, взаимно друг друга пересекают. Центр тяжести тела Диониса помещен очень высоко, вследствие чего, несмотря на мощь фигуры, поза Диониса кажется такой удивительно легкой. Насколько движение Кефиса напряженно и незакончено, настолько у Диониса оно свободно и закончено в себе; насколько Кефис полон драматического диссонанса, настолько Дионис радостно уравновешен. Совершенно иначе подходит мастер Диониса и к проблеме обнаженного тела. Его интересует не поверхность, далекая от нежных переходов Кефиса, а структура, ясная, органическая логика всех элементов и функций человеческого тела. Наконец, и в одежде, хоть ее здесь и немного, сказывается иная пластическая концепция. Плащ Диониса не служит его телу, как у Кефиса, пассивным фоном; он обладает своей пластической массой, своей собственной жизнью, местами пересекает и закрывает контуры тела Диониса. Один и тот же мастер, и притом в одно и то же время, был бы не в состоянии создать два столь противоположных художественных образа. Совершенно очевидно, что мы имеем здесь дело с двумя разными и очень оригинальными мастерами. Они оба вышли из школы Фидия, но каждый из них подхватил и стал развивать дальше только одну из возможностей, заложенных в искусстве Фидия: мастер Кефиса — живописно-колористическое начало, мастер Диониса тектонически-монументальные тенденции.

Рис. 226 Тот же самый контраст можно проследить по всем фигурам западного и восточного фронтонов Парфенона. Так, например, в левом крыле обоих фронтонов переход от угла занимает двухфигурная группа. В восточном фронтоне — это так называемые Деметра и Кора. С какой само собой разумеющейся ясностью, с какой уверенностью они примыкают друг к другу, уравновешивают друг друга, составляют одно целое, сохраняя, вместе с тем, независимость. В отличие от всех предшествующих сидящих статуй, они сидят очень низко, благодаря чему их позы приобретают мощную прочность, а все члены их тела показаны в ракурсе. Одежда ложится широкими, большими массами, не скрывая и не обнажая тела, сопутствует его ритму и вместе с тем живет собственной пластической жизнью. На западном фронтоне то же место занимает группа Кекропа и его дочери Пандросы. И опять, как в Кефисе, их тела полны противоречия, напряжены, почти искажены в сложных драматических поворотах (особенно у Кекропа — одна нога поджата, другая далеко и резко отставлена в сторону). Но, несмотря на сложность движений, они с удивительной последовательностью распластаны на плоскости. В группировке этих двух фигур нет и следа того естественного, уверенного равновесия, которым проникнута группа Деметры и Кору. Главный интерес мастера сосредоточен на поверхности: одежда совершенно подчинена телу, превратилась в легкую, прозрачную ткань, лишилась всякого собственного веса; прижимаясь к телу, обрисовывая каждую его малейшую выпуклость, одежда чертит на его поверхности свой удивительный, неистощимый орнамент.

Рис. 227 Но нигде этот контраст в трактовке одежды не сказывается так убедительно, как при сравнении так называемой Ириды из западного фронтона и трехфигурной

Рис. 224 группы (Афродита, Диона и Гестия) из восточного фронтона. В этой группе мастер восточного фронтона разворачивает все богатство своей пластической фантазии. Мощный в Дионисе, величавый в группе Деметры и Кору, он оказывается способным и на удивительную нежность. Трудно вообразить себе более полное слияние двух тел в одно, более неуловимый переход от фаса к профилю, пленительный в своей медленной, ленивой текучести, более красноречивое воплощение радости покоя.

И совершенно невозможно сказать, кто является главным носителем этого ритма — мягко ли оформленное тело, или струящиеся вокруг этого тела, с ним вместе и ему наперекор, складки одежды. Одежда здесь вполне самостоятельна и в то же время органически связана с телом. Совершенно на других предпосылках основана пластическая концепция так называемой Ириды западного фронтона. Искусство мастера Ириды не меньше, быть может, он еще виртуозней, еще разнообразней и красочней в обработке мраморной поверхности. Но одежда здесь не равноправна телу. Она — только придаток к нему, его отголосок, орнамент. Одежда так тонка и прозрачна, точно в ней совсем нет веса, или она мокрая прилипла к телу и трепещет на нем, не в силах от него оторваться, нежным и, вместе с тем, стремительным узором.

Рис. 227

К сожалению, у нас нет данных для анализа восточного и западного фронтона путем сравнения трактовки и характера голов. От западного фронтона вообще не сохранилось ни одной головы. От восточного же фронтона мы имеем сильно попорченную голову Диониса и еще одну женскую голову — так называемую голову Лабурда. Судьба этой головы очень своеобразна. Она была найдена не на Акрополе, а в Венеции, замурованная в стену старинного дома Сан-Галло. Тем не менее, ее принадлежность к скульптурам Парфенона почти несомненна. Фелице Сан-Галло был секретарем венецианского генерала Моросини во время трагического обстрела Парфенона. Когда Моросини сделал попытку снять с Парфенона несколько фигур, очевидно, и Сан-Галло воспользовался этим, чтобы увезти с Акрополя какую-нибудь скульптуру на память. Женская голова, когда-то принадлежавшая Сан-Галло, была найдена художником Вебером, принадлежала маркизу Лабурд, а теперь находится в Лувре. Она высечена из того же пентелийского мрамора, что и все статуи парфеноновых фронтонов, и соответствует им как по размерам, так и по стилю. Предполагают, что голова относится к статуе, помещенной на правом крыле восточного фронтона, но к какой именно определить трудно. У головы Лабурд реставрированы нос, рот и затылок, но, тем не менее, она достаточно хорошо сохранилась, чтобы судить о стилистических приемах ее автора. И нужно сказать, что между ясной строгостью и одухотворенным величием Фидиевых голов и мягко расплывчатыми формами головы Лабурд мало сходства. Особенно трактовка волос здесь кажется далекой от Фидия — неопределенно живописными общими массами, из которых местами выбиваются чисто орнаментальные колечки отдельных прядей.

Рис. 228

Подводя итоги анализу парфеноновых скульптур, мы приходим к выводу, вполне подтверждающему рассказ Плутарха. Фидий был главным руководителем декоративных работ на Парфеноне, но не был их автором в полном смысле этого слова⁷⁷. В самой ранней стадии работ — в метопах — Фидий подготовил себе кадры выдающихся мастеров мраморной техники и внушил им свое понимание декоративно-монументального стиля. Во фризе, общая композиция которого восходит, несомненно, к самому Фидию, это единство классического стиля достигает наибольшей согласованности и ясности. Но уже во фронтонах, разработка которых происходит без непосредственного участия Фидия, этот стиль начинает раскалываться на отдельные, самостоятельные направления, выходящие в своих стилистических исканиях за границы строгой классики. Таким образом, Фидий, сам оставаясь целиком в пределах классической тектоники, дает первый толчок к разложению классического стиля.

⁷⁷ В вопросе об участии Фидия в работах над фронтонами Парфенона современные исследователи придерживаются точки зрения, отличающейся от концепции Б. Р. Виппера, широко распространенной в 30-х годах. А именно, считают, что не только общий композиционный замысел обоих фронтонов принадлежал Фидию, но и сам он непосредственно участвовал в работах по воплощению этого замысла в мраморе. Действительно, сходен композиционный замысел обоих фронтонов Парфенона, несомненно, являющихся произведением одного скульптора. Различия между восточным и западным фронтонами, тонко отмеченные Б. Р. Виппером, объясняются, тем, что над фронтонами, как и над метопами и фризом, работали разные мастера, под общим руководством Фидия. Фидий мог участвовать в этих работах после завершения статуи Афины Парфенос, посвященной в 438 г. до н. э., и до начала обвинительного процесса в 431 г. В эти годы он исполнил ряд других произведений — таких, как статуи Раненой Амазонки и Афродиты; копию с последней некоторые исследователи видят в Афродите на черепаше Берлинского музея. Эти две статуи обнаруживают большую стилистическую близость с фронтонными скульптурами Парфенона и свидетельствуют об определенной эволюции стиля Фидия в последние годы его жизни, что и объясняет отличия парфеноновых скульптур от его более ранних монументальных произведений.

ИСКУССТВО ПОЗДНЕЙ КЛАССИКИ

Согласно обычной схеме эволюции греческого искусства, классический стиль занимает примерно полтора века, от греко-персидских войн до битвы при Херонее в 338 году. Однако часто не принимают во внимание тот решительный перелом, который происходит в греческом искусстве в эпоху Пелопоннесской войны и который кладет глубокую границу между стилями V и IV века, деля их на высокую и позднюю классику.

Попытаемся теперь выяснить, в чем заключалась сущность этого перелома. Его идеологическую основу мы лучше всего поймем, если вспомним, что Пелопоннесская война была не только потрясением политических и экономических основ Перикловых Афин, но и отражением определенной духовной неудовлетворенности тогдашнего общества. Главным признаком этой неудовлетворенности был все возрастающий успех учения софистов. Софисты не ищут истины как самоцели, но стремятся воздействовать на личность человека, исправлять его, воспитывать его характер и его душевную восприимчивость. Знаменитую формулу Протагора — «человек — мера всех вещей» — нельзя понимать иначе, как отрицание объективной истины и признание субъективности человеческого сознания и релятивности действительности. Сам человек и ход его жизни не кажется более зависимым от объективных, властвующих над ним высших сил — от судьбы, от воли богов, от сил природы. Жизнь человека направляется изнутри его самого его характером, его желаниями и чувствами. В истории греческой драмы этот перелом особенно ярко сказывается на контрасте между Софоклом и близким к софистам Еврипидом, основателем драмы характеров, стремящимся вскрыть отношения человека к окружающему его обществу и к самому себе. Таким образом, один из главных двигателей перелома, ведущего к разложению классического стиля V века до н. э., следует видеть в открытии человеком новой ценности, новой стороны жизни — в открытии, наряду с телом и духом, души, субъективных желаний и чувств, то есть «личного», «моего», что было до сих пор совершенно чуждо и греческой драме, и греческому изобразительному искусству.

О том, насколько острым и важным становится вопрос о душе и характере одновременно и в философии и в искусстве конца V века, свидетельствуют два замечательных диалога, переданных Ксенофонтом, которые Сократ вел со своими современниками-художниками — с живописцем Паррасием и скульптором Клейтоном (под именем которого, вероятно, выведен Поликлет). В обоих случаях Сократ стремится убедить своих собеседников в том, что главной задачей художника является изображение душевных состояний. В сокращенной форме ход мыслей Сократа в диалоге с Клейтоном таков: «Что ты умеешь, Клейтон, изображать бегунов, борцов и панкратиастов, это я знаю и вижу. Но не стремишься ли ты также вложить в них жизнь, сделать их естественными и индивидуальными?» Так как Клейтон не находит ответа, то Сократ продолжает: «Разве ты не стремишься изображать различные положения тела, наблюдая, как одни части тела опускаются, другие поднимаются, одни напряжены, другие вялы?» — «Да, конечно». — «А разве при этом не изменяется также душевное состояние твоих атлетов? Разве нападающего нельзя узнать по угрожающему виду, а победителя по радостной улыбке?» — «Разумеется». — «Следовательно, — заключает беседу Сократ, — задача скульптора изображать в видимой форме движения души».

Наряду с этой тенденцией к углублению в субъективные переживания человека, в деятельности софистов следует отметить, однако, и другую сторону. Так как их важной задачей было воспитание, переделывание человека, то естественно, что они должны были обратить свое внимание на главное орудие убеждения — на слово: на выработку основ правильной, убедительной, выразительной речи. Отсюда —

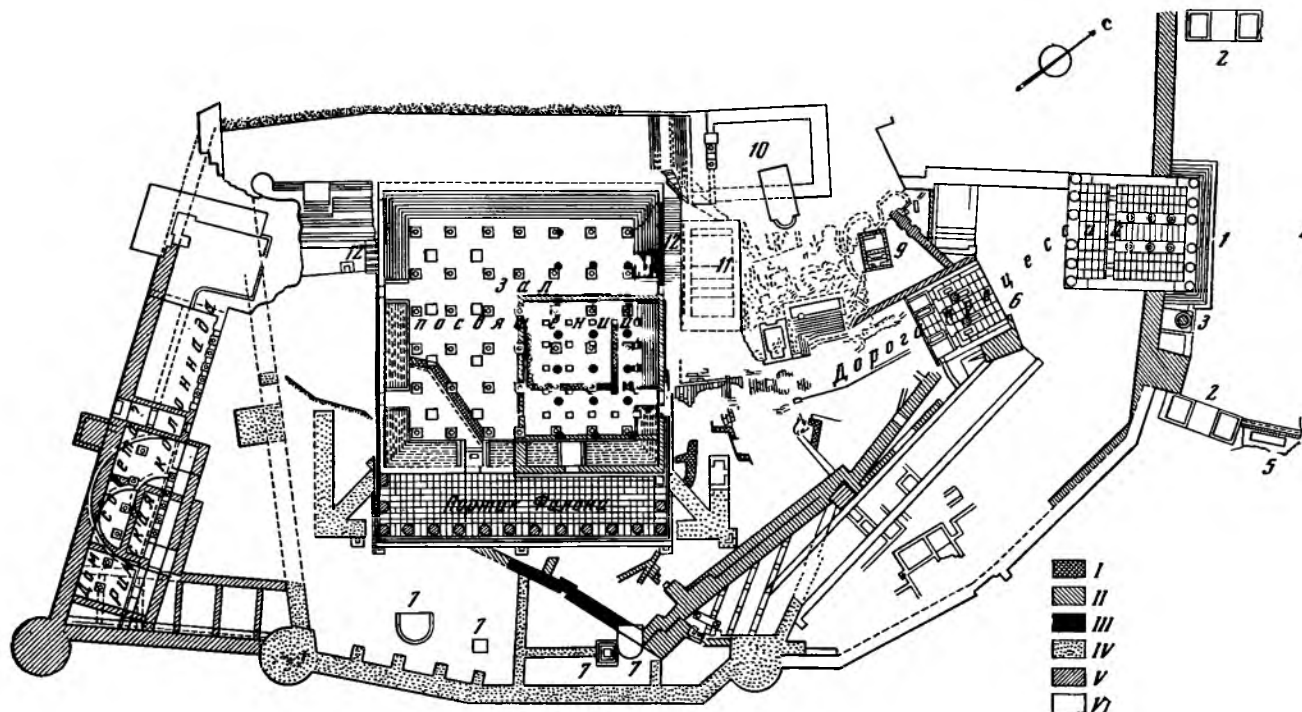
повышенный интерес софистов к риторике, к внешним приемам ораторского искусства, приводящий в конце концов к виртуозному формализму, очень далекому от их первоначальных намерений. Эта своеобразная двойственность софизма, как мы увидим, точно так же находит себе яркое отражение в искусстве эпохи Пелопоннесских войн.

АРХИТЕКТУРА ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ

Обращаясь к памятникам этой переходной эпохи, мы, прежде всего, должны остановиться на архитектуре. Как это ни покажется странным, но именно архитектура, это, казалось бы, самое неподвижное и абстрактное искусство, прежде всего откликнулось на новые духовные запросы. И особенно характерно, что именно Иктин, строитель классического Парфенона, первый обнаружил тягу к новым исканиям, к отклонениям от классической нормы. К сожалению, одному из этих новых проектов Иктина не суждено было осуществиться до конца в той форме, как ее замыслил мастер. Уже в 440 году Иктин получил поручение от Перикла произвести долгую перестройку храма мистерий в Элевсине, так называемого Телестериона. Вместо маленькой постройки эпохи Писистрата и начатого, но недостроенного здания Кимона теперь был задуман огромный, почти квадратный зал в два этажа. Храм непосредственно примыкал к скале, откуда вел вход во второй этаж, на хоры. В скале было прорублено восемь рядов сидений, которые были продолжены и по всем четырем сторонам колонного зала. В проекте Иктина предполагалось двадцать колонн, позднее, число колонн было увеличено до 42. Над антаблементом, который связывал все колонны, поднимался второй ряд колонн, который поддерживал крышу с большим отверстием в середине для освещения зала. С каждой из трех сторон зала было устроено по два входа. В проекте колонный портик предполагался с трех сторон храма, но в позднейшей его реализации, уже в IV веке до н. э., ограничились одним портиком по фасаду. Только верхний этаж здания был выстроен из белого мрамора, тогда как для нижнего этажа был применен иссиня-черный элевсинский камень. Несомненно, что в своем проекте Иктин все же не был вполне свободен и оригинален. Его огромная зала с рядами колонн и с амфитеатром сидений отчасти напоминает парадные залы персидских дворцов, так называемые ападаны, отчасти же как бы возрождает традиции микенского мегарона в сочетании с теми открытыми аренами для зрелищ, которые нам известны по развалинам Критских дворцов⁷⁸. Но если в реализации своих замыслов Иктин и прибегает к заимствованиям, то самый замысел был совершенно новым и в корне расходился с традиционными принципами греческой архитектуры. Полное принесение в жертву тесного внутреннего пространства великолепью наружной оболочки — так можно было бы формулировать основную идею греческого храма. В Элевсинском храме мистерий Иктин пытался провести совершенно другую идею: здесь главной целью является внутреннее пространство, его просторность, его богатый тектонический и живописный ритм.

Какое интересное дальнейшее развитие получила идея Иктина, показывает одна грандиозная постройка IV века — так называемый Ферсильейон, или зала

⁷⁸ Мы не знаем, кто был автором проекта перестройки Телестериона при Кимоне, когда было решено соорудить новое здание взамен поврежденного персами, но некоторые черты плана Телестериона Иктина были в этом неосуществленном проекте предвосхищены, так что Иктин смог даже воспользоваться фундаментами и стенами предшествующей постройки. В ней предполагалось установить внутри 49 колонн — 7 рядов по 7 колонн в каждом. Заменяя в своем проекте частый лес колонн меньшим их числом — 4 ряда по 5 в каждом, Иктин, несомненно, сделал смелый шаг вперед в организации внутреннего пространства здания; также конструктивно смелым решением была предполагавшаяся им пирамидальная крыша Телестериона с отверстием для освещения в центре. При осуществлении его проекта, уже после смерти Перикла (возможно, что руководил этим уже не Иктин), во многом вернулись к старому, Кимонову проекту — число колонн было увеличено до 42, кровля стала обычной двускатной.



16. План святилища Деметры и Телестериона

1. Большие Пропилеи; 2, 2. Триумфальные арки, 3. Колодец; 4. Храм Артемиды и Посейдона; 5. Резервуар; 6. Малые Пропилеи; 7, 7. Базы votивных скульптур; 9. Храм Плутона; 10. Храм Сабины; 11. Храм (?); 12, 12. Лестницы на верхнюю террасу
 I—Период до Писистрата; II—Период Писистрата (560—480 гг. до н.э.); III—Период Кимона (480—450 гг. до н.э.); IV—Период Перикла (450—400 гг. до н.э.); V—IV и III вв. до н.э.; VI—Римская эпоха

Совета аркадских общин в Мегалополе. Так же, как в Элевсинском храме, доступ в Ферсилейон дают по два выхода с каждой из трех сторон, так же потолок залы поддерживается рядами колонн. Но, в отличие от чисто абстрактного, тектонического распределения этих колонных рядов в Элевсине, в Ферсилейоне их распределение повинуетя определенному оптическому замыслу: колонны радиусами расходятся от центра главной трибуны таким образом, что вся трибуна оказывается видной почти с любого места в зале. Этот оптический эффект еще усиливается тем, что пол залы равномерно понижается к центральной трибуне. Ферсилейон интересен еще и в том отношении, что здесь намечается до сих пор чуждая греческой архитектуре тенденция к объединению нескольких пространств, нескольких самостоятельных зданий в одно органически связанное целое. Так, колонный портик Ферсилейона является, вместе с тем, как бы фоном, архитектурной кулисой для сцены примыкающего к нему театра.

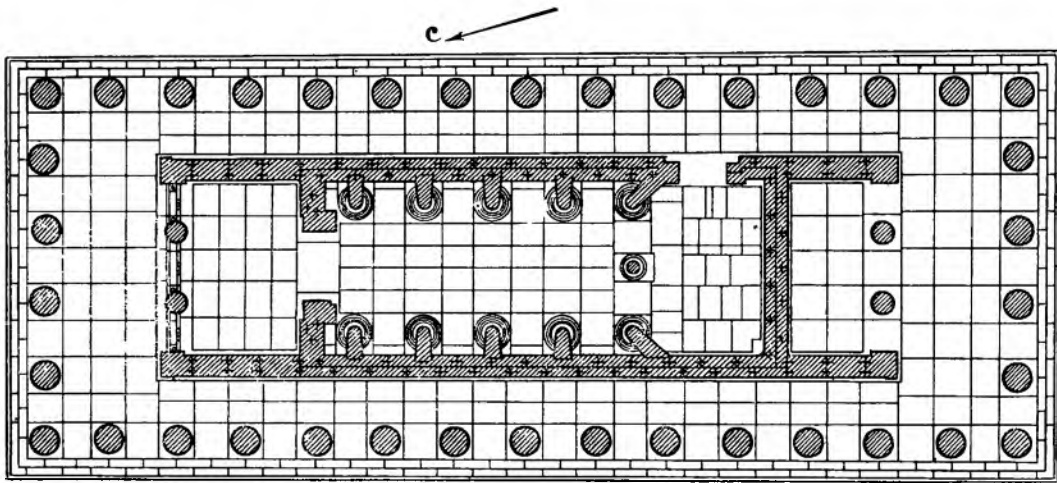
Если Элевсинский храм мистерий дает нам только неопределенное представление о новых идеях Иктина, то развернуть всю смелость своей архитектурной фантазии ему удалось в проекте другой постройки. Может быть не случайно, что эта постройка находилась далеко от Афин, в Аркадии, где мастер чувствовал себя более свободным от гипноза классических традиций. На одиноком, поросшем дубами плоскогорье, называвшемся Бассами, близ Фигалии, предстояло перестроить в большой храм маленькую капеллу Аполлона Эпикурия. Как и во всех других известных нам случаях деятельности Иктина, он был здесь только автором проекта, исполнителями которого являлись другие архитекторы. Проект Иктина относится к 20-м годам V века. Храм Аполлона был выстроен из известняка. В его отделке не найти ни изящ-

ных деталей и профилировок, ни такого тонкого расчета криватуры, как в Парфеноне, но зато самый план поражает смелостью и оригинальностью своего замысла. В отличие от всех греческих храмов, храм в Бассах был ориентирован не с востока на запад, а с севера на юг; возможно, что такое расположение диктовалось самыми условиями почвы и наличием первоначального святилища, но нужна была смелость гения, чтобы найти выход, который, внешне как будто пренебрегая традициями, вместе с тем давал им внутреннее удовлетворение. Иктин нашел выход в том, что сзади присоединил к целле нового храма помещение старого святилища, в котором помещалась культовая статуя Аполлона, причем сохранил старый вход в эту капеллу Аполлона, который выходил на восток, и, таким образом наперекор традициям, оказался в продольной стороне храма. Снаружи храм имел вполне традиционный дорийский облик, но отличался непривычной длиной (шести колоннам по фасаду соответствовали по боковым сторонам не тринадцать, а пятнадцать колонн). Зато совершенно по-новому была задумана внутренность храма. В центре целлы пол был слегка опущен. По боковым стенам целлы короткие выступы образовывали ниши, вероятно, предназначенные для помещения статуй; причем два отрезка стен были расположены по диагонали. Выступы завершались полуколоннами на очень широких базах, увенчанными трехгранными ионийскими капителями, небывальными ни до, ни после Иктина. Довершалась эта удивительная комбинация неожиданных элементов, во-первых, одинокой коринфской колонной, которая отделяла целлу от капеллы Аполлона, а во-вторых, тем, что фигурный фриз обходил не с наружной стороны целлы, как обычно, а украшал ее внутренние стены. Все эти нововведения интересны не только сами по себе, но и как показатель общего стремления Иктина перенести центр тяжести с наружной массы храма на внутреннее его пространство. Перед нами — первая попытка осуществить идею интерьера, до сих пор чуждую греческой архитектуре. Этот интерес к композиции внутреннего пространства является несомненным отражением той общей тенденции эпохи, о которой я только что говорил. Архитектура тех эпох, которые проявляют особенный интерес к человеческой душе, всегда характеризуется перевесом интерьера над экстерьером (ярким примером может служить древнехристианская базилика, столь бедная снаружи и такая яркая, красочная, пышная внутри).

Присматриваясь к этой попытке Иктина создать новую концепцию внутреннего пространства, естественно задать вопрос об освещении целлы храма. Обычное освещение через входные двери, разумеется, было совершенно недостаточно для фризса. Как было выяснено при раскопках храма в Бассах, часть мраморных черепиц крыши храма имела в середине отверстие, которое особым обрамлением было защищено от стока воды. Совершенно несомненно, что эти черепицы с отверстиями предназначались для освещения. Поэтому следует предполагать, что храм Аполлона в Бассах имел и потолок и крышу, но и в потолке, и в крыше были устроены отверстия, чередовавшиеся друг с другом, и пропускавшие внутрь целлы мягкий, рассеянный свет, очень выгодный для освещения фризса. Таким образом, Иктину принадлежит заслуга не только нового подхода к организации внутреннего пространства, но и постановки, впервые, проблемы освещения этого внутреннего пространства.

Наконец, храм Аполлона в Бассах был первым храмом, где одновременно участвовали все три ордера, где впервые появляется коринфская капитель. К сожалению, эта капитель была утеряна скоро после своего нахождения. Правда, впоследствии удалось найти некоторые ее фрагменты, но в таком испорченном виде, что по ним почти невозможно восстановить ее первоначальный облик. Материалом для реконструкции капители могут служить только зарисовки тех, кто первыми нашли ее. Капитель имеет форму как бы чаши, окруженной снизу двумя рядами листьев аканфа. Между листьями аканфов поднимается восемь пар тонких стеблей, закручивающихся волтами по четырем сторонам и четырем углам капители. Середину каждого фаса украшает пальметка, абака имеет вогнутые стороны. Рисунок этой первой коринфской капители несколько суховат, профилировки плоски, но в ней уже содержатся, в зародыше, все главные формы развитой коринфской капители. Витрувий называет изобретателем коринфской капители скульптора и ювелира Каллимаха, работавшего в Афинах в последних десятилетиях V века. Витрувий рассказывает, что Каллимах однажды увидел на могиле коринфской девушки забытую кем-то корзину, вокруг которой сплелись листья аканфа, и вос-

Рис. 231



17. План храма Аполлона в Бассах

пользовался этим мотивом для создания нового типа капители. Сведению Витрувия не противоречат известные нам факты. Каллимах славился своими тонкими ювелирными работами — например, золотой лампой в Эрехтейоне и бронзовой пальмой, которая служила для отвода дыма. В ранних же образцах коринфской капители ясно сказывается происхождение из металлической техники, из бронзы. В таком случае, название нового ордера «коринфским» может объясняться или тем, что изобретение Каллимаха произошло в Коринфе, или же тем, что первые образцы капители были выполнены из знаменитой коринфской бронзы.

Главное ядро коринфской капители — корзина или чаша, окруженная листьями, — является одним из древнейших архитектурных мотивов. Уже в Египте можно встретить подобного типа капитель, с листьями, которые наверху закручиваются четырьмя волнами. В Греции разновидность подобной капители применялась в архаическую эпоху, например, в колоннах одной из дельфийских сокровищниц. С другой стороны, в греческой архаической архитектуре встречается декоративный мотив, в котором намечается другая своеобразная особенность коринфской капители. Так, например, капитель одного пилястра (теперь хранящаяся в музее Палермо) рисунком своих боковых волнот представляет нечто среднее между ионийской и эолийской капителью. Но внутри этой традиционной схемы разворачивается совершенно новый мотив двух спиралей, из которых вырастает пальметка — здесь в зародыше видим орнаментальную схему, с четырех сторон украшающую чашу коринфской капители. К этим двум элементам — круглой чаше и спиральям с пальметкой — надо было только присоединить новый растительный мотив — зубчатый лист аканфа, и комбинация коринфской капители была готова. Растительным прообразом коринфской капители был именно аканф, или «медвежья лапа», с ее характерными зазубренными, колючими листьями. В стилизованном виде акант появляется в греческом искусстве уже с середины V века — раньше всего на надгробных стелах (реальных или изображенных на белофонных лекифах). В качестве же мотива для акротериев мы встречаем аканф впервые в Парфеноне. Таким образом, изобретение Каллимаха заключалось только в том, что все три разрозненных элемента он применил в какой-то из своих работ объединенными вместе. Была ли капитель в Бассах действительно первой коринфской капителью в камне, при теперешнем состоянии наших знаний утверждать невозможно. Но в этом нет ничего невероятного, если принять во внимание несомненную неудовлетворенность Иктина существующими типами дорийской и ионийской капители. У коринфской капители было бесспорное преимущество как перед дорийской капителью с ее чересчур абстрактной всесторонностью, так и перед ионийской, обладавшей только двумя главными сторонами.

Преимущество коринфской колонны заключалось в том, что она имела ясно выраженные четыре стороны, соответственно четырехгранному плану греческой сакральной архитектуры, и, вместе с тем, благодаря своему круглому ядру давала органический переход от ствола колонны к абаке. Вследствие этого, в отличие от ионийской колонны, коринфскую колонну можно было применять на любом месте (между прочим, и на углу здания). Однако свое дальнейшее развитие коринфская колонна получила только в IV веке. С каждым следующим этапом орнаментальные мотивы становятся все богаче, профилировки все вышуклей, все сочнее, все динамичней в своей игре света и тени, абака капители все более изогнутой. Именно это разнообразие мотивов, свобода импровизации, которую допускала коринфская капитель, и составляли одно из главных ее притягательных свойств. Другим преимуществом коринфской капители было ее органическое устремление вверх, которое вполне соответствовало новым тенденциям в греческой архитектуре к более стройным и более динамическим формам. Если дорийскую капитель можно назвать наиболее тектонической, а ионийскую — наиболее пластической, то коринфская капитель заслуживает названия самой живописной. При сравнении с дорийским и ионийским ордерами сразу бросаются в глаза чрезвычайно тонкие и высокие пропорции колонн. Это свойство коринфской колонны является естественным следствием ее капители, значительно превосходящей своей выпинкой и дорийскую, и ионийскую капители. Однако необходимо прибавить, что коринфский ордер далеко не имел такой тектонической цельности и самостоятельности, как дорийский и ионийский, за исключением капители, причем все его конструктивные элементы — база, архитрав и карниз — были заимствованы у предшественников.

Заканчивая обзор греческой архитектуры конца V века, необходимо остановиться еще на одном замечательном памятнике этой переходной эпохи. Эрехтейон так же характерен для Афин эпохи Алкивиада, как Парфенон для Афин эпохи Перикла. Насколько Парфенон монументально величав, настолько же Эрехтейон — интимно изящен. Тяжелые обстоятельства военного времени позволили вести постройку Эрехтейона только с большими перерывами, в паузах, обусловленных военными удачами. Эрехтейон был начат после Никиевого мира 421 года и закончен после побед Алкивиада в 409—408 годах. Главный автор проекта неизвестен. Филокл, имя которого сохранила надпись, найденная на Акрополе, был только одним из исполнителей основного проекта. Эрехтейон представляет собой самое блестящее воплощение так называемого аттического варианта ионийского ордера. Эрехтейон отличается чрезвычайной сложностью композиции. Он выстроен на неравных уровнях скалистого склона, имеет три совершенно различных по размерам и формам портика и включает не одно, а несколько святилищ. Возможно, что эта сложность композиции отчасти объясняется желанием афинян приурочить святилище Эрехтея к определенному месту, освященному легендой — так, считалось по традиции, что именно на месте, где впоследствии возвышался Эрехтейон, Афина и Посейдон встретились в своей борьбе за обладание Аттикой: в скале сохранились следы удара Посейдонова трезубца, бил источник соленой морской воды и росло священное оливковое дерево. Но самое то обстоятельство, что архитектора не смутила сложность задачи, и те приемы, с помощью которых он ею овладел, указывают на радикальную перемену художественной концепции. На восток Эрехтейон открывается простильным портиком из шести колонн; так как этот портик расположен на более высоком уровне, то с севера к нему подводит широкие ступени. Западный фасад состоит из четырех ионийских полуколонн между автами, и так как уровень почвы здесь гораздо ниже, то колонны западного фасада поставлены на очень высокий доколь. Первоначально интервалы между полуколоннами были закрыты деревянными решетками; позднее же, вероятно, уже в римскую эпоху, интервалы были закрыты стенами, и свет во внутреннее пространство проликал через три окна. С северной стороны Эрехтейон открывается глубоким шестиколонным портиком; под полом его была устроена крипта, хранившая следы Посейдонова трезубца. Маленькая дверь вела из северного портала на замкнутый дворик, так называемый Пандросейон, где росло священное оливковое дерево. Наконец, с юга доступ в храм достигался через маленький портик, антаблемент которого опирался не на колонны, а на головы шести женских фигур — так называемый портик кариад. Кариакиды, числом шесть, подпирают антаблемент южного пор-

Рис. 233

Рис. 232

Рис. 234 тика Эрехтейона (одна из них была вынута лордом Эльгиным и отвезена в Лондон. В портике Эрехтейона она заменена гипсовым слепком). Сравнение их стили с датированными «документальными рельефами» заставляет относить возникновение кариатид ко времени от 420 до 415 года. Что касается до самого наименования «кариатиды», то оно, по-видимому, появляется позднее, вероятно, в IV веке: в строительных счетах Эрехтейона статуи называются просто девушками (*αἱ κόραι*). Римский теоретик архитектуры Витрувий объясняет название «кариатиды» по связи с пелопоннесским городом Кариями, где лаконские женщины исполняли в честь Артемиды «танец кариатид». Типологическими предшественницами кариатид Эрехтейона являются, с одной стороны, женские фигуры, поддерживающие антаблемент по фасаду Сокровищницы сифнийцев в Дельфах, с другой же стороны, так называемые «аррефоры» парфенонова фриза, возглавляющие своими стройными рядами панафинейскую процессию.

Задача автора портика кариатид⁷⁹ была и трудной, и благодарной. Необходимо было придать статуям прочность тектонических опор и в то же время сохранить мягкую грацию женских фигур. Мастер кариатид разрешил эту задачу с удивительным блеском и последовательностью. Ноги кариатид опираются не прямо на цоколь портика, а на особые квадратные плиты — что увеличивает высоту фигур, не заставляя их пропорции делать слишком вытянутыми. Капители же, покоящиеся на их головах, состоят из одного эхина; и, чтобы сделать эти капители еще более легкими, между головами кариатид и эхином вставлено нечто вроде плоских и мягких подушек, а в самый эхин врезан орнаментальный узор. Кариатиды прочно опираются только на одну ногу, другая согнута в колене и слегка отставлена в сторону. Этот мотив тонко рассчитан мастером. Кариатиды разделяются на две группы, по три в каждой — таким образом, что кариатиды, находящиеся на восточной стороне портика, опираются на левую ногу, а кариатиды западной стороны — на правую: то есть в каждой группе опирающаяся нога обращена наружу, что придает силуэтам кариатид прочность и замкнутость, тогда как изгиб свободной ноги обращен во внутрь и сообщает фигурам кариатид легкость и гибкость, напоминающую энтасис колонны.

Если отвлечься от этого общего декоративно-тектонического замысла портика и присмотреться к статуям кариатид в отдельности, то нетрудно видеть, что пластическая концепция их автора примыкает к стилю Фидия, как он выразился, например, в статуях элевсинских богинь, но развивает этот стиль дальше, вносит в него большую гибкость и мягкость. Поза кариатид действительно очень близка к позе Деметры Шершель — но свободная нога кариатид больше выступает вперед, гораздо сильнее выражен изгиб в бедрах; одежда, с одной стороны, теснее прилегает к телу, с другой — ложится более глубокими, свободными и не столь прямыми складками (например, совершенно исчезла вертикальная складка, ниспадающая с колена свободной ноги на всех статуях Фидия; напуск пеплоса спадает ниже и образует не сухую прямую линию, а гибкую дугу). Наконец, снизу одежда не срезана резкой горизонтальной гранью, а достигает пола, надламываясь здесь легкими складками, что придает всему образу кариатиды большую стройность, более органический характер.

Внутри Эрехтейон состоял из трех главных помещений. В восточной его части, на более высоком уровне, находилось святилище Афины Полиады. К нему примыкали с западной стороны святилища Эрехтея и Посейдона, выходившие в вестибюль, под полом которого находилась цистерна с соленой водой. Эрехтейон отличается чрезвычайной изысканностью в материале и в обработке отдельных форм. Он был выстроен из пентелийского мрамора; фоном же для мраморного фигурного фриза, обходившего кругом всех его стен, служил черный элевсинский камень. Колоннам каждого портика свойственны особые пропорции — особое отношение интервалов к

⁷⁹ Нам неизвестен скульптор, создавший статуи кариатид Эрехтейона, так же как неизвестен архитектор, построивший этот храм. Некоторые исследователи пытались атрибутировать кариатид младшим современникам Фидия — Алкамену или Каллимаху. Однако веских доказательств в пользу того или иного скульптора нет, и в настоящее время автор кариатид все еще не определен, хотя несомненно, что он, как справедливо указывает Б. Р. Вишпер, принадлежал к кругу Фидия.

вышине колонны, специфическая обработка деталей. Капители Эрехтейона отличаются исключительным декоративным богатством. Особенно изящны так называемые антеми, то есть орнаментальные полосы из стилизованных пальметок и лотосов, украшающие анты и стволы колонн под капителями. С тем же утонченным, хрупким мастерством профилированы и украшены двери и окна Эрехтейона. С какой бы стороны мы ни подходили к Эрехтейону, отовсюду он встречает нас новой, неожиданной композицией фасада, асимметрией углов, которая уравнивается как бы только при следующем повороте. Никогда еще греческий храм не отличался такой беспокойной прихотливостью своего внешнего облика, таким богатством точек зрения, как Эрехтейон. Как храм в Бассах, так и Эрехтейон отражает духовное напряжение эпохи. Но там, благодаря одухотворенной фантазии Иктина, это преломилось в новую концепцию интерьера, здесь же — вылилось в изящную, капризную игру наружной оболочки.

Рис. 235

СКУЛЬПТУРА ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ

Наилучшим введением в скульптуру переходной эпохи могут служить рельефы. Для эпохи Пелопоннесской войны вообще характерна чрезвычайная популярность рельефа и его преобладание над круглой статуей. Рельеф теперь проникает в широкие массы населения и делается такой же популярной областью изобразительного искусства, какой в эпоху греко-персидских войн была вазовая живопись. Помимо рельефных циклов, украшавших храмы и общественные памятники, возникает новый вид «документальных» рельефов, украшавших плиты, на которых вырезывались тексты разного рода общественных документов. Исполненные по большей части в довольно грубой технике, эти «документальные» рельефы, тем не менее, имеют весьма большое историческое значение, так как они почти всегда датированы и, таким образом, позволяют последовательно проследить стилистическую эволюцию рельефа. Вместе с тем, все большую популярность приобретает область частного, интимного рельефа — в виде ли вотивного рельефа или в виде надгробной стелы. В начале развития этого нового типа частного рельефа стоит небольшая группа так называемых трехфигурных рельефов. Эти рельефы не принадлежали ни к типу надгробной стелы, ни к типу вотивного рельефа. По своему стилю они, несомненно, примыкают к Фидиевой школе и во многом родственны скульптурам Парфенона. По содержанию они тесно связаны между собой: каждый из них посвящен какому-нибудь мифу, который соприкасается с проблемой смерти. Пелиады, готовящиеся, по наущению Медеи, убить своего отца; Тесей и Перифой, неразлучные друзья, которых разлучает только подземное царство, так как Геракл не в состоянии освободить из ада Перифоя, приколдованного к скале. Самым значительным из трехфигурных рельефов является рельеф Неаполитанского музея с Орфеем и Эвридикой. Могуществом своего чудесного пения Орфей извлек свою жену Эвридику из царства теней. Но в пути он не в силах преодолеть искушение и, вопреки условию, оглядывается на Эвридику. Тогда Гермес, проводник душ, снова уводит Эвридику назад, в ад, на этот раз уже навеки. Рельеф трактован не так плоско, как в парфеноновом фризе, но формы так же широко распластаны, так же главные пластические акценты сосредоточены на контурах, сплетающихся и перекрещивающихся между собой. Новый элемент и в композиции, и в содержание рельефа вносит третья фигура (вместо обычного в строгом и классическом стиле двухфигурного диалога). Вся композиция построена на мягких контрастах и созвучиях, которые служат отголосками тончайших душевных переживаний, радости встречи и горечи расставания. Эвридика в длинной одежде, с прямыми, как каннелюры, падающими складками, является центром композиции. Орфей изображен во фракийской шапочке, в высоких башмаках путешественника, Гермес — с обнаженными ногами и непокрытой головой. Эвридика повернулась лицом к Орфею и кладет ему руку на плечо — сердцами они вместе; но нога ее повторяет ритм движения Гермеса. Более ранним памятникам незнакома ни эта непоговоренная игра контрастов, ни эта сладкая печаль настроения.

Рис. 236

В трехфигурных рельефах мы имеем дело еще с мифологическим событием, с героическими образами и страстями. В интимную сферу чисто человеческих чувств входят нас надгробные стелы. Старинная форма стелы переживает во второй половине V века важные изменения. Вместо популярной в архаическую эпоху узкой вертикальной плиты, пригодной для включения только одной фигуры, теперь принята низкая и более широкая форма стелы, допускающая многофигурную группу. Правда, сначала и при этой новой форме стелы изображение часто ограничивается одной или двумя фигурами, как, например, на стеле, найденной в Пирее. Женщина сидит в свободной позе с далеко выдвинутой вперед ногой; правая ее рука рассеянно играет с кончиком покрывала; у ног ее собачка, вопросительно поднявшая голову к госпоже. Как весь силуэт фигуры, так и форма чуть суживающейся кверху стелы отличаются монументальной простотой. Стела не имеет никакого бокового обрамления — гладкая база и простой треугольник фронтона ограничивают ее снизу и сверху. Самое удивительное в этих стелах — их бездейственность и их человечность. В них нет никакой символики, никакой героизации, ни религиозных, ни мифологических намеков. Они не рассказывают ни о каких событиях, а только о чувствах и настроениях, причем эти настроения художник умеет извлечь не столько из жестов и мимики (самое большее — это рукопожатие или наклон головы), сколько из ритма композиции, из орнамента линий. Характерна при этом полная отрешенность образов от зрителя, их абсолютная замкнутость в собственном мире.

Рис 237

Вершиной этого интимного искусства является надгробная стела Гегесо. Гегесо, афинская женщина, сидит в кресле с изогнутой спиной; она вынимает ожерелье из шкатулки, которую держит ее служанка. Настроение мягкой печали достигнуто не выражением лиц, а удивительным баюкающим ритмом линий. Как тихая музыка, звучит изгиб тела служанки, вторящий изгибу кресла. Ожерелье в руке Гегесо (оно было когда-то показано красками) находится в самом центре композиции; к нему наклоняются головы женщин, вокруг него их руки держат ящичек, описывая непрерывное кольцо. Вместе с тем, рельеф Гегесо представляет собой дальнейший шаг в обогащении внешней формы стелы. Стела получает теперь боковое обрамление, нечто вроде анта или пиллястров, которые поддерживают фронтон, украшенный акротериями. Но это обрамление сначала еще очень плоское и как бы не имеет власти над фигурами, которые пересекают раму и выходят за ее пределы.

Следующая стадия развития заключается в постепенном углублении рамы и в увеличении количества фигур (иногда число их доходит до шести и даже до восьми). В стеле Аминоклеи углубление рамы проведено еще очень сдержанно — боковые пиллястры остаются все еще плоскими, и только нижний карниз фронтона образует над головами более глубокий выступ. Благодаря такому приему фигуры получают больший пластический объем и их выступление за пределы пиллястров кажется более обоснованным. Вместе с тем, в фигурах начинает пробуждаться большая активность: Аминоклея готовится к выходу; старшая служанка держит наготове ящичек с украшениями, младшая подвязывает госпоже сандалии. Еще шаг в развитии — и в стеле Дамасистраты мы видим, что фронтон, раньше чисто декоративным образом опиравшийся прямо на пиллястры, теперь получает тектоническое оправдание и покоится на специальном ахитраве. Так понемногу стела начинает обращаться в целую постройку, в настоящий маленький храмик. Параллельно этому развитию фигуры становятся все пластичней и все активней, все больше отрываются от фона, тогда как стелу художник начинает воспринимать как глубокую, пространственную нишу. И на следующей стадии развития — в гробнице Проклейды — фигуры из высокого рельефа обращаются в подлинныя круглыя статуи, совершенно оторвавшиеся от фона. Они находятся теперь уже не перед стелой, а внутри самой стелы, в некоем своеобразном интерьере. Характерно, что одновременно с этим усилением глубины стелы все чаще начинают появляться фигуры, повернутые в полный фас — замкнутость, отрешенность образов, свойственная до сих пор афинским надгробным стелам, уступает место непосредственному общению со зрителем.

Рис. 238

В надгробных стелах IV века этот диалог со зрителем особенно популярен и разворачивается в двух направлениях. В стеле Аристонавта фигура воина в полном вооружении как бы устремляется навстречу зрителю в воинственном порыве.

222 Здесь уже не осталось никакого следа ни от прежнего плоского рельефа, ни от

прежней интимной сдержанности. В головах фигур все явственнее выступают индивидуальные портретные черты; в выражении лиц появляется патетическое, страдальческое выражение — с полукрытым ртом и затененными глазами. Наряду с этим драматическим типом другой, более лирический тип демонстрирует стела найденная у реки Иллиса. Стела изображает умершего с короткой дубинкой в руках — любимым атрибутом афинской молодежи. Юноша обернулся к зрителю, и его затененные глаза полны глубокой скорби. Направо — его отец или, может быть, старый воспитатель пристально, с тоской смотрит на своего питомца; у ног юноши верный пес, тщетно ищущий своего хозяина, и его маленький брат, неутешно рыдающий, прикурнув на ступеньках. Невольно напрашивается сравнение со стелой Гегесо. Несомненно, средства выражения чрезвычайно обогатились, возросла сложность душевных переживаний и сила драматического рассказа, но композиционный ритм, законченность пластического образа утеряны⁸⁰. Тип надгробной стелы, создавшийся в эпоху Пелопоннесских войн, уже внутренне совершенно изжил себя, когда в последнем десятилетии IV века закон, направленный против чрезмерной роскоши погребений, положил внешний конец его развитию.

Рис. 239

Однако развитие надгробной стелы завело нас слишком далеко вперед. Вернемся снова назад, к скульптуре эпохи Пелопоннесских войн. При сравнении статуй этой эпохи со скульптурой предшествующего периода сразу бросается в глаза сильное преобладание женских статуй, почти полное отсутствие интереса к обнаженной мужской статуе, к атлетическому идеалу. Те же немногие обнаженные мужские статуи, которые созданы в конце V века, сильно отличаются от атлетов Пифагора, Мирона или Поликлета. Характерным представителем этой небольшой группы статуй может служить так называемый Арес Боргезе (теперь хранящийся в Лувре). Некоторые ученые предполагали в этой статуе кошку с произведения Алкамена, которую в описания Акрополя упоминает Павсаний. Арес держит в левой руке копье и стоит, прочно опираясь на левую ногу. Правая нога легко и свободно выдвинута вперед, голова Ареса следует этому движению, наклоненная не то в задумчивости, не то в нерешительности. И этот мечтательный облик бога войны, и этот полный, не перекрестный контраст между правой и левой стороной тела являются главными признаками новой концепции. Кажется, что в статуе Ареса воплощена какая-то внутренняя борьба, известное духовное напряжение, которое вызывает противоречие его движений и которое было незнакомо ни Фидию, ни Поликлету. Не менее заметна и перемена в пластической, пространственной концепции. Формы тела Ареса разворачиваются не на плоскости, подобно Дискоболу и Дорифору, а в пространстве — корпус выдвигается вперед правой стороной, еще более резкую диагональ в пространстве образует голова и правая нога. Движения Ареса таковы, что их нельзя полностью охватить спереди, статуя требует, чтобы ее обходили кругом. В три четверти она обладает столь же красноречивым силуэтом, который вносит, однако, новые черты в наше представление о статуе.

Рис. 240

Не менее наглядно, чем в Аресе, новый идеал мужского тела воплощен в двух статуях атлетов, относящихся к тому же времени. Одна из них — статуя Атлета, намазывающего тело маслом, хранящаяся в Мюнхенском музее. Относительно этой статуи тоже была сделана попытка связать ее с именем Алкамена, но голова «Атлета» указывает на другую линию стилистического развития. С одной стороны, она обнаруживает большое сходство с головой Миронова Дискобола, только черты лица крупнее и более подчеркнуты, с другой же стороны, голова мюнхенского атлета является как бы прототипом для Гермеса Праксителя — таким образом, подтверждается уже отмеченная выше преемственная связь между школой Мирона и

Рис. 241

⁸⁰ Стела Аристовавта датируется началом IV в., стела из Иллиса — около 340 г. до н. э. Стела из Иллиса принадлежит к числу наиболее значительных памятников этого рода. По выразительности исполнения, мастерству моделировки исполненных в высоком рельефе фигур и, особенно, по трактовке лиц, с их глубоко посаженными затененными глазами, она близка к поздним работам скульптора Скопаса; ряд исследователей считают ее произведением самого мастера; во всяком случае, она, безусловно, принадлежит к его кругу; как обычно для стел конца V—IV вв. до н. э., стела юноши из Иллиса была вставлена в ныне утраченное обрамление типа маленького храника в аятах, с фронтоном, покоившимся на двух пиллястрах.

афинской скульптурой IV века. Что касается пластической концепции статуи, то она во многом напоминает Ареса. И Атлет так же прочно опирается на левую ногу, тогда как правая слегка согнута и далеко отставлена вперед по диагонали; и он сильно нагнул голову вперед. Сходство общего пластического замысла еще больше углубляется тем, что и в статуе Атлета преобладают диагональные движения в пространстве, наискось — вперед, вверх и вниз. Но в одном отношении Атлет задуман еще смелее, чем Арес: автор Атлета не боится пересечений, которых так тщательно избегали мастера предшествующего периода. Туловище Атлета дважды пересечено — левой рукой и воображаемой струей масла. Наконец, то внутреннее, душевное напряжение, которое мы отметили в Аресе, составляет главный мотив и в статуе Атлета: он весь погружен в свое занятие, левой рукой осторожно ловя капли масла, падающие из сосуда. Причем именно этот контраст между незначительным, в сущности, занятием и степенью потраченной на него энергии и концентрации в высшей степени типичен для греческой скульптуры конца V века — элемент незаконченности, диссонанса, внутреннего напряжения присущ почти всем произведениям, возникшим во время Пелопоннесской войны.

Рис. 242

В этом смысле наиболее ярко выражает настроения эпохи статуя Дискобола в Ватикане, являющаяся копией с произведения сицийского скульптора Навкида, племянника Поликлета — его статуя Дискобола упоминает Плиний. Атлет изображен в тот момент, когда он выходит на арену и готовится к метанию диска. Диск еще лежит в левой руке атлета; его обе ноги слегка согнуты в коленях, голова наклонена вниз, правая рука выдвинута вперед — атлет как бы намечает направление полета диска и отсчитывает место для окончательного прыжка. В отличие от Миронова Дискобола, здесь изображено не максимальное физическое напряжение, а духовная концентрация перед движением, не типическая схема движения Дискобола, а индивидуальная кратковременная подготовка к движению. По своей пластической концепции ватиканский Дискобол очень близок к только что рассмотренным статуям. Лучшая точка зрения на него не спереди, а с угла; его надо обойти справа и слева, чтобы вполне оценить преходящую, незаконченность изображенного момента, движение наискось, по диагонали, диссонанс между позой атлета и его намерениями.

Во всех трех рассмотренных нами статуях есть этот диссонанс; не физический, а психический момент является главной темой скульптора.

Насколько редки в эпоху Пелопоннесских войн мужские обнаженные статуи, настолько же популярны в эту эпоху женские одетые статуи. В истории скульптуры не часто встречаются эпохи, когда так же увлекались бы проблемой драпировки, как греческие скульпторы конца V века, и когда взаимная игра тела и одежды, обнажение тела сквозь одежду были бы доведены до такого виртуозного совершенства. В начале развития стоит несколько женских статуй, которые примыкают отчасти к живописному и динамическому стилю парфеноновых фронтонов. Как пример можно назвать капитолийскую Деметру и так называемую Геру Барберини из Ватиканского музея. У них есть общие черты, отличающие их от классического стиля. Они монументальны и величавы, но в их величавости нет прежней строгости и прибавился элемент некоторой пышности; жесты очень широки, могучие тела сильнее изгибаются в бедрах, в их движениях и в их одежде больше округлости. Отличие же их между собой в том, что статуя Деметры сохранила известную тектонику фронтальной позы и прямо падающих тяжелых складок, тогда как движения Геры развертываются по диагоналям в разных направлениях, а ее одежда гораздо богаче контрастами поверхности.

Почти каждая из статуй переходной эпохи, с которыми мы сталкивались до сих пор, в той или иной степени оказывается связанной с именем Алкамена. Этот гипноз имени Алкамена вполне понятен. Алкамен пользовался в древности очень большой славой, как лучший ученик Фидия и его единственный соперник в Афинах; с другой же стороны, литературные источники не дают ясного материала к характеристике его стиля, и поэтому под именем Алкамена постепенно собрался длинный ряд произведений. Источники называют Алкамена то афинянином, то лемносцем. Возможно, это противоречие примиряется тем, что Алкамен был сыном афинского клеруха на острове Лемносе, сохранившего свое афинское гражданство. Во всяком случае, деятельность Алкамена протекала почти исключительно в Афинах. Определение хронологических ее границ очень затрудняет сведение Павсания, что Алкамен был автором восточного фронтона храма Зевса в Олимпии, то есть, следовательно, был уже известным мастером в 60-х годах V века. С другой стороны, тот же Павсаний сообщает, что Алкамен исполнил статуи Афины и Геракла для Гераклеяона в Фивах по заказу Фрасибула, как посвящение по случаю освобождения Афин в 403 году. Вследствие этого одно время было даже выдвинуто предположение о двух художниках, носивших имя Алкамена. Однако это удвоение Алкамена также мало вероятно, как и участие Алкамена в украшении храма Зевса. Поэтому самой ранней из достоверных дат в биографии Алкамена следует считать 432 год — то есть год окончания постройки Пропилей, перед входом в которые Алкамен поставил своего Гермеса. Таким образом, основная деятельность Алкамена падает на время Пелопоннесских войн.

Главной специальностью Алкамена, подобно Фидию, было изображение богов. Следует отметить, однако, что эпоха Пелопоннесских войн выдвинула культ новых богов, наряду с традиционными Зевсом, Афиной и Аполлоном. Так, Алкамен исполнил статую Диониса из золота и слоновой кости, Гефеста, Асклепия и Арея. Из всех этих статуй, упомянутых источниками, к сожалению, только о Дионисе можно себе составить некоторое представление по афинским монетам. Из этих изображений видно, что для статуи Алкамена была характерна более прямая, строгая и тектоническая поза, чем даже для Зевса Фидия. Этому впечатлению иератической торжественности и угловатости соответствовала и трактовка длинных волос бога условными архаическими прядями. О том, что такая концепция статуи Диониса не внесена чеканщиком монеты, а принадлежала оригиналу Алкамена, свидетельствует другая копия с произведения Алкамена. Это мраморная копия с Алкаменова Гермеса, найденная в Пергаме и теперь хранящаяся в Константинопольском музее. Эта герма, украшавшая, вероятно, частный дом какого-то пергамца, снабжена надписью, из которой видно, что она воспроизводит произведение Алкамена — Гермеса перед воротами (Hermes Propylaios) — очевидно идентичное с гермой, упомянутой Павсанием в описании Акрополя и стоявшей перед западным входом в Пропилей. Алкамен здесь строго придерживается традиционной формы гермы — то есть высокого четырехугольного столба, украшенного бородатой головой Гермеса и стоявшего обыкновенно или на углах улиц и дорог, или как пограничный столб. Позднее форма гермы уже не была так тесно связана с изображением Гермеса, ее переносят и на изображение других богов (особенно Диониса и Гекаты). Начиная с IV века форма гермы делается обычной для портретных голов. Но не только в форме гермы Алкамен оказывается верен архаическим традициям; и в самой трактовке головы Гермеса он старается выдержать архаические приемы стилизации и абстрактной тектоники — особенно в волосах, расположенных схематическими рядами круглых завитков, и в плоской четырехугольной бороде. Однако, наряду с этими сознательными «архаизмами», Алкамен допускает и приемы совершенно свободного стиля — в асимметрии легко сплетающихся локонов бороды и в мягкой трактовке чуть открытого рта. Все это вместе придает произведению Алкамена своеобразный, утонченный характер. Есть все основания думать, что тектонически-архаический стиль Гермеса не составлял исключения в искусстве Алкамена. По-видимому, тем же характером отличалась и упомянутая Павсанием Геката Эпидиргия, стоявшая на холме Ники, на Акрополе. Павсаний по поводу этой Гекаты говорит, что Алкамен впервые представил богиню в виде трехобразного существа. Так как изображение трехголо-

Рис. 243

225

вой Гекаты существовало и раньше, то слова Павсания нужно понимать в том смысле, что Алкамен был первым художником, который представил богиню в виде трехтелого существа. Уже самый замысел говорит об архаизирующих тенденциях Алкамена. Нет сомнения, что подобный замысел требовал и соответствующей стилизации пластической формы. Среди сохранившихся изображений трехтелой Гекаты, которые могли бы восходить к оригиналу Алкамена, есть две группы реплик. В одной из них Геката характеризуется высоко надетым поясом и соединена с хороводом граций. Однако этот тип Гекаты имеет ряд признаков, указывающих на происхождение не ранее середины IV века. Поэтому ученые склоняются в пользу второй реплики (сильно попорченный экземпляр хранится в Берлинском музее) — с классическим пеплосом, в складках которого одновременно проявляются черты широкого, свободного стиля и орнаментальной стилизации, то есть как раз та своеобразная амальгама, которую мы наблюдали в пергамской герме.

Все отмеченные особенности стиля Алкамена повторяются в целом ряде женских статуй, относящихся к концу V века, которые с большим основанием можно связать с именем Алкамена. Среди них особенно внимания заслуживает двухфигурная группа, к сожалению, сильно попорченная, которая была найдена на Афинском Акрополе и теперь хранится в Акропольском музее. Павсаний в своем описании Акрополя упоминает статую Прокны с сыном Итисом и прибавляет, что статую эту пожертвовал Алкамен. Исследователи искусства Алкамена склоняются к взгляду, что найденная на Акрополе скульптура является именно той группой, которая была описана Павсанием, и что упомянутый им Алкамен был не только жертвователем, но и мастером, изготовившим статую. Действительно, статуя Прокны вполне соответствует нашим представлениям об Алкамене. В левой согнутой в локте руке Прокны надо представить себе нож; мальчик Итис в страхе прижимается к матери. Очевидно, изображен тот момент, когда Прокна остановилась в раздумье перед своим страшным делом — она собирается убить своего сына, чтобы сваренное его тело дать мужу своему Терею и таким образом отомстить за обещание им ее сестры Филомелы. Для эпохи Пелопоннесских войн чрезвычайно характерен выбор темы, построенный на душевных конфликтах — на борьбе между чувствами матери и жадной отомщения, на страхе ребенка перед матерью, который заставляет Итиса у нее же искать защиты. Для Алкамена характерны не только все стилистические приемы, но и самая тенденция к групповому объединению фигур; как в трехтелой Гекате, так и здесь мы имеем, в сущности говоря, одну статую, одну пластическую массу, которая, однако, состоит из двух тел, двух сливающихся вместе существ.

Суммируя наши наблюдения над произведениями Алкамена, можно его стиль определить как продолжение торжественно-тектонической концепции Фидия. Но к этому основному ядру классического стиля Алкамен прибавляет, с одной стороны, элемент архаизации, утонченной игры с примитивными формами, а с другой стороны — интерес к более сложной пластической композиции, к новому сочетанию пластики и тектоники, к статуарной группе.

КАЛЛИМАХ

Другим выдающимся мастером конца V века был Каллимах. Литературные источники рисуют его как чрезвычайно разностороннего мастера. Как мы знаем, за ним утвердился слава изобретателя коринфской капители; его же считали изобретателем нового инструмента для обработки мрамора — так называемого бегущего бурава. Каллимах соединял в себе качества ювелира и скульптора, одинаково искусно работал как в металле, так и в мраморе. Особенно знаменита была золотая лампа, которую Каллимах изготовил для целлы Афины Полиады в Эрехтейоне, и бронзовая пальма там же, служившая для отведения дыма. Среди статуй Каллимаха большим успехом пользовалась его Гера-невеста для храма в Платеях и так называемые Танцующие Лаконынки. Все эти сведения о Каллимахе определяют время деятельности мастера последними десятилетиями V века: святилище Геры в Платеях не могло быть возобновлено раньше 426 года, постройка Эрехтейона, как мы знаем,

затянулась почти до самого конца V века. Все античные писатели, упоминающие о Каллимахе, сходятся в превознесении его технического мастерства, его тщательности и виртуозности в деталях, в обработке поверхности, его рафинированной утонченности и изящества. За эти качества Каллимах получил у современников прозвище, «katatexitechnos» (буквально — «искрошитель искусства»), которым сам мастер, однако, очень гордился. Вместе с тем, это рафинированное изящество Каллимаха, несомненно, имело привкус стилизации и архаизации. Об этом говорит, прежде всего, сравнение, которое Лукриан и Дионисий Галикарнасский проводят между Каллимахом и Каламидом, отмечая сходство их стилей и восхищаясь их несколько угловатой грацией. Но если угловатый стиль Каламида естественно вытекал из исторических предпосылок его деятельности до Фидия и Поликлета, то стиль Каллимаха, сложившийся под непосредственным воздействием Фидия и парфеноновых скульптур, представляет собой сознательное возвращение к архаическим тенденциям, к до-фидиевой концепции.

Составить себе точное представление об упомянутых в источниках произведениях Каллимаха пока еще не удалось⁸¹, но все же мы можем уловить характер возглавляемого им направления на основании тех статуй конца V века, в которых элементы стилизации и архаизации сочетаются с чрезвычайно утонченной фактурой. Сюда относится, прежде всего, цикл рельефов с изображением неистовых Менад, украшавших базу алтаря Диониса, представляющих позднейшую переработку неонатической школой оригиналов конца V века до н. э. Прямое сочетание примитивизма и вычурности, которое проявляется в этих рельефах, определенно указывает на их близость к направлению Каллимаха. Драпировка Менад свидетельствует о том, что автору рельефа были знакомы скульптуры парфеноновых фронтонов. Но он идет гораздо дальше мастера Мойр или Ириды: во-первых, в обнажении тела сквозь одежду, а, во-вторых, в динамике одежды, в вихре произвольных, танцующих складок. При этом для достижения этой динамики мастер Менад возвращается к архаическим средствам, стилизуя складки острыми линейными завитками и подчиняя их чисто орнаментальному ритму, совершенно независимому от тела. Характерно, однако, что стилизация не ограничивается здесь только одеждой, она подчиняет себе и тело Менады, и все ее движение. Несмотря на то, что уже во фронтонах Парфенона достигнута полная свобода ракурсов и поворотов фигур в три четверти, Каллимах, как видно, опять возвращается к архаическому распластыванию фигуры на плоскости. Об этом говорит наклон головы, образующий чисто орнаментальную линию шеи и плеча, или стилизованный изгиб руки, держащей нож и совершенно параллельной фону рельефа. В рельефах, хранящихся в Мадридском музее, первоначальный стиль оригинала слишком сглажен и нейтрален, но и в них еще заметно сохранились как архаическая орнаментальность линий, так и виртуозная утонченность поверхности.

Другой мадридский рельеф из того же цикла представляет для нас большой интерес потому, что с его помощью мы можем еще ближе подойти к пластической концепции Каллимаха и связать с его именем одно прославленное произведение греческой скульптуры. Дело в том, что поза менады буквально повторяет, в переводе на рельефную плоскость, позу статуи Афродиты — так называемой Venus Genetrix. Статуя эта была найдена во Фрежюсе, во Франции, и теперь хранится в Лувре. Тип Venus Genetrix пользовался в древности почти такой же славой, как Книдская Афродита Праксителя и почти так же часто копировался. Некоторые археологи пытались ее связать с упомянутым в источниках произведением Алкамена — Афродитой в садах⁸². Однако не только сходство луврской Афродиты с рельефом Менады,

Рис. 245

⁸¹ Фуртвенглер считал, что Каллимах изобразил своих лакоонских танцовщиц в виде исполненных из бронзы рельефов, украшавших мраморную базу; он видел воспроизведения этих рельефов в ряде неонатических рельефов II в. до н. э., изображающих танцовщиц в высоких головных уборах-калафах (известно, что в таких уборах лакоонянки выступали на празднике в честь Аполлона Карнейя). Большинство современных ученых приняло эту атрибуцию. Названные рельефы имеют несомненное стилистическое сходство с рассматриваемыми Б. Р. Виппером рельефами с изображением неистовых Менад, оригиналы которых также, вероятно, были сделаны из бронзы.

⁸² Статую Афродиты в Лувре долгое время с полной уверенностью большинство исследователей относило Алкамену, отождествляя ее, как указывает Б. Р. Виппер, с его известной Афродитой в садах. Действительно, за это говорило несомненное влияние, оказанное на нее скульптурой

но и все стилистические особенности этой статуи ясно говорят о ее близости к рафинированному и архаизирующему искусству Каллимаха. Иератическому стилю Алкамена противоречит самая концепция образа Афродиты — не возвышенной Урании, но пленительной богини любовных радостей. Афродита изображена в ионийском безрукавном хитоне невесты из совершенно легкой, прозрачной ткани, спадающем с ее левого плеча. В пропорциях ее тела еще заметны следы классической мужественности и тяжеловесности, но самое тело трактовано гораздо мягче и совершенно по-новому, с утонченной грацией и хрупкостью оформлены ее руки и ноги. При этом мастер с изумительной виртуозностью оперирует с прозрачной одеждой, заставляя ее, с одной стороны, полностью обнажить все тело богини и, с другой, — чертя с помощью складок совершенно произвольные и орнаментальные арабески. Главную прелесть этой скульптуры, несомненно, несколько манерной, и составляет контраст между мягким просвечиванием тела и жесткими стилизованными складками, которые как бы застыли вокруг тела условным орнаментом. Таким образом, мы находим в статуе Каллимаха сочетание как бы двух резко противоречивых тенденций эпохи, с одной стороны, острую линейную стилизацию и архаизацию, с другой, — мягкую, расплывчатую, воздушную живописность.

Живописная тенденция в греческой скульптуре все более и более усиливается к концу V века. Увлечение живописными проблемами, несомненно, связано с возрождением ионийской школы, которая во время Пелопоннесских войн опять начинает проявлять признаки большой активности. Главное участие в этом возрождении ионийской школы принадлежало именно живописцам. Изобретенная Аполлодором светотень сделалась главным орудием знаменитых малоазийских живописцев Зевксиса и Паррасия, причем ученики пошли гораздо дальше своего учителя — пластическую живопись Аполлодора они впервые попытались превратить в живопись колористическую. Составить себе представление о станковой живописи Зевксиса и Паррасия гораздо трудней, чем реконструировать фресковый стиль Полигнота, так как современная им вазовая живопись уже не в состоянии была следовать за развитием живописи монументальной. Тем не менее, из литературных источников можно почерпнуть некоторые важные указания на главные задачи ионийских живописцев. Иллюзорная поверхность предмета составляла, очевидно, их основную цель. Аполлодору, в сущности, была известна только тень; впервые активную роль света, его влияние на форму и окраску предмета открыли ионийские живописцы конца V века. Если Аполлодор сделал светотень орудием моделировки формы, то Зевксис и Паррасий пошли дальше и использовали игру света для характеристики поверхности формы — жесткой или мягкой, гладкой или взрыхленной. Об этом говорят самые темы их картин: Зевксису особенно удавались изображения старух и детей, Паррасия считали непревзойденным мастером женского обнаженного тела, младший современник Зевксиса, Паусий, написал свою возлюбленную с чашей вина, и ее лицо просвечивало сквозь прозрачное стекло. Живопись, посвященная иллюзии поверхности, естественно нуждалась в новых технических средствах. И действительно, на рубеже V и IV веков греческая живопись обогащается новой техникой — так называемой энкаустикой (живопись восковыми красками, главным образом, на мраморе, слоновой кости и дереве). Главное техническое преимущество энкастики состояло в том, что краски можно было втирать одна в другую с помощью особых

Парфенона, в работах над которой Алкамен, ученик Фидия принимал участие. Однако стиль этой статуи противоречит другим произведениям Алкамена, таким, как герма бородатого Гермеса, Прокна и Игис. Это противоречие, вместе со свидетельством Павсания о том, что Алкамен был создателем западного фронтона храма Зевса в Олимпии, породило теорию о существовании двух Алкаменов — старшего, работавшего в Олимпии, автора гермы Гермеса, и младшего, ученика Фидия, творца Афродиты в садах. Эта теория, получившая довольно широкое распространение, в настоящее время большинством ученых оставлена. Считают, что был лишь один скульптор Алкамен, ученик Фидия; Б. Р. Виппер, предугадав новейшие взгляды, дал яркую характеристику его творчества. Сообщение Павсания объясняют тем, что Алкамен мог принять участие в реставрации западного фронтона Олимпийского храма, в конце V в. пострадавшего от землетрясения. Статую Афродиты в Лувре, как справедливо указывает Б. Р. Виппер, с гораздо большим основанием относят современнику Алкамена Каллимаху. Существует предположение, что воспроизведением Алкаменовой Афродиты в садах является голова богини из Лептию Магны, очень похожая на голову акропольской статуи Прокны.

нагретых инструментов, и это давало более мягкие переходы между отдельными тонами, между светом и тенью. С другой стороны, энкаустика сильно обогатила палитру живописцев и прибавила незнакомый ни темпере, ни фреске блеск красочной поверхности и более смелую, динамическую фактуру мазка. Все эти изобретения не только открыли новые пути самой живописи, но и оказали сильное влияние на развитие смежных искусств, внушив и архитекторам, и скульпторам интерес к оптической иллюзии, к эффектам светотени, к колористической разработке поверхности.

ПЭОНИЙ

Уже во фронтонах Парфенона мы заметили первые симптомы этой живописной концепции. Еще сильнее воздействие живописи на скульптуру проявляется в эпоху Пелопоннесских войн. Одним из главных провозвестников этого живописного направления в греческой скульптуре является Пэоний из ионийского города Менде. Пэоний — один из немногих греческих скульпторов, стиль которых нам известен по вполне достоверному, хотя и сильно попорченному оригиналу. Я имею в виду знаменитую статую Ники, обнаруженную во время раскопок немецкого Археологического института в Олимпии. При раскопках была найдена не только самая статуя Ники, но и высокая база с надписью. Надпись эта гласит: «Мессенцы и навпактцы посвятили эту статую Олимпийскому Зевсу из десятой части добычи, отнятой у врагов. Пэоний из Менде сделал статую, тот самый, который был победителем на конкурсе акротериев для храма Зевса». Важным дополнением к надписи является рассказ Павсания: «Мессенцы, которые перед тем получили от афинян Навпактскую гавань, посвятили в Олимпии статую на высокой базе. Статуя была произведением Пэония из Менде и была выполнена на средства из добычи, которую мессенцы захватили в войне с акарнанцами и с населением города Ойниады. Таково, по крайней мере, мое мнение. Сами же мессенцы уверяют, что их статуя посвящена в память занятия острова Сфактерии, где мессенцы бились рядом с афинянами, и что они не назвали в подписи имени своих врагов из страха перед спартанцами, между тем как бояться акарнанцев им не было никаких причин». Рассказ Павсания включает в себе серьезные разногласия, сильно затрудняющие датировку деятельности Пэония. Дело в том, что победа мессенцев над акарнанцами (если принять версию Павсания) произошла в 452 году, тогда как взятие Сфактерии (по версии мессенцев) относится к 424 году. Иными словами, Ника Пэония возникла или до парфеноновых фронтонов, или значительно позднее их окончания. Долгое время в искусствознании господствовал взгляд, зацелившийся более раннюю датировку Ники Пэония, и, вместе с тем, проводилась гипотеза ионийского влияния на парфеноновы скульптуры. Однако все данные говорят за то, что в середине V века ионийская скульптура находилась на значительно более отсталой ступени развития, чем аттическая скульптура, и что чисто живописные тенденции начинают проявляться в ионийской скульптуре только в конце V века. В пользу более поздней датировки Ники Пэония (то есть в пользу версии самих мессенцев) говорит и то обстоятельство, что экспедиция мессенцев против Ойниад (на которую ссылается Павсаний) далеко не была успешной и закончилась их поспешным ночным отступлением. Таким образом, можно считать установленным, что Пэоний был не предшественником Фидия, а его последователем, современником Алкамена и Каллимаха.

С помощью изображений на монетах и благодаря хорошо сохранившейся реплике головы Ники из собрания Герц в Риме Нику Пэония удалось реставрировать с большой достоверностью. Ника была помещена на трехгранном постаменте вышиной в 9 м. Мастер изобразил ее как бы парящей в воздухе. База, которой чуть касаются ноги Ники, имеет вид облака, из которого выглядывает голова орла. Ника наклоняется вперед и немного в сторону, как это можно наблюдать у больших птиц, когда они, кружась, приближаются к земле. Обими руками она придерживает плащ, который, как парус, вздувается за ее плечами. Мотив полета получает у Пэония совершенно новое истолкование. Вместо архаического бега в безвоздушном про-

Рис. 246

странстве (вспомним так называемую Нику Архерма) Пэоний представляет действительное парение в воздухе. Живописная фантазия ионийского мастера открывает до сих пор незнакомую греческой скульптуре возможность — связать статую с окружающим реальным пространством, установить непосредственный, органический контакт между статуей и зрителем. Вместе с тем, Пэоний еще дальше, еще смелее развивает идею обнажения женского тела сквозь одежду, которая уже намечена в парфеноновых фронтонах. Мощный порыв ветра так тесно прижал одежду к телу, как если бы одежда была мокрой или абсолютно прозрачной. Этот мотив словно мокрой одежды приобретает чрезвычайную популярность в конце V века и является последним этапом в изображении женского тела перед его окончательным обнажением в искусстве Праксителя.

Если взглянуть внимательнее в статую Ники, то легко увидеть ту же двойственность концепции, которую мы наблюдали у Алкамена и Каллимаха: наряду с чрезвычайно смелой и утонченной трактовкой поверхности — известная робость, почти архаическая связанность в самой структуре тела и его движениях. Живописная динамика восприятия относится только к оболочке предмета, только к драпировке, но не проникает в самое ядро формы. В искусстве Пэония живописные держания уживаются рядом с самыми косными пережитками архаизма.

РЕЛЬЕФ

Живописные тенденции конца V века должны были найти себе особенно благодарное применение в рельефах, в больших декоративных ансамблях. И действительно, к концу V века относится целый ряд рельефных циклов, декоративную задачу которых разрешают теперь по совершенно новым принципам. В первую очередь, здесь следует назвать фриз, украшавший маленький храмик так называемой Ники Аптерос на афинском Акрополе. Храмик этот помещался на четырехугольной площадке бастиона, построенного у юго-западного угла Акрополя и носившего название башни (ширгоса) Ники. Павсаний называет этот храмик по народной традиции «храмом бескрылой богини победы» (Ники Аптерос). В действительности же он был посвящен Афине-Нике. Но так как культовая статуя, украшавшая целлу храма, изображала богиню без копья и без крылатой Ники, то молва окрестила ее бескрылой победой. Храм был задуман еще в середине века, до постройки Пропилей; но самая постройка и украшение храма Афины-Ники относится к более позднему времени, вероятно, к концу 20-х годов. Впоследствии храмик был совершенно разрушен турками и только в середине XIX века искусно восстановлен из найденных в турецких сооружениях первоначальных квадров.

Рис. 247

Фриз храмика Ники задуман как нечто целое, но по совершенно другому плану, чем фриз Парфенона. Фриз Парфенона был рассчитан на рассмотрение на ходу, при обходе храма в определенном, предписанном художником направлении. Фриз храмика Ники лишен такого господствующего направления; каждая его сторона представляет собою законченную картину, открывающуюся во всей полноте своего ритма только при рассмотрении всего фриза данной стороны в целом. Если фриз Парфенона рассчитан, главным образом, на моторно-осозательное восприятие, то фриз храмика Ники имеет оптически-живописный характер. Тематический фриз задуман так, что на главной, восточной, стороне изображена спокойная, торжественная сцена собрания богов, тогда как на остальных трех сторонах разворачиваются динамические сцены битвы. При этом противниками афинян на северной и южной стороне являются азиаты-всадники в длинных одеждах, на западной же стороне греки. Отсюда можно сделать заключение, что темой фриза был какой-нибудь момент из греко-персидских войн, скорее всего — битва при Платеях, где союзниками персов были беотийцы и фессалийцы.

Рис. 248

Несмотря на то, что фриз храма Ники от фриза Парфенона отделяют всего каких-нибудь десять—пятнадцать лет, стилистически они очень сильно отличаются друг от друга, и можно даже сказать, что в известном отношении фриз храма Ники ближе примыкает к рельефным циклам IV века (например, к фризу Галикарнасского

мавсолея), чем к рельефам V века. В трактовке отдельных спокойных фигур на восточной стороне фриза очень напоминает кариатид Эрехтейона — тот же сильный изгиб в бедрах, так же округло моделирована свободная нога под пеплосом. Рельеф гораздо выше, чем в Парфеноне, благодаря чему получается более контрастная, более живописная игра света и тени, которую мастер еще подчеркивает глубоко вырезанными складками развевающейся одежды. Главное же отличие от парфенонова фриза заключается в гораздо большей просторности и динамике композиции: фигуры расставлены гораздо реже, между ними много свободного пространства — но эти свободные пространства не имеют характера пустых мест, как в некоторых рельефах строгого стиля, а заполнены энергией фигур, служат для них как бы разбегом и резонансом. Вместо «этоса» парфенонова фриза здесь господствует «пафос». Из отдельных новых приемов, которые в дальнейшем развитии рельефа приобретают большую популярность, следует отметить противопоставление одинаковых движений в обратном направлении, одна фигура повернута в фас, другая — спиной к зрителю.

Несколько иным характером отличается другой рельефный цикл, возникновение которого относится примерно к тому же времени — фриз, украшавший внутренние стены целлы храма Аполлона в Бассах. Фриз посвящен двум темам: битве греков с амазонками и борьбе лапифов с кентаврами. Фриз в Бассах далеко уступает фризу Ники как в обработке мрамора, так и в композиции — он грубее, примитивнее. Но некоторая грубость стилистических приемов вполне искупается удивительной силой и разнообразием экспрессии, подобной которой еще не знала греческая скульптура. Особенно поражает смелость мастера в характеристике свирепых, безжалостных моментов борьбы и еще больше в преодолении сложных движений, одновременно направленных в разные стороны: например, кентавр, уже пронзенный мечом своего противника, в яростной злобе перегрызает ему горло и одновременно задними ногами брыкается в щит другого противника. Таким же разнообразием, нарушающим установленные нормы классического стиля, отличается и трактовка самого рельефа. С одной стороны, рельеф фриза в Бассах настолько высок, что во многих случаях части фигур или даже целые фигуры совершенно отделяются от фона. С другой стороны, есть места рельефа (особенно в изображении одежды), которые лишены всякой телесности моделировки и показаны одним только линейным рисунком, а иногда даже врезаны в фон, наподобие углубленного рельефа. В трактовке одежды мастер фриза обнаруживает исключительное богатство фантазии, одинаково свободно пользуясь как живописной концепцией Пэония, так и архаизирующими приемами Каллимаха: то он изображает как бы мокрую одежду, прилипшую к телу и полностью обнажающую его (как в Нике Пэония), то мотив туго натянувшейся одежды, то чертит завитки складок чисто орнаментальными арабесками, то заставляет плащи ударяться о плоскость фона и стелиться по ней широкими свободными массами.

Высшего же совершенства живописный стиль достигает в рельефах, украшавших балюстраду, которая отгораживала площадку перед храмом Ники Аптерос. Возникновение этих рельефов относится к 406 году. Рельефы украшали внутреннюю сторону балюстрады, которая с трех сторон замыкала площадку. На каждой из этих трех сторон повторялась сидящая фигура Афины, в присутствии которой крылатые Ники — теперь уже не одна, а целый ряд Ник — готовятся к жертвоприношению и воздвигают трофеи из греческого и персидского оружия. Эти рельефы выполнил какой-то неизвестный, но блестящий афинский мастер, и они представляют собой важное нововведение, прежде всего, в тематическом смысле. Они начинают собой тот новый вид аллегорической композиции, который приобретает большую популярность в дальнейшем развитии греческого искусства. Композиция рельефов балюстрады не только лишена какого-либо драматического или эпического содержания, она состоит из отдельных эпизодов, связанных между собой общим декоративным ритмом: Ники ведут на заклятие упирающуюся телку, несут жертвенные сосуды, некоторые представлены в самых случайных, преходящих моментах движения; таково, например, высшее достижение неизвестного мастера — Ника, развязывающая сандалию перед жертвоприношением. Живописный подход автора рельефа сказан уже в самой позе Ники, в ее непрочном, мимолетном балансировании на одной ноге. В виртуозной мраморной технике и в живописной трактовке

Рис. 230

Рис. 249

231

драпировок мастер балюстрады идет по следам Пэония, но далеко его превосходит утонченной сложностью своего искусства. Здесь очертания тела проступают как бы сквозь два слоя одежды: вертикальные складки гиматия пересекаются изгибающимися складками плаща, и сквозь этот двойной узор художник дает глазу почувствовать все формы тела. Кажется, что скульптор воздействует здесь не столько выпуклостями и углублениями, сколько отношениями тонов, что его инструментом является не резец, а кисть, бросающая смелые, сочные мазки.

Последние, несколько запоздалые отголоски этих живописных тенденций относятся уже к самому концу V века или даже к началу IV века; мы находим их в двух чисто ионийских памятниках. Один из них — так называемый Памятник Нерейд в ликийском городе Ксанфе. Своё название этот памятник получил от двенадцати женских статуй в развевающихся одеждах, помещенных между колоннами. Так как каждая из этих женских фигур связана с каким-нибудь морским атрибутом, с раковиной, крабом, дельфином и т. п., то в них справедливо видят или изображение морских нимф, или олицетворение ветров. Памятник Нерейд представляет собой надгробный памятник, соединяющий в себе одновременно и усыпальницу ликийского властителя, и его победный трофей. По своим формам Памятник Нерейд является чем-то новым в греческой архитектуре, сочетая греческий храм ионийского образца с гробницей восточного типа. Памятник возвышался на очень высоком постаменте, украшенном двумя полосами рельефов. Помимо уже упомянутых женских фигур между колоннами, памятник был украшен двумя фронтонными группами (в одной из них был представлен сам ликийский властитель, восседающим в кругу семьи) и двумя фризами — одним над архитравом колоннады и другим на наружных стенах целлы. Как на интересное нововведение следует указать также на роспись потолка целлы — изобретателем этих расписных плафонов античные критики называли живописца Паусия.

Рис. 250— Среди рельефов «Памятника Нерейд» особенного внимания заслуживают две по-
251 лосы фриза, украшающие высокий постамент. Уже самое место помещения этих рельефов говорит о сильном восточном влиянии — ведь именно на Востоке, в Ассирии и Персии, было принято украшать рельефами нижнюю часть стены, ее цоколь. Восточным же влиянием, несомненно, объясняется и удвоение фриза, до сих пор чуждое греческой скульптуре. Рельефы Памятника Нерейд представляют большой интерес также и с тематической стороны, внося в изображение непривычные для греческих декоративных циклов элементы быта и прославления властителя. Так, например, во фризе над архитравом изображено пиршество, охота на медведя и на вепря, изображены данники ликийского властителя, несущие дичь, корзины с фруктами и т. п. Со стилистической стороны наиболее интересен нижний фриз на постаменте. Он изображает осаду города. Осажденные и осаждающие двигают свои войска стройными рядами, щит к щиту. В композиции этих марширующих войск проявляется, с одной стороны, несомненная тенденция к перспективной иллюзии (впервые в греческом рельефе), с другой же стороны — стремление сочетать чисто греческие принципы рельефа с восточными традициями рассказа (свой массовые сцены мастер Памятника Нерейд безусловно заимствовал с Востока). В этом смысле рельефы Памятника Нерейд представляют собою как бы промежуточное звено между ассирийским рельефом и римским «историческим» рельефом, применявшимся для украшения триумфальных колонн. На восточной и северной стороне фриза изображена самая осада города, штурм крепостных стен. Но самые оригинальные мотивы находим на западной стороне фриза. В центре композиции изображен властитель; он сидит на троне, с персидской тиарой на голове, под тенью зонтика и принимает послов побежденного города. Левую же половину композиции занимает изображение города, его стен, башен и домов с плоскими крышами. Как смелое перспективное развертывание этой панорамы, так, в особенности, чисто пейзажный характер всей этой части композиции представляют собой совершенно новые элементы в греческом рельефе, явившиеся прямым следствием живописных тенденций эпохи.

Рис. 252 Те же живописные тенденции, и притом в самых крайних, самых подчеркнутых формах, проявляются и в статуях так называемых Нерейд. Мастер Нерейд как бы соединяет концепцию Пэония с виртуозными приемами автора рельефов балюстрады Ники Аптерос. И здесь, как в Нике Пэония, идет речь не столько о шаге

или беге, сколько о полете в воздухе, о парении, плавании на гребнях морских волн. Но если Ника Пэония, хоть и кончиками пальцев, все же прикасается к постаменту, то Нереиды, кажется, никакими физическими средствами не связаны с твердой почвой и свободно витают в пространстве. Это абсолютное пренебрежение всеми законами статики сказывается и в позах «Нереид», и во влетах их одежд. То, что до сих пор было доступно греческим скульпторам только в рельефе, на это мастер Нереид осмеливается в круглой статуе — он так далеко разбрасывает концы одежды по воздуху, он выдалбливает такие глубокие отверстия, такими тонкими и высокими гранями изгибает складки, как будто статуи сделаны не из мрамора, а из какого-то мягкого вещества, свободного от тяжести и силы притяжения. Дальше идти по этому пути превращения скульптуры в оптический мираж невозможно.

Что же касается живописной концепции рельефа, то ее дальнейшее развитие демонстрирует другой ликийский памятник — так называемый Героон в Трисе. Подобно Памятнику Нереид, и Героон представляет собой надгробный памятник какого-нибудь ликийского властителя. Памятник в Трисе со всех четырех сторон огражден каменными стенами, имеющими по продольным сторонам 25 м длины. В южной стороне были устроены ворота. Внутри ограды у северной стороны несимметрично стоял саркофаг. Главные скульптурные украшения были сосредоточены на ограде. Входные ворота снаружи украшались рельефными изображениями крылатых быков, возникших под несомненным ассирийским или персидским влиянием. Из причудливой смеси греческих и восточных мотивов состояло украшение ворот с внутренней стороны. Боковые столбы были украшены фигурами танцоров в развевающихся прозрачных одеждах и с особыми головными уборами, похожими на корзины (так называемыми калафами) на головах. На притолоке же двери был представлен целый оркестр диковинных, гротескных музыкантов, своими толстыми животами и короткими кривыми ножками напоминающих египетского божка Беса. Вокруг внутренних стен ограды, по двум верхним рядам квадров, обходил фриз из раскрашенного известняка. Темы этих рельефных изображений очень разнообразны: тут поход семи против Фив, похищение Левкиппид, калидонская охота и т. д. Исследователи предполагают, что прообразом для рельефов Героона послужили фрески Полигнота. Во всяком случае, рельефы выполнены по принципам, которые не имеют ничего общего с принципами классического рельефа и обнаруживают несомненную тенденцию перенести на язык рельефа приемы живописной композиции. Особенно это относится к лучшей части фриза — на западной стороне, изображающей осаду Трои. Весь фриз западной стороны задуман как одна большая картина, состоящая из трех частей, как своего рода триптих. Центр этой композиции занимает самая осада Трои; слева — греческие корабли на берегу; справа — борьба греков с амазонками. Как и в Памятнике Нереид, фриз занимает два смежных ряда квадров, состоит из двух полос, одна над другой. Но мастер Героона гораздо смелее в своей живописной концепции. Он действительно сливает обе полосы фриза в одно органическое целое, делает их ареной одного и того же события. Мы видим здесь, таким образом, первую попытку нарушить традиционный закон греческого рельефа — нормирование размеров рельефа вышиной человеческой фигуры — первую попытку к завоеванию пространства не только вокруг фигур, но и над фигурами. Если к этому прибавить, что мастер Героона осмеливается на оптическое завоевание глубины пространства, что он не боится ракурсов и пересечений, что он любит изображать предметы под углом (например, трон), прячет части фигур за стеной, ставит их в длинный ряд, одну позади другой, то мы видим, что он пользуется почти всеми средствами, которые были доступны тогдашней живописи. С другой стороны, в самих приемах его рассказа проявляются черты новой, чуждой греческому искусству концепции. Греческий классический рельеф всегда изображал только главный драматический экстракт из события, но изображал его целиком. Во фризе Героона мы видели изображение как бы только части события, только вырез из действительности, но зато передана эта действительность со всей топографической и жанровой точностью и пополнена множеством всяких повествовательных отступлений. Вместо абстрактной драматической концентрации классического рельефа здесь рассказ ведется с широтой и конкретностью исторической хроники.

Рис. 253

СКУЛЬПТУРА IV В. ДО Н. Э.

Конец Пелопоннесской войны отнюдь не явился таким же сигналом к творческому подъему культуры, каким послужила греко-персидская война. Греция вышла из этой войны обессиленная, морально истощенная, раздробленная. Однако в основе этой политической раздробленности не было заложено ни прочных местных традиций, ни стимулов новых, свежих сил. Напротив, тот контраст местных национальных различий, та самостоятельность художественных школ, которые определяли развитие архаического и классического искусства, теперь начинают все более сглаживаться и расплываться. Вырабатывается общий, единообразный язык художественных форм, из равномерного уровня которого выделяются только индивидуальные манеры отдельных крупных мастеров. В течение IV века постепенно формируется новый тип художника, кочующего из одного города в другой, не имеющего ни постоянной мастерской, ни постоянных кадров учеников и сотрудников, и везде оставляющего следы своей субъективной художественной концепции и своих индивидуальных приемов. Сильно меняется также и социальный облик заказчика. Теперь художественные заказы исходят не столько от государства, от самоуправляющихся общин, сколько от частных лиц. Вместе с тем, прежние центры греческой художественной жизни, Афины, Олимпия, Дельфы, все более теряют свое бывшее значение. Само собой разумеется, что индивидуальные вкусы новых заказчиков точно так же накладывают свой отпечаток на характер художественной концепции. Возвышенно-идеальный дух классического искусства V века до н. э. уже не давал больше удовлетворения. Зарождаются стремления сделать искусство более близким к жизни, более человечным, внести в него свои индивидуальные чувства. Поэтому искусство IV века приобретает, с одной стороны, более героический и патетический характер, с другой же стороны, в нем проявляются более интимные, нежные и идиллические черты. Не боги, а люди делаются теперь главными героями искусства. Если же художнику приходится создавать образ бога, то он стремится этот образ оочеловечить, найти в нем признаки тех же страданий и радостей, которые владеют человеческой душой. В Деметре он показывает образ страдающей матери, из Диониса он делает мечтательного юношу, в Афродите подчеркивает ее чувственное очарование. Чувственная прелесть вообще играет важную роль в искусстве IV века — недаром именно в эту эпоху впервые осмеливаются на полное обнажение женского тела. Вместе с тем, преклонение перед мощным и мужественным идеалом, свойственным искусству IV века, сменяется увлечением юностью, нежным, неоформившимся телом, грациозными и легкими движениями. Однако, наряду с сильным тяготением к реализму, необходимо отметить в искусстве IV века и противоположную тенденцию — к воплощению в пластических формах абстрактных идей, к аллегориям. Так, для скульптуры IV века очень характерны попытки воплотить в человеческих образах понятия «богатства», «мира», «желания» и т. п. Наконец, следует указать еще на одно важное отличие между искусством V и IV века. Если интересы мастеров классического стиля были сосредоточены исключительно на человеке и его действиях, то художникам IV века присуще особое чутье к характеру человека, к окружающей человека среде, к настроению, которое от него исходит, к атмосфере и обстановке, которая его окружает. Специфические проблемы портрета, жанра, пейзажа только начиная с IV века делаются достоянием греческого искусства. Следует отметить, что между эллинистическим искусством и искусством IV века нет глубокого принципиального отличия. Эллинистическое искусство является продолжением и развитием тех самых «барочных» тенденций, которые намечаются уже в искусстве Праксителя, Скопаса и Лисиппа.

Искусство IV века начинается с несомненной реакции против утонченных исканий, беспокойства и хрупкости, которые были свойственны искусству эпохи Пелопоннесских войн. Реакция эта сказывается также в отказе от живописных крайностей, от оптической иллюзии, которой так увлекались в предшествующую эпоху. Правда, в начале IV века можно встретить еще несколько скульпторов, в искусстве которых сохранились пережитки живописных тенденций. Но и они стремятся придать своей живописной концепции другой характер, направить ее в новое русло. Сюда отно-

сится, например, группа афинских художников во главе с Тимофеем, принимавшая участие в декоративном убранстве храма Асклепия в Эпидавре. Храм был закончен постройкой, вероятно, около 375 года. Французскими археологами, производившими раскопки, была найдена большая надпись, дававшая подробный отчет о всех работах по украшению храма, с перечислением художников, участвовавших в этой работе, и полученного ими гонорара. К сожалению, ученые сильно расходятся в истолковании этой надписи. Так, в одном месте надписи сообщается, что мастер Тимофей обязался изготовить «τόποι» за девятьсот драхм. Но в то время как одни под «τόποι» подразумевают рельефы, другие думают, что «τόποι» означает модели для скульптурных украшений храма (например, для фронтовых групп) и что, таким образом, Тимофей был главным руководителем всех художественных работ в храме Асклепия. Как бы то ни было, все скульптурные украшения храма Асклепия отличаются большим стилистическим единством и, за неимением более неоспоримых данных, могут быть объединены под именем мастерской Тимофея.

Фронтовые скульптуры храма Асклепия дошли до нас в очень плохом состоянии. Лучше сохранился западный фронто́н, изображавший Амазономахию; его центральной фигурой была, по-видимому, амазонка верхом на лошади. Уже самое то обстоятельство, что в центре фронтона помещена статуя в таком преходящем, стремительном движении, паправленном мимо зрителя, без всякого противовеса, указывает на то, что скульпторы IV века уже не владеют тектоникой классического стиля V века, что чутье фронтовой композиции уже утеряно. С другой стороны, самый мотив коня, взвившегося на дыбы, совершенно нов; это мотив, излюбленный в эллинистической скульптуре. Что касается фигуры самой амазонки и, в особенности, трактовки ее одежды, то несомненно, что искусство ее автора выросло под воздействием живописной концепции Пэония и орнаментальных арабесок Каллимаха. Тимофей так же любит обнажать тело сквозь одежду и так же охотно чертит нежный, прозрачный узор складок. Но в статуе амазонки есть и признаки реакции: в орнаменте складок уже нет прежней произвольности, они опять моделируют тело и повинуются его направлениям; одежда перестала казаться мокрой и прилипать к телу, она приобрела плотность реальной ткани. То же впечатление мы получаем и от статуи Ник, служивших, вероятно, акротериями храма Асклепия. На первый взгляд кажется, что Тимофей здесь еще ближе, чем в Амазонке, примыкает к замыслам и приемам Пэония. На самом же деле декоративно-абстрактный узор Пэония он стремится снова наполнить пластическим объемом, бестелесной легкости образов Пэония придать чувственную реальность. Таков, например, реалистический мотив конца одежды Ники, зацепившейся за крыло; даже в разрушенном фрагменте поражает сила удара, с которой ветер парусом вздувает плащ Ники. При этом складки уже не расходятся хаотически во всех направлениях, но повинуются формам тела, повторяют и подчеркивают его движения.

Рис. 254

КЕФИСОДОТ

Если в пластической концепции Тимофея мы видим некоторое колебание стиля, некоторое смешение живописно-орнаментальных пережитков с новыми задачами чувственного реализма, то современник Тимофея, другой афинский скульптор, Кефисодот, проводит стилистическую реакцию по всей линии. Источники называют двух художников с именем Кефисодота — одного, работавшего в первой половине IV века, и другого, деятельность которого протекала на рубеже IV и III веков, причем этот второй, младший Кефисодот был сыном знаменитого скульптора Праксителя. Так как в Греции было принято именем деда называть внука, то с большой долей вероятности можно предположить, что старший Кефисодот был отцом знаменитого Праксителя. Стилистическое родство их искусства еще больше говорит в пользу такого предположения. Кефисодот был афинянином. Из Плутарха мы знаем, что он был шурином полководца Фокиона, который родился в 402 году. Из этого можно заключить, что ранняя юность Кефисодота относится еще к V веку. Об этом свидетельствует также сотрудничество Кефисодота и Стронгилиона в Геликоне, где они исполнили статуи муз, а также свидетельство Павсания и Плиния, что после победы

Конона при Книде (она произошла в 394 году) афиняне посвятили в Пирейском храме две статуи Кефисодота — Зевса и Афины⁸³. Главное же произведение Кефисодота — статуя Эйрены с маленьким Плутосом на руке — относится, очевидно, к концу 70-х годов IV века. После нескольких удачных походов, в период мира со Спартой и пан-эллинского конгресса, афиняне находились в приподнятом настроении, мечтая о возрождении счастливой эпохи Перикла. В эти-то годы радостных надежд они и заказали Кефисодоту статую богини мира с маленьким богом богатства, которая должна была стоять на рыночной площади.

Рис. 255 По всей вероятности, статуя Эйрены была отлита из бронзы; наиболее известная ее копия находится в Мюнхенской глиптотеке. Согласно афинским монетам, ее реставрируют таким образом: правая рука Эйрены опиралась на жезл, левая же ее рука, на которой сидел маленький Плутос, держала рог изобилия. После воздушных полетов Пэония и легкого, танцующего ритма Каллимаха Эйрена Кефисодота производит поразительно застылое, тяжелое впечатление. Несомненно, художник сознательно стремился к этой строгой тектонике и возвышенности образа. От произведения Кефисодота веет каким-то академическим духом — не случайно начало IV века есть время возникновения первой художественной Академии в Греции — Академии живописи, основанной Эвпомпом в Сикионе. Безусловно, Кефисодот ставил себе ретроспективные цели — возвращения к Фидию, к концепции классического стиля V века. Действительно, мы видим типично Фидиеву позу, классический напуск пеллоса, вертикальную складку, спадающую с колена опирающейся ноги. И все же при более внимательном анализе нетрудно заметить, что это только мнимый классицизм. Одежда у Эйрены — не абстрактный покров, но реальная, плотная и тяжелая ткань, которая всюду, где только может, прилегает к телу и моделирует его формы; складки на левой ноге уже не состоят из одних только вертикальных каннелюр, они меняют направление и смешиваются друг с другом; всюду много мелких, реалистических мотивов, оживляющих классическую схему, особенно в волосах Эйрены, поражающих сложностью своей прически. Кефисодоту казалось, что он освободился от всех соблазнов живописных тенденций; на самом же деле его искусство впитало в себя все главные завоевания предшествующей эпохи. Но в статуе Эйрены есть и нечто совершенно новое, что радикально отмежевывает Кефисодота как от классического стиля V века, так и от стиля переходной эпохи, — это его новая концепция статуарной группы. Эйрена Кефисодота является как бы первым прообразом того группового сочетания фигур, которое позднейшее европейское искусство не устает повторять в бесчисленных вариантах — группы мадонны с младенцем на руках. Разумеется, как и всякой первой попытке, произведению Кефисодота не хватает еще полного пластического единства. Эйрену нельзя назвать группой в настоящем смысле слова: божок богатства является скорее атрибутом в руках Эйрены, подобно рогам изобилия. Фигурка ребенка отнесена совсем в сторону, чтобы не закрыть тела Эйрены. В самом изображении Плутоса Кефисодоту удалось собственноручно только жесты, только, так сказать, поведение ребенка, но ни с формами, ни с пропорциями детского тела он не сумел справиться. И все же самая идея построения группы на внутренней, духовной связи, на диалоге чувств, самая лирическая нежность, человечность этого замысла говорят о том, что искусство Кефисодота вступило на совершенно новые, до сих пор неведомые греческой скульптуре пути, по которым пойдет дальше его сын Пракситель.

⁸³ Павсаний (I, 1, 3) описывает статуи в Пирее, не называя имени их автора. Плиний (Nat. hist., XXXIV, 74) указывает, что их создателем был скульптор Кефисодот. Поскольку о скульпторе с таким именем не встречается больше упоминания ни в одном из античных источников, большинство ученых с большой долей вероятности считают, что Плиний допустил ошибку и что автором пирейских скульптур следует считать Кефисодота; пирейскую статую Афины его работы некоторые исследователи хотели видеть в найденной в Пирее в 1959 г., в числе других скульптур, великоленнейшей бронзовой статуе юной Афины, изображенной стоящей, в коринфском шлеме, с протянутой вперед рукой, на которой, очевидно, сидела сова. Эта скульптура принадлежит к числу немногих дошедших до нас подлинных греческих бронзовых скульптур. О популярности, которой эта статуя пользовалась в древности, свидетельствуют многочисленные дошедшие до нас ее воспроизведения и реплики римского времени в мраморе. Однако стиль этой статуи заставляет датировать ее не началом, а концом IV в. до н. э., и, следовательно, автором ее может быть не Кефисодот-старший, отец Праксителя, а Кефисодот-младший, его сын.

Представление о стиле Кефисодота можно пополнить еще некоторыми гипотезами. Так, убедительной кажется атрибуция Кефисодоту оригинала статуи Диониса, находящегося в Британском музее (прекрасный вариант головы Диониса, под именем Сарданапала, хранится в Неаполитанском музее). В выборе типа Диониса — с большой бородой, в длинной одежде — Кефисодот проявил свои реакционные тенденции, возвращаясь к старинному представлению о божестве вина. Но в разработке этого традиционного типа чувствуются совершенно новые черты — мягкость, женственность, с которой трактована богатая прическа Диониса, его тщательно расчлененные шелковистые кудри, сложная сеть складок на его плаще. В статуе Диониса еще больше, чем в Эйрене, заметны предпосылки лирически нежного стиля Праксителя.

Рис. 256

Сохранились следы еще одного произведения Кефисодота, в котором он предвосхищает композицию своего гениального сына. Плиний упоминает статую Кефисодота, изображавшую Гермеса с маленьким Дионисом на руках. Возможно, что копию этой группы, когда-то находившуюся в Палаццо Фарнезе в Риме, в зеркальном виде воспроизводит гравюра XVII века. Гермес бросил свой плащ на герму, оперся на нее своей левой рукой, на которой сидит маленький Дионис, и с изумлением разглядывает веселого божка. На основании этой гравюры была сделана попытка узнать мраморную копию с Кефисодотова Гермеса в одной мадридской статуе, неправильно реставрированной в качестве Оратора. Кефисодот подхватывает здесь мотив боковой опоры, который впервые был испробован Поликлетом, и, вместе с тем, подготавливает путь для знаменитого Гермеса Праксителя.

Гермес Кефисодота подводит нас к новому идеалу мужского тела, который в IV веке пришел на смену канону Поликлета. Как и в эпоху классического стиля, главная роль в разработке этой проблемы принадлежит пелопоннесским скульпторам, только вместо Аргоса теперь первое место принадлежит сикионской школе. Мы видели, как уже в конце V века некоторые пелопоннесские скульпторы пытались внести поправку в классический канон. Арес Боргезе и особенно Дискобол Навкида показали нам руководящие тенденции того времени: с одной стороны, к преодолению фронтальности, к разворачиванию движения по диагонали, и с другой стороны, к внесению элементов душевных переживаний в концепцию атлетической статуи. Однако самый идеал атлетического тела, самый характер пропорций и трактовка форм остаются почти неизменными. Скульпторы IV века устремляют свое внимание, прежде всего, именно в этом направлении, желая облегчить тяжеловесный ритм Поликлета и квадратную массивность его пропорций.

ЭВФРАНОР

В этом эволюционном повороте от Поликлета к Лисишпу, если верить мнению античных критиков, самая главная роль принадлежала скульптору Эвфранору, работавшему в первой половине IV века. Эвфранор был родом из коринфского Истма и считался одинаково выдающимся мастером как в скульптуре, так и в живописи. Его учителем называли сикионского скульптора Аристида, который, в свою очередь, был учеником Поликлета. Таким образом, искусство Эвфранора выросло из дорийских предпосылок. С другой стороны, Плутарх называет Эвфранора афинянином, так как мастер исполнил много заказов в Афинах и развил свой стиль под афинским влиянием. Античные писатели отмечают, что Эвфранору особенно удавались образы героев, что он умел придавать им мужественность и характер. Известно было суждение самого Эвфранора, что «его Тесей питался мясом, тогда как герои Паррасия, кажется, питались только розами». Главный же интерес Эвфранора был сосредоточен на отыскании нового идеального канона пропорций, который он пытался воплотить в целом ряде мужских обнаженных статуй и теоретическому обоснованию которого он посвятил особый трактат. Этот канон Эвфранора представлял собой нечто среднее, переходное между тяжелой квадратностью героев Поликлета и легкой округлостью атлетов Лисишпа. Плиний формулирует канон Эвфранора еще точнее. По его мнению, Эвфранор стремился к нарушению симметрии в движениях статуи и видоизменил канон Поликлета таким образом, что делал головы и конечности своих статуй слишком большими по сравнению с их невысоким ростом и коротким туловищем. К сожалению, 237

к этой очень отчетливой характеристике не присоединяются достоверные документальные данные, которые помогали бы идентифицировать произведения Эвфранора. Вследствие этого расхождения ученых в характеристике Эвфранора заходят так далеко, что часто приводят к прямо противоположным выводам.

Рис. 257 Так, например, некоторые археологи связывают с именем Эвфранора бронзовую статую, найденную в море близ Антикиферы и теперь хранящуюся в Афинском национальном музее. Тематическое истолкование статуи вызывает особенно горячие споры. Одни видят в ней атлета, держащего в вытянутой руке меч, другие — Персея с головой Медузы или Гермеса-оратора, который жестом правой руки хочет как бы схватить души своих слушателей. Наконец, было высказано предположение, что статуя изображает Париса, держащего в руке яблоко, и что в ней следует видеть отличную копию с произведения Эвфранора, которым восхищался Плиний, так как «в своем Парисе Эвфранор показал и возлюбленного Елены, и победителя Ахилла». Действительно, афинская статуя во многих отношениях занимает как бы промежуточное положение между канонами Поликлета и Лисиппа⁸⁴. Парис не так тяжел, как Поликлетовы атлеты, но в нем еще нет и легкой эластичности Лисиппова Апоксиомена. В балансе ног Париса еще остались следы Поликлетова канона, но свободная нога его не делает шага, а далеко отставлена в сторону. Грудь Париса еще довольно плоская и очень широкая, как в статуях V века, но конечности моделированы с гибкой округлостью и невиданной до сих пор стройностью. Главная же новизна концепции сводится в статуе Париса к двум моментам: к движению правой руки, которая смело протянута в пространство, разрывая, таким образом, замкнутый силуэт статуи и окончательно нарушая традиции фронтальности, и к своеобразным пропорциям — в статуе Париса резко бросается в глаза контраст между туловищем и конечностями. Туловище грузно и малоподвижно, конечности же — тонкие, стройные и подвижные; и, кроме того, у Париса очень маленькая круглая живая голова. Все эти особенности Париса действительно ставят его в эволюционный ряд, ведущий от Дорифора к Апоксиомену. Но, вместе с тем, они основаны на предпосылках, как раз противоположных тем, которые, согласно источникам, характеризуют канон Эвфранора. У Плиния говорится о слишком больших головах по сравнению с коротким телом, здесь же мы видим длинное тело в сочетании с очень маленькой головой. Очевидно, мы имеем здесь дело с каким-то пока неизвестным скульптором IV века до н. э., который ставил себе ту же самую цель — облегчение пропорций, но пытался к ней приблизиться с совершенно другой стороны.

Искусство Тимофея, Кефисодота и Эвфранора представляет собой подготовку нового стиля в греческой скульптуре. Настоящий расцвет его связан с именами трех великих мастеров IV века до н. э. — Скопаса, Праксителя и Лисиппа. Пракситель и Скопас принадлежали, по-видимому, к одному поколению. Лисипп был моложе их лет на тридцать.

СКОПАС

Сравнительно с другими великими мастерами IV века, наши сведения о Скопасе отличаются большой неопределенностью. Следует думать, что искусство Скопаса высоко ценилось его современниками, так как он принимал участие во всех крупнейших декоративных ансамблях своего времени и заказы к нему поступали буквально из всех областей тогдашней Греции. Скопас был родом с острова Пароса. Так как удалось установить, что во II веке работал некий скульптор Аристандр, сын Скопаса с ост-

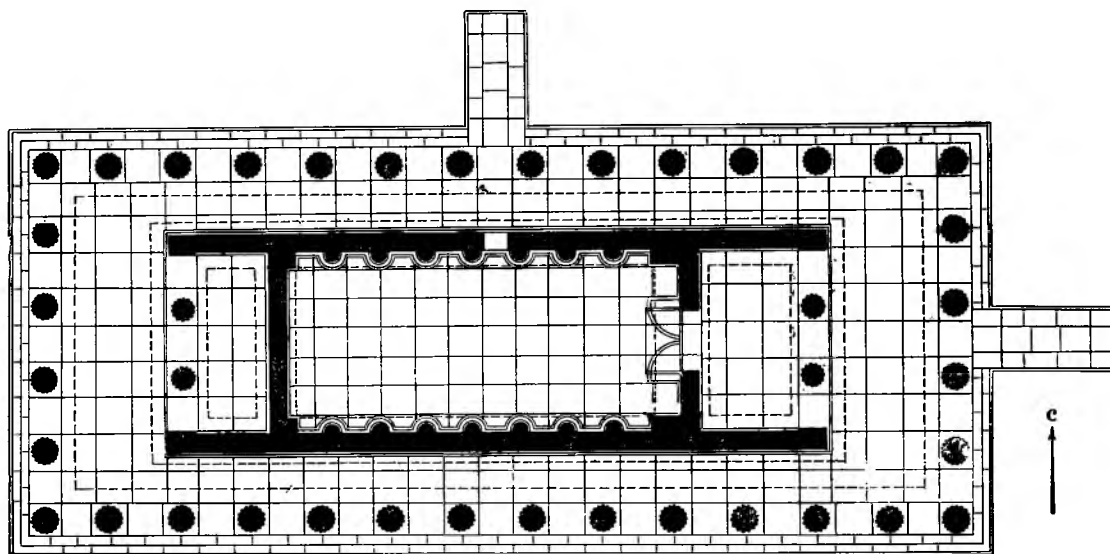
⁸⁴ Статуя юноши из Антикиферы продолжает вызывать споры среди ученых, которые не пришли к единому мнению ни относительно ее автора, ни относительно ее содержания. Б. Р. Вишпер склоняется к мнению тех исследователей, которые видят в нем Париса работы скульптора Эвфранора. Однако мнение это не получило полного признания, главным образом потому, что нет ни одной достоверной работы этого мастера, с которой можно было бы сравнить статую из Антикиферы. Другие исследователи отмечают определенную близость этой статуи к работам Лисиппа, в частности, сравнивают ее с надгробием из Илсса и датируют ее третьей четвертью IV в. до н. э.; это представляется более правдоподобным, чем отнесение ее к первой половине века.

рова Пароса, то явилось предположение, что остров Парос был родиной семьи скульпторов, в которой поочередно сменялись имена Скопаса и Аристандра. Это предположение подкрепляет Павсаний, сообщающий, что в конце V века скульптор Аристандр с острова Пароса жил в Пелопоннесе и вместе с Поликлетом младшим участвовал в изготовлении треножников, посвященных спартамцами после победы при Агиос Потамос. Если принять во внимание, что остров Парос в 406 году сделался добычей спартанцев, то сведение Павсания приобретает полную убедительность. Можно решиться поэтому на вывод, что знаменитый Скопас был сыном именно этого Аристандра, работавшего в Пелопоннесе. В таком случае, Скопас, вероятно, родился на рубеже V и IV веков и его ранний стиль сформировался под дорийскими влияниями.

Источники называют длинный ряд произведений Скопаса, которые он выполнял то в Пелопоннесе, то в Аттике, то в Малой Азии. Некоторую хронологическую опору дают два больших декоративных заказа, которые Скопас мог выполнить только на месте. Один из них — это деятельность Скопаса в Тегее, столице Аркадии, другой — участие в украшении Галикарнасского мавсолея. В Тегее Скопас проявил себя не только в качестве скульптора, но и в качестве архитектора. Старый храм Афины Алеи сгорел в 395 году; постройка нового храма и была поручена Скопасу. Ученые долгое время держались взгляда, что постройка нового храма началась вскоре после пожара и, таким образом, причисляли Тегейский храм к раннему периоду деятельности Скопаса. Однако стилистический анализ развалин храма заставляет отнести его возникновение к более позднему времени — не ранее 370—360 годов.

В качестве архитектора Скопас продолжает идеи, которые впервые были намечены Иктинсом в храме Аполлона в Бассах. Храм Афины Алеи представлял собою дорийский периптер (с шестью колоннами на узких и четырнадцатью на длинных сторонах). Четное число колонн на длинных сторонах, в отступлении от традиций, объясняется тем, что, помимо главного входа, Скопас делает второй вход в середине северной стороны. Внутри же целлы Скопас применяет коринфский ордер. Полуколонны, поднимающиеся на узорном цоколе (так называемом тойхобате) и приставленные к продольным стенам, образуют ритмическую смену ниш и выступов. Таким образом, вместо обычных в греческом храме трех узких коридоров целла тегейского храма представляет собой одну просторную залу, замкнутый интерьер, объединенный пространственным и декоративным ритмом. Наряду с этим перенесением центра тяжести на внутреннее пространство, тегейский храм представляет большой интерес и как новый этап в развитии коринфской капители. Особенно поучительно в этом смысле сравнить тегейскую капитель с капителью так называемого Толоса в Эпидавре, постройка которой относится приблизительно к тому же времени. Эпидавская капитель представляет собой как бы чисто линейное разрешение проблемы, в ней еще чувствуется отражение ювелирной техники: ее пропорции грациозны и хрупки, ее волоты тонки, плоские листья поставлены редко и рядом с их жидким узором всюду проступает голый остов капители. В капители Скопаса нет никаких следов ювелирной хрупкости и линейности. Ее волоты и листья вылеплены сочными пластическими массами и почти совершенно закрывают фон своими сильными контрастами света и тени. Завитки аканфа у Скопаса обладают, кажется, не только удивительной органической энергией, но и драматическим пафосом.

Не подлежит никакому сомнению, что Скопас, главную славу которого создала скульптура в мраморе, был не только архитектором Тегейского храма, но и руководителем его скульптурных украшений. Из описания Павсания с безусловностью вытекает руководство Скопаса всеми работами в тегейском храме. Павсаний начинает свое описание скульптур тегейского храма словами: «Архитектором храма был Скопас с острова Пароса, который исполнил много знаменитых статуй в разных областях Греции, в Ионии и Карию». Затем следует подробное описание фронтонных композиций, которое заканчивается следующим образом: «С одной стороны старинного ксоана Афины в целле храма стояла статуя Асклепия, с другой — статуя Гигией, они были исполнены из пентелийского мрамора Скопасом с острова Пароса». Таким образом, и начинается и заканчивается описание тегейского храма именем Скопаса. Если Павсаний считал нужным специально выделить статуи Гигеи и Асклепия как работы Скопаса, то только потому, что стоявшая между ними культовая статуя Афины была произведением не Скопаса, а архаического мастера Эндойя.



18. План храма Афины Алей в Тегее

Рис. 258

От статуй, стоявших в целле храма, от Асклепия и Гигией, не осталось никаких следов. Фрагменты же фронтовых статуй, правда, очень ничтожные и попорченные, были обнаружены раскопками французских археологов. На восточном фронте, по Павсанию, была изображена калидонская охота, на западном — борьба Телефа против Ахилла. Однако составить себе представление об общей композиции фронтовых групп по сохранившимся фрагментам почти невозможно. Только два момента, очень характерные для стиля Скопаса, следует выделить. Во-первых, несомненную асимметрию композиций и, во-вторых — столкновение многих голов с рамой фронтона, как будто фигурам тесно в предоставленном им треугольном пространстве. Наибольший интерес представляет несколько мужских голов, относящихся к западному фронту: голова Геракла, который занимал, по-видимому, центральное положение во фронте, и голова какого-то воина. Сразу же бросается в глаза чрезвычайная выразительность этих голов. Головы V века без соответствующих им тел редко когда обладают самостоятельной жизнью. Напротив, здесь даже наполовину отбитые, искаженные трещинами головы полны внутренней энергии и страстности. Как это достигнуто? Головы Скопаса отличаются от более ранних голов, прежде всего, своей структурой. Они не круглы, а четырехугольны, очень крепко, почти грубо оформлены. В лице подчеркнуты поперечные линии: особенно характерны для Скопасовых голов нависшие брови и поперечная складка на выпуклом лбу. Головы никогда не поставлены прямо, а изгибаются и наклоняются на сильно повернутой шее. Уже эти особенности наполняют головы Скопаса каким-то страстным томлением и напряженным пафосом. В отличие от классического искусства, Скопас обращается к чувствам зрителя, хочет его волновать и потрясать. Его занимает внутренняя жизнь героев, сложность и страстность их душевных переживаний. Поэтому вполне естественно, что Скопас такое большое внимание уделяет головам, лицу и в особенности глазам. Можно сказать, что Скопас был первым греческим скульптором, который заинтересовался проблемой взгляда и попытался разрешить ее совершенно новыми средствами. Сравним изображение глаза в скульптуре V и IV веков. Глаза Афины Мирона и Дорифора Поликлета имеют форму почти правильного овала; нижнее и верхнее веко одинаково изогнуты и очерчены острыми линиями; глазное яблоко почти лишено выпуклости, взгляд направлен всегда прямо перед собой и не имеет никакого специфического, индивидуального выражения. Сравним с ними, например, глаз Гермеса Праксителя и глаз воина из фронтона тегейского храма. Глаз Праксителя по своим формам сильнее напоминает глаза статуй предшествующего времени; несколько изменились только пропорции — углубление глаза стало гораздо шире и глубже, тогда

как разрез глаза — относительно меньше; главное же, что все очертания стали мягче, переходы нежнее и расплывчатей, что придает взгляду некоторую мечтательность, ту «влажность», которой так восторгались античные зрители. У Скопаса к этим живописным качествам присоединяется совершенно новое оформление глаза. Глазное яблоко становится выпуклым; верхнее веко изогнуто, длиннее нижнего и частью его закрывает; точно так же изогнута бровь и тяжелой массой нависает над глазом. В результате глубокая тень собирается в глазном углублении. Взгляд направлен не прямо вперед, а кверху и, мерцая из загадочной темноты, приобретает выражение страстного, патетического порыва. Скопас сумел использовать светотень не только для живописной разработки поверхности, но и для овладения самой пластической формой, больше того — для достижения особых психологических эффектов.

Кроме нескольких мужских голов, определенно относящихся к западному фронто-ну, в развалинах тегейского храма были еще найдены две женские головы и женский торс. Одна из этих женских голов, к сожалению, отбитая больше чем наполовину, имеет очень большое стилистическое сходство с мужскими головами из западного фронтона. Здесь — тот же резкий поворот шеи, такие же глубоко запавшие и затененные глаза, полные страстности и пафоса, такая же смелая, широкая обработка пластических масс (например, волосы), только все несколько мягче, соответственно самым формам женской головы. Если верить Павсанию, в композициях тегейских фронтонов участвовали только две женские фигуры: одна, лежащая в углу западного фронтона, и затем Аталанта — центральная фигура восточного фронтона. Так как поворот головы совершенно не подходит для лежащей фигуры, то есть все основания думать, что перед нами фрагмент статуи Аталанты и, вместе с тем, единственный опорный пункт для определения женского типа у Скопаса. Правда, раньше, когда еще не была найдена эта голова, с Аталантой пытались идентифицировать другую голову и отдельно найденный женский торс. Но эта гипотеза вызывает сильные возражения. Прежде всего, голова и торс не относятся друг к другу ни по размерам, ни по положению. Далее — длинная одежда торса совершенно исключает мысль об Аталанте-охотнице. Наконец, самая трактовка головы — очень изящной, с классическими чертами лица и декоративным узором волос — решительно противоречит тому драматически подчеркнутому стилю, который мы наблюдали в других головах тегейских фронтонов. Поэтому правильнее предполагать, что и торс, и вторая голова принадлежали не к фронтонам, а к тем двум ионийским колоннам, которые были выставлены по углам фасада как базы для вотивных статуй и которые упомянуты в описании Павсания. В таком случае естественно объясняется и стилистическое их отличие от фронтонных скульптур, так как автором этих статуй мог быть не Скопас, а какой-нибудь другой мастер, совсем не связанный с его мастерской.

Наряду с тегейским храмом, вторым важным источником для реконструкции стиля Скопаса является Галикарнаский мавсолей. Этот мавсолей, то есть надгробный монумент Мавсола, сатрапа Карии, в древности причислялся к «семи чудесам света». Постройка мавсоля началась, по-видимому, еще при жизни Мавсола. После его смерти в 353 году его жена Артемисия продолжала постройку. А когда через два года умерла Артемисия, сами художники, согласно преданию, для увековечения своей славы довели постройку до конца. Главные сведения о мавсолее сообщают Плиний и Витрувий. Плиний дает довольно подробное описание, которое служит главным базисом для реставрации мавсоля и для распределения его декоративных скульптур между отдельными мастерами. «Главными современниками и соперниками Скопаса, — пишет Плиний, — были Бриаксид, Тимофей и Леохар, которых следует объединить в одну группу, так как они сообща участвовали в скульптурном украшении мавсоля». Дальше Плиний сообщает размеры мавсоля и затем прибавляет: «Скульптуры на восточной стороне мавсоля исполнил Скопас, на северной — Бриаксид, на южной — Тимофей и на западной — Леохар. На самой вершине памятника стояла колесница с четверкой из мрамора, которую исполнил Пифей», — тот самый, который, по словам Витрувия, был и главным строителем мавсоля. В настоящее время все скульптурные украшения, сохранившиеся от мавсоля, находятся в Британском музее в Лондоне.

Пользуясь сведениями Плиния, а также данными раскопок, которые в 50-х годах прошлого века произвел английский археолог Ньютон, неоднократно пытались

реконструировать внешний облик мавсолея. В Галикарнасском мавсолее были развиты и доведены до колоссального размаха те принципы, которые мы уже встретили в Памятнике Нереид, и, таким образом, создан совершенно новый тип многоэтажного надгробного монумента. Здесь чисто греческое тектоническое ядро — в виде ионийской колоннады и антаблемента — сочетается с восточными элементами — башней и пирамидой. Правда, во всех реконструкциях многое остается неясным или вызывает возражения. Так, например, раскопки обнаружили фрагменты целого ряда статуй, несомненно, принадлежавших к мавсолею. В прежних реконструкциях их размещали обыкновенно между колоннами, однако фронтальное положение этих фигур решительно противоречит тогдашним принципам греческого искусства, а для размещения их в профиль между колоннами не хватает пространства. Далее, при раскопках были найдены большие портретные статуи, возможно, самого Мавсола и его жены Артемисии. Некоторые исследователи помещают их в колесницу на вершине мавсолея. Однако этому противоречат слова Плиния, который, говоря о колеснице, совершенно не называет ее ездоков (вероятно в колеснице стоял безымянный возница). Но главное затруднение при реконструкции мавсолея создают украшавшие его некогда фигурные фризы. Их было всего три, причем с полной уверенностью можно утверждать только, что ни один из них не помещался над архитравом наружной колоннады. Два фриза, изображавшие битву амазонок и кентавромахию, были выполнены из голубоватого малоазиатского мрамора, тогда как третий, изображавший состязание колесниц, был выполнен, как и вся архитектура, из белого, более высокого качества мрамора. Кроме того, фризы отличались между собой тем, что у фриза с колесницами задняя плоскость рельефа несколько наклонялась вперед, что указывает на его высокое расположение, тогда как у двух других фризов фон отклоняется назад и, следовательно, оба фриза были помещены сравнительно невысоко. Поэтому фриз с колесницами помещают на наружных стенах целлы, а два других фриза — на постаменте мавсолея. Однако, если принять во внимание, что высота постаментов равнялась 20 м, то помещение фризов на такой большой высоте не кажется убедительным. Скорее оба фриза, один над другим, помещались, по восточному образцу, у основания постаментов; а так как фриз с амазономахией сохранился значительно лучше, то следует думать, что он и был самым нижним.

Нет никаких оснований не верить Плинию, что четыре скульптора поделили между собой декоративные работы таким образом, что каждый взял себе одну из четырех сторон мавсолея, тем более что и Витрувий повторяет те же имена мастеров. Однако использовать это указание Плиния не так-то легко, так как при раскопках большинство скульптур было найдено не в непосредственной близости к мавсолею, а в стенах соседнего замка святого Петра, выстроенного в XV веке из квадров мавсолея. Поэтому между исследователями до сих пор не умолкают споры по поводу атрибуции той или иной статуи, того или иного фрагмента фриза одному из названных Плинием четырех мастеров. Особенно большие разногласия существуют по поводу лучше всего сохранившегося фриза с амазономахией. Однако прежде, чем мы обратимся к его анализу, нам нужно несколько ближе познакомиться с четырьмя его авторами. Двух из них, мастеров старшего поколения, Тимофея и Скопаса, мы уже более или менее представляем себе. Леохар и Бриаксид принадлежали к младшему поколению. Оба они были афинянами, но аттические традиции оставили больше следов в искусстве Леохара, чем Бриаксида, деятельность которого протекала, главным образом, на Востоке и который глубже впитал в себя элементы стиля Скопаса.

ЛЕОХАР

Хронологические границы деятельности Леохара определяются, с одной стороны, письмом Платона к сиракузскому тирану Дионисию, датированным 366 годом, в котором Платон называет Леохара «выдающимся молодым художником». Отсюда можно заключить, что Леохар родился приблизительно между 390 и 385 годами. С другой стороны, Павсаний сообщает, что после битвы при Хейроне Леохар исполнил статуи Филиппа и Александра из золота и слоновой кости, а в 320 году был сотрудником Лисиппа при изготовлении групповой композиции, изображавшей Александра на

львиной охоте. Главным основанием для реконструкции стиля Леохара является статуарная группа, изображающая Ганимеда, похищаемого орлом, которая упомянута в целом ряде источников и пользовалась в древности большой славой. Копия этого произведения Леохара, правда, сильно проникнутая духом позднего эллинизма, находится в Ватикане. При этом надо иметь в виду, что ватиканская копия выполнена в мраморе, оригинал же Леохара был из бронзы. Все же, если отбросить произвольные дополнения копииста (ствол дерева и собака), то копия дает довольно точное представление о первоначальном замысле мастера. Леохар берется здесь за очень смелую и чисто барочную проблему — изобразить в скульптуре полет, и притом полет не вниз (как в «Нике» Пэония), а вверх, от земли. И эта задача разрешена Леохаром блестяще. Стройные пропорции Ганимеда, поворот его головы и головы орла кверху, а главное — как стрела прямой левый (от зрителя) контур Ганимеда, который наверху разбивается на ряд гибких кривых — все это создает впечатление удивительной легкости и неудержимого устремления вверх. Если судить по группе Ганимеда, Леохар не был новатором ни в смысле открытия нового содержания пластических образов, ни в смысле изобретения новой трактовки форм и поверхности. Его привлекало расширение самих границ пластической концепции, ему присуща была изящная фантазия и особенно легкий, плывущий ритм.

Рис. 259

Исходя из этих предпосылок, с именем Леохара связывают еще два выдающихся произведения второй половины IV века. Одно из них — так называемый Аполлон Бельведерский, издавна хранившийся в Бельведере, то есть на террасе Ватиканского дворца (лучшая реплика головы — так называемая голова Штейнхейзера — находится в Базеле). Оригиналу Аполлона был из бронзы — ствол дерева дополнен копиистом. Кроме того, статуя сильно реставрирована: Монторсоли, ученик Микеланджело, дополнил обе руки Аполлона. Уже у художников Ренессанса статуя вызвала величайшее восхищение как идеальный образец классического стиля. Позднее, благодаря Винкельману, одному из главных инициаторов неоклассицизма, слава Аполлона Бельведерского еще более возросла. Но затем, к концу XIX века, наступило охлаждение, и статуя потеряла свою былую популярность. Действительно, в Аполлоне Бельведерском есть известная театральность жеста и позы, некоторая чрезмерная вылощенность фактуры. Но не подлежит сомнению, что ответственность за эти дефекты падает, главным образом, на копииста и реставратора. Точно так же преувеличенная сложность прически, как показывает голова Штейнхейзера, отсутствовала в оригинале. Разумеется, Аполлон Бельведерский задуман иначе, чем, например, Аполлоны строгого стиля. В его образе есть смесь аллегории и драматического действия. В левой вытянутой руке Аполлон держит лук, как будто он только что выстрелил и следит за полетом стрелы. В выражении его лица подчеркнута горделивость и пылкость, свойства, которые раньше были чужды образу Аполлона. Но главная пластическая ценность Аполлона Бельведерского, особенно сближающая его с Ганимедом, заключается в изящной гибкости его тела, в поразительной легкости его словно парящего шага. Пропорции тела Аполлона отличаются стройностью и длинными конечностями. Он шагает широким шагом прямо на зрителя. Но благодаря далеко раскинутым рукам и повороту головы, благодаря тому, что все его тело полно хиазмов, движение не сосредоточивается в одном направлении, а как бы лучами расходится в разные стороны. Именно этот центральный характер движения придает всей поступи Аполлона такую пружинную гибкость.

Рис. 262

БРИАКСИД

Трудней восстановить художественный облик четвертого мастера Галикарнасского мавсолея — Бриаксида. Он был, по-видимому, моложе Леохара и в конце своей жизни испытал сильное влияние Лисиппа. Самой ранней из известных нам дат биографии Бриаксида является его деятельность в Галикарнассе около середины IV века. В Афинах была найдена база какой-то несохранившейся статуи. На базе с каждой из трех сторон изображен всадник, приближающийся к треножнику; надпись на базе говорит, что статуя была исполнена Бриаксидом и ее поставили три афинянина — отец и два сына — победители в верховом состязании. К сожалению, рельефы на

243

базе исполнены довольно грубо, очевидно, простым каменотесом, который пользовался лишь предварительным наброском мастера. Некоторую пользу все же рельефы базы могут принести, так как изображенный здесь тип лошади в точности повторяется на некоторых фрагментах амазономахии мавсолея. Таким образом, единственный материал для реконструкции стиля Бриаксида дают скульптуры мавсолея. И, прежде всего, статуя, в которой хотят видеть изображение самого Мавсола. Где стояла эта четырехметровая статуя, неизвестно, нет даже уверенности, что она изображает действительно Мавсола. Но так как она была найдена на северной стороне мавсолея, то есть на той, которая, по словам Плиния, была поручена Бриаксиду, то есть все основания думать, что Бриаксид действительно был ее автором. Статуя эта представляет собой идеализированный портрет. Художник воспользовался только самыми общими признаками модели (например, бородой и длинными волосами) и облек их в типические для эпохи формы — с поперечной складкой на лбу и глубоко запавшими глазами. Но, вместе с тем, он делает очень важный шаг вперед по пути индивидуализации портрета. В отличие от портретов классического стиля, которые трактуют тело модели совершенно абстрактно, здесь портретны не только голова Мавсола, но и его тело и его поза. Тот оттенок восточной пышности и пресыщенности, который чувствуется в голове сатрапа, отражается во всей статуе, в наклоне плеч, в ленивом, медлительном изгибе бедер, в немного тяжеловесных пропорциях. Кроме того, автор Мавсола был, несомненно, блестящим мастером сложных и реалистических драпировок. Мало того, что Бриаксид не боится ни количества складок, ни контраста их направлений, что он старается проследить за всем многообразием отношений между телом и одеждой, но он не забывает даже такой реалистической подробности, как складки, которые образуются на свежевыглаженной и сложенной материи. Таким образом, из всей группы галикарнасских мастеров Бриаксид представляется нам наиболее реалистичным, наиболее склонным к индивидуальным подробностям, но довольно тяжеловесным в ритме и композиции.

После этого отступления мы можем возвратиться к характеристике лучше всего сохранившейся части декоративных скульптур мавсолея — к фризу амазономахии. Всего найдено около двадцати более или менее сохранившихся плит этого фриза. Из них только три плиты, непрерывно продолжающие одна другую, найдены в непосредственной близости к мавсолею, и именно на восточной стороне, то есть той, которая, по Плинию, была украшена Скопасом. Большинство ученых держится взгляда, что эта часть фриза была действительно выполнена в мастерской Скопаса. Такой вывод подтверждает и очень большое стилистическое сходство с тегейскими фрагментами. Мы узнаем тип Скопасовых голов с устремленным вверх страдальческим взглядом затененных глаз, в каждом повороте тела, в каждом жесте чувствуем такой же страстный порыв, такую же эмоциональную насыщенность, бросаются в глаза такие же обобщенные силуэты отдельных фигур или целых групп в виде треугольников и трапеций. По своей художественной ценности восточные плиты далеко превосходят все остальные сохранившиеся части фриза. Они возникли в фантазии действительно великого мастера — только в них мы найдем полное созвучие между тематическими мотивами и формальной структурой фриза. Принципы рельефа сильно изменились со времени классического стиля. Во-первых, в том смысле, что значительно разредилась густота композиции — в классическом рельефе никогда не было такого обилия свободного пространства, и не только между фигурами, но и над ними. Во-вторых, в том смысле, что фриз мавсолея определенно рассчитан на рассмотрение издали, на это указывает более высокий рельеф, более выпуклая моделировка фигур, а главное — упрощение основного скелета композиции, сведение его к почти орнаментальным созвучиям и контрастам немногих направлений: здесь, например, игра диагоналей то в одном, то в другом направлении изредка прерывается вертикалями. Рассматриваемые по отдельности, плиты галикарнасского фриза, несомненно, беднее пластическим содержанием, чем фриз Парфенона, но как целое они гораздо более отвечают своим декоративно-оптическим задачам. И именно в этой части фриза, которую принято связывать с именем Скопаса, новые принципы декоративного рельефа нашли наиболее совершенное воплощение.

Обращаясь к остальным фрагментам амазономахии, мы сталкиваемся с чрезвычайным разногласием мнений археологов, так как в данном случае место нахождения

плит фриза не дает ключа к определению авторов. Только путем стилистического анализа можно наметить некоторые основные принципы для атрибуции. Так, например, исходным пунктом для выделения доли Бриаксида является уже известная нам база с всадниками. Действительно, среди плит амазомахии есть такие, на которых изображение лошади буквально совпадает с лошадьми на базе. Мы видим такую же маленькую голову на толстой шее, суживающейся кверху, такое же плоское тело, такой же рисунок хвоста. Но не только тип лошади напоминает Бриаксида, есть и другие признаки, которые совпадают с особенностями стиля Бриаксида, как мы их наблюдали, например, в статуе Мавсола. Те плиты фриза, в которых встречается «лошадь Бриаксида», по стилю, несомненно, ближе всего примыкают к Скопасу. Правда, в них нет такого патетического размаха, как у Скопаса, нет того страстного пыла. Но композиция задумана по такому же орнаментальному принципу, с повторением орнаментальных линий и с таким же, если не большим, обилием свободного пространства. При этом Бриаксида характеризует большой интерес к изображению одежды. Не случайно, что именно в части Бриаксида драпировки занимают наибольшее место, не случайно, что именно у него одного мужчины часто изображены в хитонах. Но в трактовке одежды Бриаксид избегает чрезмерного декоративного произвола и стремится к реалистической разработке мотивов (например, рука амазонки, обмотанная шкурой, или плащи, развевающиеся за спинами фигур, всегда в полном согласии с их движением). Такое же внимание к индивидуальным мотивам Бриаксид проявляет и в прическах своих амазонок. Плиты Бриаксида в амазомахии производят то же впечатление, что и статуя Мавсола — впечатление сочного, но несколько тяжеловесного реализма.

Рис. 264

Третья часть фриза отличается качествами прямо противоположными. По стремительности темпа, по богатству и бурности движения эта часть фриза безусловно превосходит все остальные. Но в этом бурном движении нет ни драматического пафоса, как у Скопаса, ни реальной телесности, как у Бриаксида. Напротив, здесь вся композиция полна декоративного произвола и, вместе с тем, удивительной легкости ритма. Этот мастер чрезвычайно любит пересекать одну фигуру другой — особенно часто он пользуется пересечением ног; у него шлемы обычно с длинными султанами, его разлетающиеся во все стороны одежды редко когда оправдываются движением фигур. Отличительной особенностью являются также весьма вытянутые пропорции фигур с длинными конечностями. Вот эта стройность пропорций, с одной стороны, и легкость ритма, с другой, и подсказывают нам имя автора. Из всех четырех перечисленных Плинием мастеров только у одного, у создателя Аполлона Бельведерского Леохара, мы встретим эти качества. И действительно, во всех сохранившихся фрагментах фриза мы тщетно стали бы искать таких длинных, непрерывных линий контура и таких широких, гибких шагов на кончиках пальцев, как в этой полосе фриза.

Рис. 265

Последняя часть фриза наименее оригинальна и разнообразна по мотивам, наименее динамична по композиции. Характерно также, что и самый рельеф отличается в этой части фриза наиболее плоской моделировкой, несколько напоминающей традицию классического фриза. Есть все основания предполагать, таким образом, как автора этой доли самого старшего из четырех мастеров, наиболее консервативного по тенденциям и наименее оригинального по таланту — то есть Тимофея. Мотив прозрачной одежды, подобный тому, который мы наблюдали в акротериях эпидаврского храма, и стилизованные, декоративные завитки складок еще больше свидетельствуют в пользу атрибуции этой доли фриза Тимофею.

Рис. 266

Анализ декоративных скульптур мавсолея несколько отвлек нас от руководящего мастера во всей этой группе галикарнасских скульпторов — от Скопаса. Фрагменты фронтовых статуй тегейского храма и фриз амазомахии в Галикарнассе дают, разумеется, очень важный материал для реконструкции стиля Скопаса. Но, во-первых, это — все-таки только фрагменты; а во-вторых, фрагменты чисто декоративных скульптур, которые, правда, были выполнены в мастерской Скопаса, но к которым, быть может, и не прикасался резец самого мастера. Поэтому вполне естественно упорные усилия ученых среди сохранившихся копий греческих скульптур выделить такие, которые восходят к оригиналам Скопаса. К сожалению, приходится признать, что до сих пор эти усилия не были особенно плодотворны: Скопас продолжает оставаться самым неуловимым из великих мастеров IV века. Источники называ-

245

ют очень большое количество произведений Скопаса. Среди этих описанных источниками статуй Скопаса есть много таких, в которых самый тематический замысел указывает на чрезвычайную оригинальность мастера. Так, например, Павсаний рассказывает об очень интересной группе из трех статуй, которую Скопас исполнил для Мегары и в которой были изображены Эрос, Гимерос и Потос — то есть любовь, желание и томление. Это сопоставление трех родственных и все же различных по существу оттенков чувств, сопоставление, которое так занимало мысль философов того времени, указывает, насколько богато было искусство Скопаса эмоциональным содержанием⁸⁵. С другой стороны, мы читаем у Плиния о многофигурной группе, которую Скопас исполнил в Вифинии и которая позднее находилась в Риме. Группа эта изображает, по-видимому, переправу Ахилла на остров блаженных; героя сопровождают Посейдон, Фетида, Нереиды и целый хор морских смешанных существ, всяких тритонов, гиппокампов, дельфинов и т. п. Здесь мы знакомимся еще с одной стороной искусства Скопаса — его склонностью к фантастике, к миру сказки. Но о том, как Скопас воплотил эти оригинальные замыслы, мы не можем составить себе ни малейшего представления. Есть еще одно сведение Плиния, которое, казалось бы, могло нас приблизить к искусству паросского мастера. Рассказывая о храме Артемиды в Эфесе, Плиний сообщает, между прочим, что тридцать шесть колонн этого храма было украшено рельефами и что один из этих рельефов был исполнен Скопасом. Только одна из эфесских колонн дошла до нас в большей или меньшей сохранности. Рельеф изображает хрупкого крылатого мальчика с мечом (предполагают, что это — Танатос, бог смерти), две женские фигуры и между ними Гермеса. Возможно, что изображено возвращение Алкесты из подземного мира. Некоторые признаки, говорящие в пользу Скопаса, безусловно есть в этом рельефе — особенно глубоко запавшие затененные глаза; у Танатоса они полны острой печали, у Гермеса взгляд направлен вверх с характерным для Скопаса выражением страстного томления. Фигура Гермеса во многом напоминает также стиль Скопаса во фризе амазомахии. Здесь — такая же мягкая моделировка в сочетании с ясными очертаниями мускулов, та же беспорядочность выющихся кудрей. Но можно ли поверить, что из тридцати шести колонн уцелела как раз работа Скопаса? Не естественней ли предположить, что мы имеем здесь дело с одним из последователей Скопаса, быть может, одним из тех скульпторов, которые под его руководством работали над фризом амазомахии в мавсолее?

Рис. 267

В таком случае, из упомянутых источниками произведений Скопаса только о трех мы можем составить себе некоторое представление. Одно из них — это статуя Аполлона Сминтея, которую Скопас исполнил для святилища в Хрисе. Статуя эта, описанная Страбоном, часто репродуцировалась на местных монетах. Аполлон изображен обнаженным; правую ногу он поставил на возвышение и лавровой ветвью играет с мышью. Жанровый элемент в концепции бога здесь является таким же новаторством, как и сопоставление крошечной фигурки мыши с монументальной статуей бога — такая игра крайних пропорций была совершенно незнакома классическому стилю. Что касается позы Аполлона, то здесь появляется мотив, который впервые в греческой скульптуре был введен, по-видимому, Эвфранором — нога на возвышении, только Скопас разрабатывает этот мотив гораздо свободнее, текучее, подчеркивая в движении статуи диагональные направления. Другое произведение Скопаса, которое можно восстановить по копиям, — статуя Геракла, которую Павсаний видел в Сикионской гимнасии. Лучшая реплика головы Геракла находится в Британском музее и обнаруживает главные признаки Скопасова стиля — крепко оформленный череп, полуоткрытый рот, поперечную складку на лбу. Лучшая же реплика всей статуи принадлежит лорду Лансдоуну в Лондоне. По всей вероятности, статуя Геракла относится к раннему периоду деятельности Скопаса, так как в ней еще очень заметно сказываются традиции Поликлета. Для Скопасова канона пропорций характерно сужение книзу в отдельных частях тела: этот принцип проведен и в голове, и

Рис. 261

85 Статуя Потоса была узана Фуртвенглером в римской копии, находящейся в Капитолийском музее в Риме. Она сохранилась в большом количестве реплик. Бог изображен в виде обнаженного юноши, который стоит, опираясь левой рукой на какую-то опору, — мотив, сходный с Аполлоном Савроктоном Праксителя.

в туловище — с широкой грудью и относительно тонкой талией — и в ногах, с мощными ляжками и тонкими щиколотками. В трактовке тела Скопас находится как бы между Поликлетом и Праксителем: отдельные элементы тела, границы мускулов точно очерчены, но самая поверхность тела обработана в мягких, сочных переходах. Если Поликлет подчеркивал костяк фигуры, а Пракситель — кожу, то основу пластической формы у Скопаса составляет самое мясо тела. Если к этому прибавить преобладание диагональных направлений и некоторую как бы духовную настороженность во всем образе Геракла, исходящее из него эмоциональное излучение, то нам станут ясны основы концепции Скопаса. Статуя Геракла при сравнении ее со скульптурами Тегей и Галикарнасса показывает, что в спокойно стоящих фигурах Скопас не был особенно смелым новатором. Главная сила его дарования проявляется в динамических композициях, в образах, насыщенных драматическими конфликтами.

Поэтому наиболее полное представление о статуарном стиле Скопаса мы можем получить по третьей статуе, известной нам в копиях, по неистой Менаде. Менаде Скопаса посвящены восторженные эпиграммы и подробное описание Каллистрата. Каллистрат сообщает, что Менада была из паросского мрамора, что ее длинные волосы свободными волнами спадали на плечи и что в руке у нее был растерзанный козленок. Автор одной из эпиграмм выражает свое восхищение в коротких вопросах: «Кто это? — Вакханка. Кто ее создал? — Скопас. А кто внушил ей это беснование, Вакх или Скопас? — Скопас». На основании этих описаний копию с оригинала Скопаса узнали в небольшой сильно попорченной статуэтке Дрезденского музея. С ножом в правой руке и с растерзанным козленком на левом плече несет Менада, бросая небесам свой вакхический вызов. В статуе Менады Скопас создал образ, насыщенный таким духовным порывом, такой эмоциональной динамикой, какую мы не найдем во всей истории греческого искусства. Но Менада поражает не только своей исключительной эмоциональной выразительностью. Силе ее выражения вполне соответствует смелость и законченность пластического замысла. Тело Менады движется одновременно во все стороны, оно сплошь состоит из косых плоскостей и направлений. Нижняя часть тела сильно выдвинута вперед, верхняя же — запрокинута назад; грудь повернута вправо, голова — налево. В бедрах тело Менады так изгибается вокруг своей оси, что внизу мы видим его спереди, а наверху — сзади. И, несмотря на все это обилие контрастов и направлений, статуя Менады заключена в очень небольшую по объему, очень простую и замкнутую массу. При этом ни одна греческая статуя до Скопаса не была так богата точками зрения, как Менада. Разумеется, у нее, как у каждой греческой статуи, есть главная точка зрения (в данном случае — это, несомненно, профиль). Но, вместе с тем, статуя Менады находится в столь сильном вращательном движении, что только обойдя ее кругом, только познакомившись с ее фасом и другим профилем, зритель получит полное представление о формах ее тела, о ее движении и мотиве одежды.

Наряду с тегейскими фрагментами и с галикарнасским фризом, дрезденская Менада дает нам больше всего материала для воссоздания стиля Скопаса. Из этих произведений мы видим, что от Скопаса ведет свое начало патетическое и динамическое направление греческого искусства и что творчество Скопаса включает главные отправные пункты для скульптуры эллинизма.

ПРАКСИТЕЛЬ

На совершенно иных, лирических и идиллических, тонах построено искусство современника Скопаса — Праксителя. Но при всей противоположности их приемов, тем и настроений, в искусстве Скопаса и Праксителя проявляются общие корни. Искусство Праксителя так же эмоционально, как и искусство Скопаса. Но если Скопаса привлекают психические эмоции, активные, бурные аффекты, то искусство Праксителя, пассивное и мягкое, посвящено, главным образом, чувственным эмоциям.

Пракситель был афинянином по рождению. Об этом свидетельствует, между прочим, надпись на базе несохранившейся статуи, найденной близ Феспий, где сам мастер называет себя афинянином. Предположение, что отцом Праксителя был скульптор Кефисодот, можно считать почти несомненным. Точных хронологических дат биогра-

фии Праксителя в нашем распоряжении очень немного. Так, Плиний относит начало расцвета Праксителя к 104 Олимпиаде — то есть 364—361 годы. Некоторые ученые связывают эту дату с битвой при Мантинее, предполагая, что именно к этому времени относится трехфигурная группа, которую Пракситель исполнил в Мантинее и база которой сохранилась до наших дней. Другие, напротив, думают, что дата Плиния отмечает время возникновения Книдской Афродиты, произведения, которое создало главную славу Праксителя. Как бы то ни было, дата Плиния обозначает, по-видимому, конец раннего периода в деятельности афинского мастера, и, таким образом, время рождения Праксителя справедливо относить к 395—390 годам. Все дальнейшие даты биографии Праксителя относятся к более позднему времени. Так, например, известно, что Пракситель особенно охотно давал раскрашивать свои статуи знаменитому живописцу Никию, деятельность которого протекала во второй половине IV века. Столь широко использованная античными писателями тема об отношениях между Праксителем и гетерой Фриной тоже указывает на вторую половину века. Источники упоминают, между прочим, что Пракситель исполнил две портретные статуи Фрины, которые гетера посвятила в Феспиях и Дельфах. Статуи эти могли возникнуть между 345 и 338 годами, то есть по окончании священной войны и перед началом македонской гегемонии. Наиболее точная и неоспоримая дата в биографии Праксителя относится к установке статуи Артемиды Брауронии в 345 году. Наконец, самое позднее упоминание имени Праксителя связано с работами мастера в Эфесе, для алтаря Артемисиона, работами, которые еще не были закончены в 334 году, когда Александр появился в Малой Азии.

Подобно Скопасу, и у Праксителя излюбленным материалом был мрамор; но источники называют нам также большое количество произведений Праксителя, исполненных в бронзе. В отличие от Скопаса, который тяготел к многофигурным группам и к большим декоративным ансамблям, главной специальностью Праксителя была отдельная, спокойно стоящая статуя. Особенно прославили Праксителя его женские образы. Но и в свои мужские статуи Пракситель стремился внести элемент женственности, превращая богов в нежных юношей, почти мальчиков, подчеркивая мягкую шелковистость их кожи, придавая их движениям сладостно певучий ритм. Праксителю посчастливилось больше, чем кому-либо из великих мастеров греческой скульптуры — суждение о его стиле может быть основано на оригинальном произведении его резца: мраморная статуя Гермеса с маленьким Дионисом на руках была обнаружена раскопками в Олимпии в 1877 году. Статуя Гермеса была найдена в Герайоне, в том самом месте, где ее видел Павсаний. Правда, сделана попытка усомниться в подлинности Гермеса. Но доводы, которые немецкий ученый Блюмель приводит в подтверждение своих сомнений, не кажутся убедительными⁸⁶. Время возникновения Гермеса по стилистическим признакам следует отнести примерно к 40-м годам IV века. Возможно, что образы обоих богов символизировали Аркадию и Элиду, и, таким образом, группа должна была свидетельствовать об единении обеих земель. Гермес был неособенно прославленным произведением мастера, так как кроме Павсания ни один из античных писателей его не упоминает. Статуя Гермеса дошла до нас, в общем, в хорошем состоянии: не сохранилась правая рука Гермеса и обе ноги ниже колен (за исключением левой ступни). В правой руке Гермеса нужно дополнить виноградную гроздь (по-видимому, из бронзы), в левой — керикейон; голову Гермеса, вероятно, украшал веночек.

Рис. 270

Гермес изображен с ребенком Дионисом на руках, которого он несет на воспитание нимфам. В пути Гермес остановился для отдыха, прислонился к стволу дерева и играет с малюткой, дразня будущего бога вина гроздью винограда. Пракситель раз-

⁸⁶ Блюмель, много времени посвятивший изучению статуи Гермеса в Олимпии, выдвинул серьезные возражения против ее принадлежности IV в. до н. э., главным образом, технические (незаконченность обработки спины, наличие соединительного стержня между деревом и телом бога и т. д.). На основе этих соображений он считает, что статуя в Олимпии является высококачественной копией II в. до н. э. с оригинала IV в. Это мнение получило сейчас широкое распространение. Некоторые исследователи вообще отказываются считать Гермеса произведением Праксителя, думая, что он является работой его отца, Кефисодота-старшего. Однако это последнее положение не кажется убедительным, так как совершенно несомненным остается то большое сходство, которое Гермес имеет с другими работами Праксителя, даже если согласиться с тем, что он является не его оригинальным произведением, а более поздней копией.

вивает здесь дальше композиционную схему, которую его отец Кефисодот впервые применил в статуе Эйрены. Изменилось, прежде всего, самое настроение группы; торжественный тон Эйрены уступил место более легкой, более интимной атмосфере. Прямая, неподвижная поза Эйрены обогащена в Гермесе мотивом боковой опоры, причем ствол дерева с накинутым на него плащом является здесь не просто, абстрактной опорой, но имеет как бы реальное пейзажное значение. Обогащение группы проявляется еще и в том, что у Гермеса обе руки участвуют во взаимной игре с Дионисом. Но все же и у Праксителя ребенок является только атрибутом взрослого; настоящее внутреннее единство пластической группы в полном смысле этого слова еще не достигнуто. Быть может даже у Праксителя этого внутреннего единства меньше, чем у Кефисодота. Вообще духовная характеристика статуи не была, очевидно, сильной стороной таланта Праксителя. Не только потому, что внутренне Гермес как бы совершенно не заинтересован своим спутником — его глаза мимо Диониса мечтательно устремлены вдаль; но и потому, что само холеное, изнеженное тело Гермеса мало соответствует характеру подвижного вестника богов, спортивным наклонностям покровителя палестры. Праксителя не столько интересовала определенная характеристика бога или героя, не столько данная ситуация, сколько особое очарование мечтательного настроения, которое он умел вкладывать в свои статуи путем придания их движениям мягкой, певучей плавности, а главное — изумительной трактовкой обнаженного тела. Пракситель умеет извлечь из мрамора такую прозрачность, такую нежность, такое богатство полутонов, что контуры тела, кажется, растворяются в воздухе. При этом Пракситель мастерски пользуется чисто оптическими и колористическими контрастами. Так, например, волосы Гермеса, рассматриваемые вблизи, совершенно непохожи на естественные волосы своей глубоко взрыхленной поверхностью. Но издали, по контрасту с шелковистой гладкостью тела, они кажутся гораздо более натуральными, более полными органической жизни, чем точно очерченные локоны Мирона и Поликлета. Совершенно непередаваем словами также тот чисто живописный контраст, которого Пракситель достигает между гладкой кожей Гермеса и как будто мятой, словно более темной поверхностью плаща, брошенного на ствол дерева. Этот чисто живописный контраст Пракситель еще усиливал легким подкрашиванием мрамора, так называемым тонированием. Следы раскраски и теперь еще сохранились на волосах Гермеса, на его губах и сандалиях; но и все тело Гермеса было когда-то покрыто легким слоем воска и чуть оживлено теплым тоном.

Рис. 271

Таким образом, мы видим, что искусство Праксителя многим обязано своим предшественникам, мастерам переходного периода, Алкамену, Каллимаху и Пэонию. Но если у них живописная легкость фактуры относится только к оболочке предмета, то у Праксителя она проникает внутрь предмета, делает мягкой, прозрачной и воздушной самую пластическую форму.

Статуя Гермеса характеризует вполне развитой стиль Праксителя. Но Праксителью не сразу удалось достигнуть ни этого вольдо-ленивого ритма движения, ни этой прозрачной нежности поверхности. Попытаемся установить, хотя бы в самых общих чертах, последовательные этапы его стилистической эволюции. Есть все основания думать, что одним из самых ранних известных нам произведений Праксителя является Сатир, наливающий вино. Правда, точных описаний этой статуи мы не найдем в источниках. Но из Павсания мы знаем, что Пракситель часто обращался к теме Сатира. Обилие же сохранившихся реплик этой статуи и сходство ее ритма с Гермесом убедительно говорит в пользу авторства Праксителя. Оригинал Сатира был из бронзы. Его движение нужно дополнить таким образом, что в правой поднятой руке он держал сосуд с вином и наливал вино в чашу, которую держал в левой руке. И в позе Сатира, и в пропорциях его тела чувствуются несомненные следы классического стиля. Пробразами для Сатира послужили, с одной стороны, Киниск Поликлета, с другой стороны, Атлет, наливающий масло. С этой последней статуей Сатир имеет общее не только в мотиве, но и в формах головы и в трактовке волос. Поликлета напоминает хиазм движений и структура тела с несколько квадратными пропорциями и отчетливыми очертаниями мускулов. Но уже в этом своем раннем произведении Пракситель умеет извлечь из поверхности большее богатство переходов, а из движения — мягкую кривизну линий и непрерывную текучесть ритма.

Рис. 272

К раннему периоду деятельности Праксителя относятся также две статуи Эрота, которые мастер исполнил для Феспий и для Пария. Феспийский Эрот был особенно прославлен в древности. Согласно известному анекдоту о хитрости Фрины, Пракситель будто бы сам определил феспийского Эрота, вместе со статуей Сатира, как свои лучшие произведения. Впоследствии статуя Эрота была привезена в Рим и здесь погибла в огне. Феспийский Эрот был изваян из пентелийского мрамора, и, по описаниям, был изображен безоружным. К сожалению, в нашем распоряжении нет более точного описания, которое помогло бы идентифицировать копии с феспийского Эрота. Большинство исследователей копию феспийского Эрота усматривают в безголовой статуе Эрота, которая была найдена на Палатине и теперь хранится в Лувре. Правая рука палатинского Эрота была поднята и положена на голову. Таким образом, и Пракситель использует мотив, впервые введенный Поликлетом в его Амазонке. Но если у Поликлета этот мотив имел некоторое тематическое оправдание в усталости раненой Амазонки, то для Праксителя он является исключительно формальным поводом — средством добиться мягкотекучего ритма движений. Что касается Эрота, исполненного Праксителем для Пария, то его воспроизводят многочисленные монеты. Судя по этим изображениям, опора, на которую опирается Эрот, взята низко и голова повернута в сторону левого плеча. Возможно, что сильно реставрированная и технически слабая статуя Эрота Боргезе является некоторым отражением прославленной статуи Праксителя. Дальнейшее развитие мотива боковой опоры в творчестве Праксителя демонстрирует более поздняя его работа, так называемый

Рис. 273 Аполлон Саврокто́н (то есть умертвитель ящериц). Статуя эта, судя по обилию реплик, была очень популярна в древности. Плиний дает подробное описание статуи, Марциал посвящает Савроктону остроумную эпиграмму. При этом Марциал называет Савроктона коринфским — вероятно, это надо понимать в том смысле, что оригинал Праксителя был отлит из коринфской бронзы. Статуя интересна, прежде всего, как совершенно новая концепция образа Аполлона. Аполлона, сурового мстителя или великодушного искупителя, Пракситель изображает в виде пятнадцатилетнего мальчика, который подстерегает ящерицу, чтобы пронзить ее стрелой. Такой жанровый подход к культовой статуе так же был чужд классическому стилю, как и стремление Праксителя поставить статую в связь с окружающим пространством, превратить опору в элемент пейзажа. С формальной стороны Пракситель примыкает в статуе Савроктона отчасти к Поликлету, отчасти к Стронгилиону, заимствуя у них мотив боковой опоры. В Савроктоне ядро композиционного замысла заключается в том, что опора взята очень высоко, благодаря чему Пракситель получает возможность изогнуть тело Аполлона длинной, гибкой кривой. Нужно, однако, иметь в виду, что копийцы, воспроизводившие бронзовый оригинал Праксителя в мраморных статуях, волей-неволей должны были подчиняться требованиям материала. В результате в мраморных копиях Савроктона ствол дерева придвинут чересчур близко к статуе, и опора взята соответственно выше. Как позволяет судить бронзовая реплика Савроктона в вилле Альбани, в оригинале Праксителя ствол дерева находился значительно дальше от Аполлона, опора же была взята ниже, так что получался более медленный, лениво-вольный ритм движения, столь свойственный Праксителю. Вместе с тем, для Савроктона характерна та мягкость, почти женственная округлость и расплывчатость форм, которые в каждой следующей статуе Праксителя приобретают все большее чувственное очарование.

Рис. 274 К самому расцвету стиля Праксителя, ко времени олимпийского Гермеса и, может быть, немного позднее относится оригинал отдыхающего Сатира. Источники, правда, не дают точного описания этой статуи. Но, судя по тому, что отдыхающий Сатир был наиболее часто копируемой статуей в древности (известно свыше семидесяти копий с него) и, следовательно, пользовался совершенно исключительной популярностью, есть все основания думать, что он воспроизводит оригинал Праксителя, который во времена Плиния стоял в Риме и которого Плиний награждает эпитетом «periboetos» (прославленный). Оригина́л отдыхающего Сатира был, вероятно, из мрамора, так как ствол дерева является здесь, как в Савроктоне и Гермесе, не вспомогательной опорой, а важной частью композиционного замысла, элементом пейзажа. Пракситель здесь идет еще дальше в смысле слияния статуи с окружающим пространством. Недаром копии отдыхающего Сатира так охотно применяли в элли-

скую эпоху для украшения садов — только в атмосфере живой природы, в рефлексах солнечных лучей, на зеленом фоне пейзажа статуя раскрывает свое настоящее очарование. Характерно, что и в «Отдыхающем сатире» Пракситель избегает определенной характеристики своего героя. Тело юноши так нежно и женственно, поза его так изысканна и взор так мечтателен, что в нем с трудом можно узнать прежнего буйного сатира, дерзкого обитателя лесов. Только чуть заостренные уши выдают его первоначальное звериное происхождение. Герои Праксителя вообще не любят стоять прямо, еще меньше они любят проявлять энергию и двигаться; они обыкновенно прислоняются, облакачиваются, лениво и мечтательно бездействуют. Чем дальше, тем больше в статуях Праксителя вырабатывается этот вольно ослабленный ритм пассивной позы. В «Отдыхающем сатире» опора взята так низко, что на нее брошена вся тяжесть тела. Движение разворачивается не вверх, а в сторону, что еще более подчеркнуто позой свободной ноги, которая заворачивается в сторону и поставлена сзади опирающейся ноги. Именно благодаря этой низкой опоре Пракситель и достигает того ленивого, словно утомленного, свободного от всякого напряжения ритма, который так соответствует мягкой трактовке тела и мечтательному настроению его статуй. Мечтательный «влажный» взгляд Праксительских статуй вызывал особенное восхищение античных зрителей. Пракситель достигал его тем, что несколько утолщал нижнее веко и заставлял его мягко, почти незаметно переходить в глазное яблоко. Следует при этом отметить, что построение статуй Праксителя, несомненно, открывавшее новые возможности пластического ритма, все же более консервативно, по сравнению со стилем его современников, Эвфранора, Скопаса и Леохара: все движения статуй Праксителя разворачиваются мимо зрителя, на плоскости, нисколько не стремясь к завоеванию глубины. Пракситель одинаково последовательно избегает как пересечений, так и сильных вращательных движений. Его статуи рассчитаны на рассмотрение почти исключительно спереди — какие-то последние пережитки фронтальности в его стиле все же остались.

Таким образом, Пракситель представляется нам новатором в области живописной обработки формы и интимных лирических настроений, но консерватором во всем, что касается общей концепции пластических масс, движения и настроения статуи. Этим двойственным характером стиля Праксителя объясняется, что его ближайшие последователи, усердно продолжая и развивая его технические приемы и фактуру, во всем остальном быстро поддаются под перекрестное влияние Скопаса и Лисиппа.

Такое своеобразное сочетание стиля Праксителя и Лисиппа можно наблюдать в замечательной бронзовой статуе юноши, найденной в море близ Марафона. Статуя представляет собой безусловно греческий оригинал; сохранились даже вставные глаза — глазное яблоко из белого камня, зрачок — из желтого стекла. По стилистическим признакам статуя относится к 30—20-м годам IV века. Юноша, почти подросток, стоит, опираясь на левую ногу; правая, в позе шага, отставлена назад. Левая рука согнута в локте, прижата к бедру и на раскрытой ладони держала, вероятно, какой-то плоский предмет; правая — высоко поднята и пальцы ее сложены изящным жестом. Как истолковать этот жест? Одни истолковывают его таким образом, что юноша вынимает ленту из ящичка в левой руке; другие — что в левой руке он держит тарелку со священными предметами; третьи — что правой рукой он поднимает ритон и наливает из него вино в чашу, лежащую на левой ладони. В теле юноши есть изумительная мягкость поверхности и певучесть контуров. Но в целом статуя марафонского юноши выходит за пределы Праксительского стиля. Его движение обладает сильной вращательной энергией, в нем больше активности и трехмерности, чем это допускала концепция Праксителя. Особенно следует подчеркнуть два момента в композиции марафонского юноши, которые ясно свидетельствуют о влиянии Лисиппа. Во-первых, центробежный характер движения. Пракситель во всех своих статуях еще сохранил традиций классического стиля, согласно которым движение как бы замыкается внутри статуи. Здесь же цель движения находится вне статуи, и две главные диагонали композиции, направленные к этой цели, как бы выбрасывают энергию статуи наружу, в окружающее пространство. Второй момент — усложнение контраста. Автор марафонской статуи уже не удовлетворяется простым Поликлетовым контрастом, с перекрестным равновесием левой и правой стороны тела. Он ищет контрасты не только в горизонтальном, но и в вертикальном направлении, не только

на плоскости, но и в пространстве — движение назад он противопоставляет движению вперед, устремлению вверх — тягу вниз. В статуе есть еще один чисто Лисиппов элемент — трактовка волос. У Праксителя мы не найдем ни беспорядочных прядей, спадающих на лоб и виски, ни такого индивидуального хохолка на макушке. Одним словом — перед нами мастер, который вышел из школы Праксителя, но концепция которого успела впитать много важных элементов стиля Лисиппа.

Рис. 275

В обзоре искусства Праксителя следует познакомиться еще с одной группой его статуй, как раз той, которая в древности стяжала мастеру наибольшую славу — с его женскими статуями. Для античных ценителей искусства Пракситель был, прежде всего, мастером обнаженного женского тела, поэтом Афродиты. Согласно источникам, Пракситель пять раз возвращался к теме Афродиты. Самой ранней из Афродит Праксителя была, по-видимому, статуя, которую мастер изготовил для Феспий. Отражение феспийской Афродиты археологи усматривают в так называемой Афродите из Арля, хранящейся теперь в Лувре.

Рис. 276

Статуя эта была реставрирована в XVII веке французским скульптором Жирардоном, который дополнил правую руку с яблоком. В оригинале правая рука была, по-видимому, более согнута и находилась ближе к голове. В левой же руке Афродита, вероятно, держала зеркало. Таким образом, мы видим здесь типично Праксительский жанровый мотив — богиню мастер изображает как женщину в истинно женской атмосфере — за туалетом. Вместе с тем, арльская Афродита представляет собой очень важный этап на пути обнажения женского тела. В конце V века Паоний решился показывать женское тело сквозь одежду, а Каллимах позволил хитону соскользнуть с плеча Афродиты. Теперь Пракситель показывает Афродиту наполовину обнаженной; и только пройдя эту стадию, он решается на полное обнажение Афродиты в книдской статуе. Эта логическая последовательность развития в высокой степени характерна для греческого искусства.

О следующих двух Афродитах Праксителя мы не можем составить себе ни малейшего представления. Об одной из них, стоявшей в Риме, известно только, что она была из бронзы. Две же последние Афродиты Праксителя, Косская и Книдская, были самыми прославленными произведениями мастера. Плиний сообщает о них следующий рассказ: «Афродита, из-за которой многие специально путешествовали на Книд, считается самой замечательной статуей не только Праксителя, но и во всем мире. Пракситель сделал две статуи Афродиты на выбор. Одну из них, одетую, предпочли косцы, как более целомудренную и возвышенную. Другую же, которую косцы отвергли, приобрели книдяне, и она сделалась безмерно знаменита. Царь Никомед, желая купить у книдян статую Афродиты, предлагал освободить их от всех долгов, которые были огромны, но книдяне отвергли его предложение, предпочтя удержать статую». От косской Афродиты сохранились только репродукции на монетах. Из них видно, что Афродита была изображена одетой, с длинными волосами, падавшими на плечи, что на голове у нее был миртовый венок, а на шее — ожерелье.

О книдской Афродите мы можем составить себе более точное представление и по монетам, и по многочисленным, к сожалению, невысокого качества копиям. Оригинал Книдской Афродиты был из мрамора, причем псевдо-Лукиан называет паросский, а Лукиан — пентелийский мрамор. Книдские монеты изображают Афродиту совершенно обнаженной. Голова ее повернута в левую сторону; слева от нее стоит гидрия, на которую брошена ее одежда. Таким образом, Пракситель отваживается на полное обнажение Афродиты, только оправдывая его мотивом купанья. На основании монет, как наиболее точная копия с Книдской Афродиты была идентифицирована ватиканская статуя. Но ватиканская копия не в состоянии воспроизвести очарование оригинала, вызывавшего такое восхищение у античных зрителей. Другая копия находится в Мюнхене. По ним можно судить только об общей концепции Праксителя. Мы видим, что Пракситель преодолел тот гипноз мужского идеала, который типичен для женских статуй V века. Пракситель дает в книдской Афродите формы вполне созревшего женского тела, с развитой грудью и широкими бедрами, полные мягкой женственности, но, вместе с тем, чуждые той подчеркнутой чувственной прелести, которая свойственна позднейшим статуям Афродиты. Судя по тому, что формы моделированы отчетливо, обобщенными и довольно плоскими массами, следует думать, что Афродита Книдская принадлежала к относительно раннему периоду дея-

Рис. 278

тельности мастера. В этом убеждает и рельефный характер композиции, мало благодарный для рассмотрения статуи в профиль. Характерны для концепции Праксителя и те условия, в которых статуя Афродиты была выставлена на Книде. Она помещалась в маленьком храмике, расположенном в парке; причем в храмик вели две двери, спереди и сзади — так что статую можно было созерцать с двух сторон, но нельзя было ее обойти кругом. Особенный восторг Лукиана вызывала мягкая улыбка Афродиты и ее взгляд, который он называет влажным и блестящим. Отдаленное представление об этом очаровании оригинала может дать лучшая реплика головы Афродиты из собрания Кауфмана в Берлине. В этой голове есть грациозная женственность поворота и мягкость переходов, которая немного напоминает олимпийского Гермеса; взгляд мягкий, мечтательно-созерцательный. Но как далеко в этом направлении пошла школа Праксителя, какую «влажность» взгляда, какого живописного растворения форм она способна была достигнуть, показывает женская голова, найденная на острове Хиосе и датирующаяся уже III веком до н. э. Обработка мрамора здесь столь нежна, что голова кажется окутанной прозрачным туманом.

Рис. 277

Почти так же часто, как Афродиту, Пракситель изображал Артемиду. В святилище Артемиды близ города Антикиры Пракситель изобразил богиню, как показывают местные монеты, одетой в короткий хитон; в правой руке она держит факел и широкими шагами устремляется мимо зрителя.

Лучше мы информированы относительно статуи Артемиды Брауронии, которую Павсаний упоминает в описании афинского Акрополя. Статуя помещалась в небольшом святилище Артемиды, недалеко от южного крыла Пропилей, и стояла рядом с древним деревянным ксоаном богини. Мы знаем точную дату изготовления этой статуи — 345 год — и копию ее с большой вероятностью можно предполагать в так называемой Артемиде из Габий, хранящейся в Лувре. Мотив статуи следует объяснить следующим образом. По обычаю афинские женщины посвящали в подарок богине всякого рода одежды, из которых составилась богатый гардероб святилища. Именно один из таких пожертвованных плащей Артемиде Праксителя как бы примеряет на себе. Таким образом, подобно арльской Афродите, Пракситель и здесь избирает чисто жанровый, интимно женский мотив. По времени возникновения Артемиды Браурония близка к олимпийскому Гермесу. Эта близость подтверждается и стилистически. Голова Артемиды имеет большое сходство с головой Гермеса. Главное же художественное воздействие статуи покоится на грации ее жеста и на тонком колористическом контрасте между гладкой поверхностью тяжелого плаща и тонких складок хитона из легкой ткани, напоминающей креп.

Рис. 279

Третья Артемиде Праксителя относится, вероятно, к позднему периоду деятельности мастера. Статуя эта стояла в святилище Лето, в Мантинее, рядом со статуями Аполлона и Лето, но найти отображение ее в копиях пока не удалось. Зато в Мантинее была найдена часть базы этих статуй. Павсаний, описывая эту базу, говорит, что на ней были изображены Музы и Марсий, играющий на флейте. И действительно, на одной из трех найденных рельефных плит изображен Аполлон, сидящий на скале с лирой в руках, против него — Марсий, энергично играющий на флейтах, и между ними скифский раб, готовый свершить над Марсием страшное наказание за вызов богу — содрать с него кожу. На двух других плитах изображены по три музы на каждой — очевидно, не хватает еще одной плиты с тремя музами. Рельефы выполнены, вероятно, кем-нибудь из помощников Праксителя по его эскизам и хранят на себе следы его замысла и даже его приемов. Интересна, прежде всего, композиция рельефов — с фигурами, обработанными как совершенно самостоятельные круглые статуи и изолированными друг от друга широкими промежутками: типично вольный, просторный ритм IV века. Кроме того, мы видим здесь новую схему драпировки, предшествующую на смену тектоническим приемам Фидия и орнаментально-живописным приемам Пэония. Идею этой новой сложной схемы можно определить как активность драпировки. Главным орудием новой концепции делается плащ: он натягивается в разных направлениях, то более туго, то более свободно, то закрывая обе руки, то оставляя их свободными, то подчиняясь телу, то ему противодействуя. С помощью этих манипуляций плаща художник изменяет пропорции фигур, их силуэты, их движения и даже их настроения. Одновременно с тем, как в скульптуре IV века тело окончательно освобождается от опеки одежды — появляется обнаженная женская ста-

253

туя,— так и одежда, со своей стороны, эмансипируется от тела, приобретает активность и инициативу. В отличие от канонической одежды V века, одежда IV века как бы обладает свойством свободной импровизации.

ЛИСИПП

В искусстве третьего великого мастера IV века до н. э., Лисиппа, художественные тенденции, намеченные в творчестве Скопаса и Праксителя, объединяются, завершаются и усиливаются. Лисипп был, несомненно, самым разносторонним из всех греческих мастеров. Ему одинаково подвластны были и движение, и покой, и драма, и лирика, и сила, и грация. И при всем том Лисипп творил с удивительной легкостью. Согласно легенде, он имел обыкновение после окончания каждой статуи класть в копилку золотую монету, и после его смерти в копилке нашли свыше полутора тысяч монет. Но, превосходя всех своих предшественников разнообразием и свободой своего искусства, Лисипп, несомненно, уступал многим из них в глубине концепции, в цельности своих художественных идеалов. Его искусство было лишено той руководящей внутренней идеи, которая присуща в одинаковой мере как Фидию и Поликлету, так Скопасу и Праксителю.

Лисипп был главой сикионской школы и, как большинство пелопоннесских скульпторов, работал почти исключительно в бронзе. Свою деятельность Лисипп начинает простым подмастерьем у медника, собственными силами он пробивает себе дорогу к искусству и славе и делается придворным мастером Александра Великого. Главные хронологические даты к биографии Лисиппа следующие. Из Плиния известно, что Лисипп портретировал Александра еще ребенком. Отсюда можно сделать вывод, что художественная деятельность Лисиппа начинается не позже 350 года. С другой стороны, известно из источников, что Лисипп был в дружественных отношениях с Кассандром и работал для него в год основания Кассандрии, то есть в 316 году. Одна эпитафия называет Лисиппа «стариком», из чего можно заключить, что Лисипп прожил долгую жизнь. Таким образом, мы будем вряд ли далеки от истины, если определим время деятельности Лисиппа примерно от 350 до 300 года.

Рис. 280

Основным материалом для суждения о стиле Лисиппа является копия со статуи Апоксиомена — то есть атлета со стригилем. Плиний называет бронзовую статую Апоксиомена главным произведением Лисиппа. Мраморная копия с Апоксиомена находится теперь в Ватикане. Оригинал Апоксиомена долгое время стоял в Риме перед термами Агриппы. Император Тиберий, которому полюбилась статуя, перенес ее к себе во дворец, но народ в театре поднял такую бурю, что императору пришлось вернуть статую обратно. Ватиканская копия Апоксиомена неправильно реставрирована — с игровой костью в правой руке — и дополнена излишней в бронзе подпоркой. Лисипп вновь возвращается здесь к проблеме идеального канона пропорций в мужской обнаженной статуе. Но насколько Апоксиомен легче, подвижней, свободней, индивидуальней Дорифора. У Апоксиомена маленькая голова, короткое туловище, длинные ноги и сравнительно тонкие руки. Вместо квадратного, тяжеловесного канона Поликлета — новый идеал гибкого, стройного тела. Вместо больших, резко очерченных плоскостей Дорифора тело Апоксиомена моделировано на неуловимых переходах, на непрерывной смене выпуклостей и углублений. Такой же легкостью отличается и постановка Апоксиомена. Его ноги расставлены очень широко, он не опирается всей тяжестью тела на одну ногу, как Дорифор, а легко балансирует, как бы покачиваясь с одной ноги на другую и, кажется, вот-вот изменит свою позу. Именно эта мимолетность, переменчивость, которую мы чувствуем в статуе Апоксиомена, это «подвижное равновесие» и составляет главное завоевание Лисиппа. Мастер сам любил подчеркивать свое отличие от предшественников говоря, что до него скульпторы изображали людей, каковы они есть, а он, Лисипп, изображает их такими, какими они кажутся. Иначе говоря, пластическое, осязательное восприятие натуры, как оно было до сих пор свойственно греческой скульптуре, Лисипп стремится превратить в чисто оптическое.

Вместе с тем, Лисипп в своем Апоксиомене придает окончательное завершение той тенденции, которую уже Скопас наметил в неистовой Менаде — тенденции к полному освобождению статуи в пространстве, к абсолютному овладению трехмерным объемом. У Апоксиомена почти нет главной точки зрения. Его тело так гибко круглится, его конечности так смело и свободно простерты в пространстве, что, только обходя кругом статуи, можно уследить за всеми ее движениями. В искусстве Лисиппа, кажется, радикально переменился самый процесс оформления статуи. Раньше, в классическом искусстве, этот процесс как бы происходил снаружи во внутрь: скульптор исходил из четырех сторон каменной глыбы и последовательно освобождал из нее формы статуи. Лисипп же оформляет статую как бы изнутри наружу во всех направлениях. В этом смысле Лисипп может быть назван наиболее чистым «пластиком» из всех мастеров греческой скульптуры.

Атлет Лисиппа гораздо характернее, персональнее всех своих предшественников. Поликлет изобразил атлета вообще, Лисипп изображает какого-то определенного атлета. Начиная с поступи и жестов и кончая выражением лица и забавным, непокорным хохолком на макушке Апоксиомена — все в статуе Лисиппа служит выражением индивидуальности героя. Но если мы ближе присмотримся к Апоксиомену и попробуем определить, на чем по преимуществу основано это впечатление индивидуально схваченной натуры, то заметим, что Апоксиомен держит скребилицу не правой, а левой рукой. Этим тонким психологическим маневром Лисипп совершенно порывает с традициями. Передавая активность жеста в левую руку своего героя, Лисипп еще более подчеркивает мимолетную случайность его движений.

Если Апоксиомен характеризует вполне развитый стиль Лисиппа, то в нашем распоряжении есть важный материал также и для суждения о раннем периоде деятельности мастера. Французские раскопки в Дельфах обнаружили фрагменты целой серии статуй и соответствующую им надпись. Из надписи видно, что статуи были посвящены около 340 года неким Даохом из Фессалии и изображали его славных предков. Лучше всего сохранилась статуя, изображающая атлета по имени Агий, прославившегося в V веке своей непобедимостью. Кроме того, исследования обнаружили в бумагах археолога Штакельберга копию надписи, которую тот видел в начале XIX века в Фарсале на базе несохранившейся бронзовой статуи Агия. Эта фарсальская надпись полностью совпадает с дельфийской — с той только разницей, что на фарсальской базе назван и автор бронзовой статуи Агия — Лисипп. Отсюда можно с уверенностью сделать вывод, что дельфийская статуя представляет собой повторение фарсальского оригинала Лисиппа. Так как дельфийская статуя из мрамора, то она вряд ли была исполнена самим мастером. Скорее всего она выполнена в мастерской Лисиппа под его непосредственным руководством. Агий показывает нам Лисиппа еще на ступени поисков нового канона и самостоятельного стиля. В Агии еще живы некоторые традиции Поликлета — широкое туловище, массивная структура костяка; мрачное выражение лица с глубоко запавшими глазами говорит о влиянии Скопаса. Но, вместе с тем, в Агии есть и черты, предвосхищающие Апоксиомена: подвижность всего его тела, несмотря на, казалось бы, спокойную позу, некоторая прерывистость ритма, в особенности же — богатое распределение всех плоскостей его тела в трех измерениях. Различие с Апоксиоменом только то, что там все эти эффекты достигнуты с удивительно непринужденной легкостью, в Агии же в них чувствуется известное напряжение.

Агий и Апоксиомен являются главным фундаментом для реконструкции стиля Лисиппа. Путем стилистического сравнения с ними удалось выделить целый ряд статуй, в которых стиль Лисиппа находит дальнейшее отражение.

Статуя «Эрот, натягивающий лук», известна по большому количеству реплик и, возможно, воспроизводит одного из двух Эротов Лисиппа, отлитых им в бронзе для Феспий и для Минда. И в статуе Эрота бросается в глаза, прежде всего, контраст точек зрения: и у него есть узкий, замкнутый, концентрированный фас и свободный, широко развернутый профиль с типичным для Лисиппа клином композиции, выбирающая энергию статуи наружу, во вне ее находящийся центр. Эрот изображен надевающим тетиву на лук. Сильно упираясь обеими ступнями в землю, он прижимает один конец лука к выставленной вперед правой ноге, а правой рукой сгибает другой конец лука, надевая тетиву. При этом все плоскости его тела двигаются в

Рис. 283

Рис. 282

разных направлениях, образуя своеобразный зигзаг, напоминающий изгибы самого лука. Поза Эрота очень близка к Апоксимену: правая нога выставлена вперед и в сторону, обе ступни прижаты к земле, тяжесть тела как бы в неустойчивом равновесии балансирует то на одной, то на другой ноге. Лисипп чертит силуэт не на плоскости, как это было принято в классическом стиле и даже у Праксителя, а в трехмерном пространстве. Эту трехмерность линий можно считать самым смелым завоеванием Лисиппа.

Благодаря своей новой пластической концепции Лисипп осмеливается на изображение таких тем, которые до него были совершенно недоступны греческой скульптуре. Так, например, из источников мы знаем, что большой популярностью среди статуй Лисиппа пользовался Кайрос — божок благоприятного момента, которого Лисипп изобразил балансирующим на шаре, касающимся его кончиком одной ноги. Кто из предшественников сикионского мастера взялся бы характеризовать столь неуловимый образ быстро мелькающего времени и притом в позе столь шаткого равновесия?

Все разнообразие, вся исключительная гибкость пластической фантазии Лисиппа открывается нам сразу, если от легкого, подвижного образа Гермеса или божка благоприятного момента мы обратимся к излюбленной теме Лисиппа — к статуям Геракла. Изображения Геракла среди описанных древними авторами произведений Лисиппа занимают первое место. Тут и отдельная фигура Геракла, и целые группы с его участием, и колоссы, и миниатюрные статуэтки. Наилучшее представление о том, как Лисипп понимал Геракла, дает так называемый Геракл Фарнезе, который восходит, вероятно, к оригиналу Лисиппа, стоявшему в Сикионе. Фарнезская статуя Геракла хранится теперь в Неаполитанском музее. На базе ее вырезана надпись: «Гликон, афинянин, исполнил». Но из надписи на другом экземпляре, во Флоренции, мы узнаем, что этот тип Геракла был действительно создан Лисиппом. Гликон был, следовательно, только копистом позднеэллинистической эпохи, может быть, несколько преувеличившим и вульгаризовавшим первоначальные черты оригинала. Геракл изображен отдыхающим: чисто Лисипповский контраст — неутомимый, могучий герой в состоянии полного изнеможения. Геракл тяжело, всем телом опирается на палицу, покрытую львиной шкурой. Это все тот же мотив Амазонки Поликлета, так мягко и ритмично развитый Праксителем. Лисипп извлекает из этого мотива окончательные выводы. Впечатление полного бездействия вызвано, главным образом, тем, что левая, свободная нога не отставлена назад, как у Поликлета и Праксителя, а выставлена вперед и совершенно свободна от тяжести. Таким образом, вся грузная масса, вся гора мускулов обрушивается на боковую опору, на палицу. Это впечатление еще усиливается наклоном головы в сторону палицы и тем, что левая рука повторяет направление опоры. Лисипп дает мотиву опоры максимальную выразительность: опереться еще тяжелее, дать впечатление большего бездействия, большей пассивности и усталости, кажется, невозможно. Такой же крайности Лисипп достигает и в характеристике Геракла. Его Геракл не имеет ничего общего с тем идеально сложенным героем, с тем высшим проявлением мужской красоты, как он был воплощен, например, в Поликлетовом и Скопасовом Геракле. Раскрытый рот, тупой лоб и бычьи глаза говорят о крайней духовной бедности этого Геракла. Но зато он могуч безмерно. Геракл Лисиппа — это абсолютное воплощение физической силы. Из мифического героя он превратился в атлета-профессионала. И, вместе с тем, в своей статуе Лисипп возвращается к раннему образу могучего героя, тому, который воплощен в статуях молодого Мирона, а еще лучше на чернофигурных вазах (например, на вазе Бузириса). Таким образом, и в тематическом смысле концепция Лисиппа представляет собой одновременно и преодоление традиций, и их реставрацию. Но Лисипп дает и другую версию образа Геракла. Отражением этого второго типа Геракла является голова Британского музея. Благодаря всклоченным волосам, изборожденному резкими складками и впадинами лицу и глубоко запавшим глазам голова Геракла приобретает трагический оттенок. Этого Геракла Лисипп мыслит страдальцем, жизнь которого протекала в непрерывной борьбе и мучениях и должна была найти страшный конец.

256 С творчеством Лисиппа связан целый ряд скульптур, которые хотя и не могут быть отнесены самому мастеру, тем не менее, возникли под его влиянием, может быть,

в его мастерской. По-новому решена проблема сидящей статуи отдыхающего Гермеса. Юный вестник богов устал — об этом свидетельствует его согнутая спина — и присел отдохнуть на выступе скалы. Но этот отдых мимолетен; и в покое Гермес полон энергии и стремительности: он сидит только краешком тела, едва касаясь земли ногами и опираясь ладонью о скалу — достаточно маленького нажима руки, и легкий, как птица, бог вновь помчится по воздуху. В Гермесе показана и его стремительность, и ловкость, в повороте головы и выражении лица есть даже оттенок хитрости — недаром Гермес считался покровителем воров. Обращает внимание маленькая деталь: крылышки бога скреплены на подошвах розетками — вестник богов не привык прикасаться ногами к земле. В композиции Гермеса ярко выражен центростремительный характер. Фигура Гермеса рассчитана, главным образом, на силуэтное воздействие — как это и естественно для бронзовой статуи. Рис. 281

По аналогии с фαρнезским Гераклом с крутом Лисиппа следует связать также статую Силен с младенцем Дионисом. Статуя эта известна по многочисленным репликам. Старик Силен прижимает к груди болтающегося ножками младенца Диониса и нежно смотрит ему в глаза. Здесь развита проблема двухфигурной группы, которую впервые поставил Кефисодот в своей Эйрене и которую использовал Пракситель в своем Гермесе. Но то, что не удалось им, здесь осуществлено полностью — пластическое и духовное единство группы. Ребенок уже более не атрибут на руках взрослого, он самостоятельный, полноценный элемент композиции. Пересекая грудь Силен своим тельцем, обнимая его шею, маленький Дионис активно участвует в ритме пластической массы. Вместе с тем, всей ситуации придан удивительно интимный, непринужденный характер. Рис. 284

Среди перечисленных источниками произведений Лисиппа сравнительно очень малое место занимают женские статуи. Это вполне естественно при динамическом характере фантазии мастера, при его склонности к резким эффектам, к несколько отрывистому ритму. Вполне естественно также, что и в женские статуи он должен был стремиться внести активность, динамику, сложные контрасты ситуации. Плиний среди произведений Лисиппа упоминает хмельную флейтистку. Может быть, к ней, как к прообразу, восходит статуя так называемой Менады в Берлине, относящаяся к эллинистическому времени. К сожалению, берлинская статуя лишена головы и рук. Все ее тело полно контрастов и поворотов, благодаря чему оно не двигается в одном направлении, а как бы спирально вращается вокруг своей оси. Изумительно схвачен танцующий ритм этого движения с оттенком хмельного покачивания. Берлинская Менада — это, может быть, самая трехмерная, самая всесторонняя из статуй, созданных греческой скульптурой.

Традиции искусства Лисиппа оказали воздействие еще на одну замечательную статую — так называемую Девушку из Анцио. Статуя эта была найдена в руинах римской виллы близ Анцио. Бурной декабрьской ночью море смыло кучу прибрежного мусора и обнаружило статую, стоящую в нише. В 1909 году статуя за огромную сумму в 450 тысяч лир была приобретена итальянским правительством и теперь хранится в Музее Терм в Риме. Вокруг этой статуи разгорелся ожесточенный спор археологов: кого статуя изображает, мужчину или женщину, оригинал ли она или копия и кто был ее автором? Из этих вопросов только первый можно считать разрешенным. Несмотря на слабо развитые груди и большие ноги, статуя, несомненно, изображает женщину (об этом говорят широкие бедра и мягкая шея). Что касается качества самой работы, то оно очень высоко, но все же, очевидно, это великолепная копия с оригинала III века до н. э. Наконец, по вопросу о мастере статуи было высказано предположение, что ее автором был ученик Лисиппа, Фанис, среди произведений которого Плиний упоминает «девушку, приносящую жертву». Плиний называет статую Фаниса среди произведений из бронзы; оригинал статуи Девушки из Анцио был, по всей вероятности, из бронзы. На левой руке девушка держит плоский поднос, какой обычно применяли при жертвоприношениях. На подносе помещалась ветвь оливкового или лаврового дерева, священная повязка и свиток, и сохранились ножки маленькой жаровни для жертвенных курений. Волосы девушки как бы наспех завязаны на лбу узлом; одежда частью спадает до полу, частью небрежно заткнута за пояс. Она идет медленным, волочащимся шагом, словно в забытьи, погруженная в свои думы. Вряд ли можно думать, что статуя изображает простую 257

храмовую прислужницу. Для этого ее облик слишком индивидуально своеобразен и одухотворен. Очевидно, перед нами пророчица. Мастер изумительно подобрал все черты, которые характеризуют это состояние духовного опьянения пророчицы, оторванной от всего мирского. Полное пренебрежение пророчицы к своему туалету и к своей наружности тонко выражает замысел художника. Таким образом, мы видим, что и к проблеме женской статуи Лисипп и его школа подходят со своей жаждой индивидуального, характерного. Девушка из Андио представляет собой как бы протест против красивой позы, изящества драпировок, культа женского тела. Для мастера этой статуи красота — в правдивости ситуации, в выразительности образа.

В характеристике Лисиппа далеко не исчерпаны все стороны его искусства. Очень важную роль в деятельности Лисиппа как придворного мастера играл портрет. Однако на этой проблеме, связанной с многочисленными предшественниками Лисиппа в области портретного искусства, мы останавливаться не будем.

Следует вкратце охарактеризовать терракотовую пластику — ту область художественного ремесла, на которую творчество Праксителя и Лисиппа, несомненно, оказало очень сильное влияние. Техника изготовления статуэток из терракоты, то есть обожженной глины, с помощью полых форм, была знакома греческим ремесленникам с архаических времен, но своего величайшего расцвета она достигает именно в IV и III веке. Особенно прославился терракотовыми изделиями беотийский городок Танагра. Но и в других провинциальных городах Греции и Малой Азии, как, например, Коринфе и Мирине, искусство терракоты стояло на очень большой высоте. Терракотовые статуэтки находят, главным образом, в могилах. Но так как религиозные сюжеты в них почти отсутствуют, то естественно прийти к заключению, что терракотовые статуэтки первоначально служили украшением домашнего обихода и только после смерти владельца поступали вместе со всякой утварью в его могилу. В терракотовой пластике конца IV века преобладают статуэтки жанрового характера: педагог, с ремнем в руках провожающий своих питомцев в школу, булочник, парикмахер, уличный сорванец, вытаскивающий занозу из ноги, играющий с собакой или птицей, чаще же всего — изящные дамы с модными остроконечными шляпами, закутанные в плащи с широкой цветной каймой. Рассчитанные на широкий сбыт, иногда небрежные и поверхностные в деталях, терракотовые статуэтки поражают, однако, чрезвычайной свободой движений, трехмерностью своей композиции и мягкой, живописной трактовкой форм. Этой легкости, гибкости форм содействует раскраска в нежных розовых и голубоватых тонах.

Если в эпоху архаики и строгого стиля наибольшей популярностью в широких слоях населения пользовался такой вид художественного ремесла, как керамика, а в эпоху классического стиля V века до н. э. на смену вазам в симпатиях народных масс приходит рельеф, главным образом, в виде надгробных стел, то в IV веке на первое место выдвигается терракотовая пластика. Другими словами, развитие художественного ремесла продвигает совершенно определенный путь от плоского силуэта к трехмерной пластической форме — то есть тот самый путь, который послужил главным стержнем общего развития греческого искусства.

Путь, который начался Критскими дворцами, заканчивается на пороге новой исторической эпохи, последовавшей за грандиозными завоеваниями Александра Македонского — эпохи эллинизма. Рассмотрение искусства этого периода выходит за пределы нашей задачи. Автору хотелось в своей работе показать закономерность пути греческого искусства, в котором каждое следующее звено с неизбежностью вытекает из предыдущего. Греческому искусству более, чем какому-либо другому, была присуща ясность интеллекта и твердость воли. Оно не допускало ни проявлений инстинктов, ни внезапной импровизации, ни мистического самозабвения. Если автору удалось хоть в некоторой степени показать эту внутреннюю закономерность греческого искусства, он может считать свою задачу выполненной.

1. Стены Трои. (Город I и II). Современное состояние. III тыс. до н. э.
2. Раскопки Гурнии. Восточный Крит. XVI в. до н. э.
3. Фаянсовые таблетки, изображающие дома, из Кносса. II тыс. до н. э. Гераклеийон, музей.
4. Дворец в Кноссе. Кладовые в западной части дворца. XVI в. до н. э.
5. Дворец в Кноссе. Тронный зал. XV в. до н. э.
6. Колонна из так называемой гробницы Атрея. XIII в. до н. э. Лондон, Британский музей.
7. Дворец в Кноссе. Световой колодец в восточной части дворца. XVI в. до н. э.
8. Дворец в Фесте. Центральный двор. Перв. пол. II тыс. до н. э.
9. Дворец в Фесте. Большая лестница Нового дворца. XVI в. до н. э.
10. Крепостные стены Тиринфа. Вид с востока. XIII в. до н. э.
11. Проход внутри оборонительных стен Тиринфа. XIII в. до н. э.
12. Львиные ворота в Микенах. XIII в. до н. э.
13. Круг гробниц А в Микенах. XVI в. до н. э.
14. Гробница Атрея. Вид снаружи. XIII в. до н. э.
15. Гробница Атрея. Вид внутри. XIII в. до н. э.
16. Кикладский идол с о. Сирос. Мрамор. Втор. пол. III тыс. до н. э. Афины, Национальный музей.
17. Идол из Петсофы. Терракота. Нач. II тыс. до н. э. Гераклеийон, музей.
18. Крышка сосуда с изображением собаки. Стеатит. Ок. 2400 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
19. Богини со змеями. Статуэтки из Кносса. Фаянс. XVI в. до н. э. Гераклеийон, музей.
20. «Флейтист». Статуэтка из Феста. Бронза, ПМ I. Лейден, музей.
21. Женщина на качелях. Статуэтка из Агия Триады. Терракота, ПМ I. Гераклеийон, музей.
22. Молящийся. Статуэтка из Тилиссоса. Бронза, ПМ I. Гераклеийон, музей.
23. Женская статуэтка из Пискокефало. Терракота. Ок. 1800 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
24. Бык с акробатом. Статуэтка. Бронза, ПМ I. Частное собрание.
25. Коза с двумя козлятами. Рельеф из Кносса. Фаянс. Ок. 1600 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
26. Сосуд с изображением вождя из Агия Триады. Стеатит. XVI в. до н. э. Гераклеийон, музей.
27. Ритон с рельефами, из Агия Триады. Стеатит. XVI в. до н. э. Гераклеийон, музей.
28. Сосуд со жнецами из Агия Триады. Стеатит. XVI в. до н. э. Гераклеийон, музей.
29. Кубки из Вафио. Золото. Ок. 1500 г. до н. э. Афины, Национальный музей.
30. Инкрустированный кинжал со сценой охоты, из Микен. Бронза, золото, серебро, чернь. XVI в. до н. э. Афины, Национальный музей.
31. Печать с изображением культовой сцены, из Кносса. Золото. Ок. 1500 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
32. Печать с изображением культовой сцены из Микен. Золото. XVI в. до н. э. Афины, Национальный музей.
33. Юноша. Статуэтка с о. Крита. Бронза, ПМ II. Берлин. Шарлоттенбург.
34. Богиня. Статуэтка из Кносса, Терракота, ПМ III. Гераклеийон, музей.

35. «Хоровод». Группа из Палекастро. Терракота, ПМ III. Гераклеийон, музей.
36. Головка война, из Микен. Слоновая кость. XIV в. до н. э. Афины, Национальный музей.
37. Голова из Микен. Расписной стук. XIV—XIII вв. до н. э. Афины, Национальный музей.
38. Надгробная стела с изображением колесницы из Микен. Известняк. XVI в. до н. э. Афины, Национальный музей.
39. Сосуд из Сескло. Глина. Неолит. Афины, Национальный музей.
40. Расписной сосуд, из Димини. Глина. Перв. пол. III тыс. до н. э. Афины, Национальный музей.
41. Чашечки, из Феста. Глина. Ок. 1800 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
42. Ваза с резным орнаментом из Палекастро. Глина. Сер. III тыс. до н. э. Гераклеийон, музей.
43. Сосуд типа «пятнистой керамики», из Василики. Глина. 2500—2400 гг. до н. э. Гераклеийон, музей.
44. Расписной сосуд из Агиос Онуфриос. Глина. 2600—2300 гг. до н. э. Гераклеийон, музей.
45. Сосуд типа «Камарес» из Старого дворца в Кноссе. Глина. Ок. 1800 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
46. Чашечка типа яичной скорлупки, из Феста. Глина. Ок. 1800 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
47. Сосуд типа «барботино» из Агия Триады. Глина. Нач. II тыс. до н. э. Гераклеийон, музей.
48. Ваза с лилиями, из Кносса. Глина. Ок. 1600 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
49. Фляга с изображением осьминога, из Палекастро. Глина. XVI в. до н. э. Гераклеийон, музей.
50. Фрагмент вазы с изображением колесницы из Микен. Глина. XIV в. до н. э. Афины, Национальный музей.
51. Голубой мальчик. Фреска из Кносса. 1700—1600 гг. до н. э. Гераклеийон, музей.
52. Летящие рыбы. Фреска из Филакопи, о. Мелос. 1600—1500 гг. до н. э. Афины, Национальный музей.
53. Кошка, охотящаяся за птицей. Фреска из Агии Триады. Ок. 1600 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
54. Игры с быком. Фреска из Кносса. Ок. 1500 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
55. Миниатюрная фреска с изображением святилища, из Кносса. Ок. 1500 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
56. Юноша. Фреска из Коридора процессий в Кноссе. Ок. 1500 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
57. Жертвоприношение умершему. Роспись саркофага из Агия Триады. Известняк. Ок. 1400 г. до н. э. Гераклеийон, музей.
58. Воины с конями. Фреска из Микен. XIII в. до н. э. Афины, Национальный музей.
59. Охота на кабана. Фреска из Тиринфа. XIII в. н. э. Афины, Национальный музей.
60. Выезд на колеснице. Фреска из Тиринфа. XIII в. до н. э. Афины, Национальный музей.
61. Протогеометрический сосуд. Глина. Кон. XI в. до н. э. Афины, Музей керамики.
62. Амфора геометрического стиля. Глина. IX в. до н. э. Мюнхен, Музей античного прикладного искусства.
63. Амфора с Дипилонского некрополя в Афинах. Сер. VIII в. до н. э. Афины, Национальный музей.
64. Ваза с о. Крита. Глина. VII в. до н. э. Гераклеийон, музей.
65. Ваза с о. Теры. Глина. VIII в. до н. э. Париж, Национальная библиотека.
66. Воин. Статуэтка из Фессалии. Бронза. IX в. до н. э. Афины, Национальный музей.
67. Конь. Статуэтка из Олимпии. Бронза. VIII в. до н. э. Берлин, Шарлоттенбург.
68. Герой и кентавр. Статуэтка из Олимпии. VIII в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
69. Ионийская статуэтка. Терракота. VI в. до н. э. Париж, Лувр.

70. Модель храма из Аргоса. Терракота. VIII в. до н. э. Афины, Национальный музей.
71. Храм Геры в Олимпии. Общий вид. VII в. до н. э.
72. Колонны храма Геры в Олимпии.
73. Так называемый храм Посейдона в Пестуме. Ок. 460 г. до н. э.
74. Сфинкс. Дар наксосцев Дельфийскому святилищу. Известняк. VI в. до н. э. Дельфы, музей.
75. Эолийская капитель из Неандрии. Известняк. VII в. до н. э.
76. Ионийская капитель. Пропилеи афинского Акрополя. Мрамор. V в. до н. э.
77. Скульптура фасада храма в Прифии. Реконструкция. Известняк. Ок. 625 г. до н. э. Гераклеяон, музей.
78. Статуэтка из Оксерре. Известняк. Ок. 650 г. до н. э. Париж, Лувр.
79. Голова Геры из Олимпии. Известняк. Ок. 600 г. до н. э. Олимпия, музей.
80. Статуя Ники, так называемая Ника Архерма с о. Делоса. Сер. VI в. до н. э. Афины, Национальный музей.
81. Клеобис и Битон. Статуи работы Полимеда Аргосского из Дельф. Мрамор. Нач. VI в. до н. э. Дельфы, музей.
82. Деталь статуи Клеобиса или Битона.
83. Гермес Кривофор. Статуэтка. Бронза. VI в. до н. э. Бостон, музей.
84. Статуя Харета из Дидимейона близ Милета. Мрамор. Ок. сер. VI в. до н. э. Лондон, Британский музей.
85. Артемиды Делосская, статуя из святилища Артемиды на о. Делосе. Мрамор. Сер. VII в. до н. э. Афины, Национальный музей.
86. Аполлон Тенейский. Мрамор. Сер. VI в. до н. э. Мюнхен, Глиптотека.
87. Фрагмент головы из Эфеса. Мрамор. Ок. сер. VI в. до н. э. Лондон, Британский музей.
88. Голова куруса из Дипилона. Мрамор. Ок. 600 г. до н. э. Афины, Национальный музей.
89. Кора с гранатом, статуя из Аттики. Мрамор. 580—570 гг. до н. э. Берлин, Государственные музеи.
90. Курос, статуя с мыса Сунсион, Аттика. Мрамор. Ок. 600 г. до н. э. Афины, Национальный музей.
91. Так называемая «голова Райе». Мрамор. Ок. 520 г. до н. э. Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.
92. Так называемая «голова Сабурова». Мрамор. Коп. VI в. до н. э. Берлин, Государственные музеи.
93. Мосхофор. Статуя с афинского Акрополя. Мрамор. Ок. 570 г. до н. э. Афины, музей Акрополя.
94. Кора в пеплосе. Статуя с афинского Акрополя. Мрамор. 3-я четверть VI в. до н. э. Афины, музей Акрополя.
95. Голова Керы в пеплосе.
96. Антенор. Кора. Статуя с афинского Акрополя. Мрамор. Ок. 525 г. до н. э. Афины, музей Акрополя.
97. «Задумчивая» Кора. Статуя с афинского Акрополя. Мрамор. Ок. 500 г. до н. э. Афины, музей Акрополя.
98. Фронтон храма Артемиды на о. Корфу (Керкира). Центральная часть. Известняк. Нач. VI в. до н. э. Керкира, музей.
99. Борьба Геракла с гидрой. Фронтон с афинского Акрополя. Известняк. Ок. 580 г. до н. э. Афины, музей Акрополя.
100. Введение Геракла на Олимп. Фронтон с афинского Акрополя. Известняк. Ок. 570 г. до н. э. Афины, музей Акрополя.
101. Геракл и Тритон. Часть фронтона Гекатомпедона с афинского Акрополя. Известняк. Ок. 570 г. до н. э. Афины, музей Акрополя.
102. Так называемый Нерей. Часть фронтона Гекатомпедона с афинского Акрополя. Известняк. Ок. 570 г. до н. э. Афины, музей Акрополя.
103. Афина и гигант. Часть фронтона с афинского Акрополя. Мрамор. Ок. 520 г. до н. э. Афины, музей Акрополя.

104. Рельеф с изображением умерших, из Спарты. Известняк. Ок. 530 г. до н. э. Берлин, Государственные музеи.
105. А р и с т о к л. Стела Аристиона. Мрамор. Ок. 510 г. до н. э. Афины, Национальный музей.
106. А л к с е н о р. Стела из Орхомена. Мрамор. Нач. V в. до н. э. Афины, Национальной музей.
107. Спортивные игры на палестре. Рельеф базы с Дипилонского некрополя. Мрамор. Ок. 500 г. до н. э. Афины, Национальный музей.
108. Спортивные игры на палестре. Рельеф базы с Дипилонского некрополя. Мрамор. Ок. 500 г. до н. э. Афины, Национальный музей.
109. Похищение Европы. Метопы храма «малых метоп» в Селинунте. Известняк. 2-я четверть VI в. до н. э. Палермо, Национальный музей.
110. Квадрига. Метопы храма С в Селинунте. Известняк. 3-я четверть VI в. до н. э. Палермо, Национальный музей.
111. Борьба богов с гигантами. Фриз сокровищницы сифнийцев в Дельфах. Мрамор. Ок. 525 г. до н. э. Дельфы, музей.
112. Собрание богов. Фриз сокровищницы сифнийцев в Дельфах. Мрамор. Ок. 525 г. до н. э. Дельфы, музей.
113. А р и с т о н о ф. Кратер с изображением ослепления Полифема. Втор. пол. VII в. до н. э. Рим, Дворец консерваторов.
114. Морское сражение. Роспись обратной стороны кратера Аристонофа.
115. Т и м о н и д. Ваза с изображением Ахилла и Троила. Глина. Нач. VI в. до н. э. Афины, Национальный музей.
116. Тарелка из Прайса (о. Крит) с изображением героя и чудовища. Кон. VII в. до н. э.
117. Амфора с изображением Геракла и Нетоса. Глина. Кон. VII в. до н. э. Афины, Национальный музей.
118. Амфора с изображением Аполлона и Артемиды с о. Мелоса. Глина. Сер. VIII в. до н. э. Афины, Национальный музей.
119. Амфора родосская. Глина. Втор. пол. VII в. до н. э. Париж, Лувр.
120. Амфора стиля «Фикеллура» с изображением бегуна. Глина. Втор. пол. VI в. до н. э. Лондон, Британский музей.
121. Ваза с изображением хоровода девушек, клазоменского стиля. Глина. Сер. VI в. до н. э. Мюнхен, Музей античного прикладного искусства.
122. Так называемая понтийская ваза с изображением суда Париса. Глина. Сер. VI в. до н. э. Мюнхен, Музей античного прикладного искусства.
123. Обратная сторона вазы с судом Париса.
124. Так называемая перетанская гидрия с изображением Геракла и Бузириса. Глина. Ок. 530 г. до н. э. Лондон, Британский музей.
125. Табличка с изображением рудокопов. Глина. Нач. VI в. до н. э. Берлин, Государственные музеи.
126. Коринфский кратер с изображением отъезда Амфиарая. Глина. Нач. VI в. до н. э.
127. Чаша с изображением Финея. Глина. Ок. сер. VI в. до н. э. Вюрцбург, Музей Мартина Вагнера.
128. Халкидская ваза с изображением прощания Гектора с Андроматой. Глина. Ок. сер. VI в. до н. э. Вюрцбург, Музей Мартина Вагнера.
129. А м а з и с. Амфора с изображением Диониса и менад. Глина. 3-я четверть VI в. до н. э. Париж, Национальная библиотека.
130. К л и т и й и Э р г о т и м. Кратер, так называемая ваза Франсуа. Глина. Ок. 560 г. до н. э. Флоренция, Археологический музей.
131. Э к с е к и й. Килик с изображением Диониса на корабле. Глина. 3-я четверть VI в. до н. э. Мюнхен, Музей античного прикладного искусства.

132. Э к с е к и й. Амфора с изображением Ахилла и Аякса, играющих в шашки. Глина. 3-я четверть VI в. до н. э. Рим, Ватикан.
133. А н д о к и д. Амфора с изображением пирующего Геракла. Глина. Ок. 530 г. до н. э. Мюнхен, Музей античного прикладного искусства.
134. Обратная стороны амфоры Андокида.
135. Круг Евфрония. Килик с изображением охотника и зайца. Глина. Кон. VI в. до н. э. Лондон, Британский музей.
136. П е й т и н. Килик с изображением борьбы Пелея с Фетидой. Глина. 500—490 гг. до н. э. Берлин, Шарлоттенбург.
137. С о с и й (?). Килик с изображением Ахилла и Патрокла. Глина. Ок. 500 г. до н. э. Берлин, Шарлоттенбург.
138. Д у р и с. Килик с изображением Эос и Мемнона. Глина. Ок. 490 г. до н. э. Париж, Лувр.
139. Мастер Пентесилей. Килик с изображением Ахилла и Пентесилей. Деталь. Глина. 2-я четверть V в. до н. э. Мюнхен, Музей античного прикладного искусства.
140. Е в т и м и д. Ваза с изображением Гектора, снаряжающегося в поход. Глина. Ок. 500 г. до н. э. Мюнхен, Музей античного прикладного искусства.
141. Е в ф р о н и й. Кратер с изображением борьбы Геракла с Антеем. Глина. Кон. VI в. до н. э. Париж, Лувр.
142. Д у р и с. Килик с изображением сцен из школьной жизни. Глина. Ок. 480 г. до н. э. Берлин, Шарлоттенбург.
143. Б р и г. Килик с изображением последствий пиршества. Глина. Ок. 490 г. до н. э. Вюрцбург, Музей Мартина Вагнера.
144. Белофонный килик с изображением Афродиты на гусе. Глина. Ок. 470 г. до н. э. Лондон, Британский музей.
145. П и с т о к с е н. Скифос с изображением мальчика-Геракла и служанки. Глина. 480—470 гг. до н. э. Шверин, музей.
146. Мастер Пана. Кратер с изображением гибели Актеона. Глина. 470 г. до н. э. Бостон, музей.
147. Мастер Ниобид. Кратер с изображением Аргонавтов. Глина. Ок. 460 г. до н. э. Париж, Лувр.
148. Психтер с изображением кентавромахии. Глина. Ок. сер. V в. до н. э. Рим, вилла Джулиа.
149. Стамнос с изображением прощания воина. Глина. 3-я четверть V в. до н. э. Мюнхен, Музей античного прикладного искусства.
150. М и д и й. Гидрия с изображением похищения дочерей Левкиппа. Деталь. Глина. Ок. 430 г. до н. э. Лондон, Британский музей.
151. Кентавромахия. Роспись на мраморе из Геркуланума. Копия римского времени с классического оригинала. Неаполь, Национальный музей.
152. Голова мальчика с Акрополя. Мрамор. Ок. 480 г. до н. э. Афины, музей Акрополя.
153. Аполлон. Статуя из Пьомбино. Бронза. Ок. 475 г. до н. э. Париж, Лувр.
154. Умиравший воин. Статуя с западного фронтона храма Афайи на Эгине. Мрамор. Кон. VI в. до н. э. Мюнхен, Глиптотека.
155. Умиравший воин. Статуя с восточного фронтона храма Афайи на Эгине. Мрамор. Нач. V в. до н. э. Мюнхен, Глиптотека.
156. Афина. Статуя с западного фронтона храма Афайи на Эгине. Мрамор. Нач. V в. до н. э. Мюнхен, Глиптотека.
157. К р и т и й и Н е с и о т. Тираноубийцы Гармодий и Аристоклитон. Мрамор. Ок. 477 г. до н. э. Неаполь, Национальный музей.
158. К р и т и й. Мальчик. Статуя с афинского Акрополя. Мрамор. Ок. 480 г. до н. э. Афины, музей Акрополя.
159. Гоплитодром. Статуэтка из Олимпии. Бронза. 1-я четверть V в. до н. э. Тюбинген, Университет.
160. Атлет. Статуэтка из Адерно. 263

- Бронза. Перв. пол. VI в. до н. э. Адерно, музей.
161. Аполлон Кифаред. Статуя из Помпей. Бронза. Ок. 480 г. до н. э. Неаполь, Национальный музей.
 162. Аполлон на омфале, так называемый Аполлон Шуазель-Гуффе. Мрамор. 2-я четверть V в. до н. э. Лондон, Британский музей.
 163. Юноша, так называемый Эрот Соранцо. Мрамор. 2-я четверть V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
 164. Посейдон. Статуя с мыса Артемисион. Бронза. Ок. 460 г. до н. э. Афины. Национальный музей.
 165. Аполлон. Статуя из Тибра. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Рим, Национальный музей.
 166. Аполлон. Мрамор. 470—460 гг. до н. э. Кассель, музей.
 167. «Прядильщица». Статуэтка. Бронза. 460—450 гг. до н. э. Берлин, Государственные музеи.
 168. Гестия, так называемая Гестия Джустиниани. Мрамор. 2-я четверть V в. до н. э. Рим, музей Торлония.
 169. Афродита Сосандра, так называемая Аспазия. Мрамор. 2-я четверть V в. до н. э. Берлин, Государственные музеи.
 170. Бегущая. Статуя из Элевсина. Мрамор. Ок. 480 г. до н. э. Элевсин, музей.
 171. Умиряющая Ниобида. Мрамор. 2-я четверть V в. до н. э. Рим, Национальный музей.
 172. Поллукс. Мрамор. 2-я четверть V в. до н. э. Париж, Лувр.
 173. Победительница в беге. Мрамор. 2-я четверть до н. э. Рим, Ватикан.
 174. Кифаред. Статуэтка. Бронза. 2-я четверть V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
 175. Дельфийский возница. Статуя из Дельф. Бронза. Ок. 470 г. до н. э. Дельфы, музей.
 176. Рождение Афродиты. Центральный рельеф так называемого трона Людовизи. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Рим, Национальный музей.
 177. Гетера. Боковой рельеф так называемого трона Людовизи.
 178. Невеста. Боковой рельеф так называемого трона Людовизи.
 179. Грустящая Афина. Рельеф с Акрополя. Мрамор. 2-я четверть V века до н. э. Афины, музей Акрополя.
 180. Зевс и Гера. Метопы храма Геры в Селинунте. Известняк. Ок. 460 г. н. э. Палермо, Национальный музей.
 181. Геракл и Атлант. Метопы храма Зевса в Олимпии. Мрамор. Ок. 457 г. до н. э. Олимпия, музей.
 182. Геракл и Афина. Метопы храма Зевса в Олимпии. Мрамор. Ок. 457 г. до н. э. Париж, Лувр и Олимпия, музей.
 183. Квадрига. Часть восточного фронтона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Олимпия, музей.
 184. Зевс, Пелопс и Эномай. Центральная часть восточного фронтона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Олимпия, музей.
 185. Сидящий старик. Одна из фигур восточного фронтона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Олимпия, музей.
 186. Центральная часть западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Олимпия, музей.
 187. Мирон. Дискобол. Мрамор. Сер. V в. до н. э. Рим, Национальный музей.
 188. Мирон. Голова Дискобола. Мрамор. Сер. V в. до н. э. Рим, Палаццо Ланчелотти.
 189. Мирон. Афина и Марсий. Мрамор. Сер. V в. до н. э. Статуя Афины — Франкфурт-на-Майне, музей; статуя Марсия — Рим, Латеран.
 190. Мирон. Голова Афины. Мрамор. Сер. V в. до н. э. Дрезден, Альбертинум.
 191. Мирон (?). Голова Персея. Мрамор. Сер. V в. до н. э. Рим, Новый музей.
 192. Мирон (?). Сидящий Геракл. Мрамор. Сер. V в. до н. э. Рим, Палаццо Altamps.

193. Поликлет. Дорифор. Мрамор. 450—440 гг. до н. э. Неаполь, Национальный музей.
194. Мирон (?) Голова Геракла. Мрамор. 2-я четверть V в. до н. э. Лондон, Британский музей.
195. Поликлет. Голова Дискофора. Мрамор. 3-я четверть V в. до н. э. Берлин, Государственные музеи.
196. Дискофор. Статуэтка. Бронза. 3-я четверть V в. до н. э. Париж, Лувр.
197. Поликлет. Киниск. Мрамор. Втор. пол. V в. до н. э. Лондон, Британский музей.
198. Поликлет. Диадумен. Мрамор. 3-я четверть V в. до н. э. Лондон, Британский музей.
199. Поликлет. Амазонка. Мрамор. 3-я четверть V в. до н. э. Берлин, Государственные музеи.
200. Юный атлет, так называемый Идолино. Бронза. Кон. V в. до н. э. Флоренция, Уффици.
201. Нарцисс. Мрамор. Кон. V в. до н. э. Париж, Лувр.
202. Эфеб. Статуя на Помпей. Бронза. Неаполь, Национальный музей.
203. Обнаженная девушка. Статуэтка из Берои. Бронза. Кон. V в. до н. э. (?) Мюнхен, Музей античного прикладного искусства.
204. Зевс. Статуя круга Фидия. Мрамор. 3-я четверть V в. до н. э. Дрезден, Альбертинум.
205. Монеты с изображением статуи Зевса Фидия.
1. Монета с головой Зевса—Париж, Национальная библиотека.
2. Монета со статуей Зевса—Флоренция, Археологический музей.
206. Гибель Ниобид. Рельеф. Мрамор. Втор. пол. V в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
207. Фидий. Анадумен, так называемый Анадумен Фарнезе. Мрамор. 3-я четверть V в. до н. э. Лондон, Британский музей.
208. Фидий (?) Деметра. Статуя из Шершела. Мрамор, Ок. V в. до н. э. Алжир, музей Стефана Гзеля.
209. Фидий. Афина Лемния. Мрамор. 3-я четверть V в. до н. э. Дрезден, Альбертинум.
210. Кресилай. Амазонка. Мрамор. 3-я четверть V в. до н. э. Рим, Капитолийский музей.
211. Фидий. Амазонка, так называемая Амазонка Маттеи. Мрамор. 3-я четверть V в. до н. э. Рим, Ватикан.
212. Афина. Статуэтка из Варвакейона. Уменьшенная копия статуи Афины Парфенос Фидия. Мрамор. 447—438 гг. до н. э. Афины, Национальный музей.
213. Медальон из Керчи с изображением головы Афины Парфенос. Золото. IV в. до н. э. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
214. Так называемый щит Странгфорда (копия щита Афины Парфенос). Мрамор. 447—438 гг. до н. э. Лондон, Британский музей.
215. Парфенон. Вид с северо-востока. 448—432 гг. до н. э.
216. Юго-западная часть дорического фриза Парфенона.
217. Метопы с изображением «гримасничающего» кентавра. Мрамор. 450—440 гг. до н. э. Лондон, Британский музей.
218. Метопы с изображением лапифа, поражающего кентавра копьем. Мрамор. Нач. 3-й четверти V в. до н. э. Лондон, Британский музей.
219. Метопы с изображением кентавра, замахивающегося кувшином. Мрамор. Нач. 3-й четверти V в. до н. э. Лондон, Британский музей.
220. Всадники. Часть фриза Парфенона. Мрамор. Ок. 440 г. до н. э. Лондон, Британский музей.
221. Посейдон, Аполлон, Афродита. Часть восточного фриза Парфенона. Мрамор. Ок. 440 г. до н. э. Афины, музей Акрополя.
222. Юноши-гидрофоры. Часть фриза Парфенона. Мрамор. Ок. 440 г. до н. э. Афины, музей Акрополя.
223. Дионис. Статуя с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. 438—432 гг. до н. э. Лондон, Британский музей.
224. Гестия, Диона и Афродита. Статуи с восточного фронтона 265

- Парфенона. Мрамор. 438—432 гг. до н. э. Лондон, Британский музей.
225. Кефис. Статуя с западного фронтона Парфенона. Мрамор. 438—432 гг. до н. э. Лондон, Британский музей.
226. Деметра, Кора и Ирида. Статуи с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. 438—432 гг. до н. э. Лондон, Британский музей.
227. Ирида. Статуя с западного фронтона Парфенона. Мрамор, 438—432 гг. до н. э. Лондон, Британский музей.
228. Голова богини с восточного фронтона Парфенона, так называемая голова Лаборд. Мрамор. 3-я четверть V в. до н. э. Париж, Лувр.
229. Храм Конкордии в Акраганте. V в. до н. э.
230. Кентавромахия. Плита фриза храма Аполлона в Бассах. Мрамор. Кон. V в. до н. э. Лондон, Британский музей.
231. Рисунок коринфской капители храма Аполлона в Бассах.
232. Эрехтейон. Вид с юга. 421—406 гг. до н. э.
233. Эрехтейон. Вид с запада.
234. Портик кариатид Эрехтейона.
235. Деталь архитектурного орнамента Эрехтейона.
236. Орфей и Эвридика. Рельеф. Мрамор. Ок. 430 г. до н. э. Неаполь, Национальный музей.
237. Стела Гегесо. Мрамор. Кон. V в. до н. э. Афины, Национальный музей.
238. Стела Аристонавта. Мрамор. Нач. IV в. до н. э. Берлин, Государственные музеи.
239. Надгробие юноши, найденное близ Иллисса. Мрамор. Ок. 340 г. до н. э. Афины, Национальный музей.
240. Арес, так называемый Арес Боргезе. Мрамор. Кон. V в. до н. э. Париж, Лувр.
241. Атлет, намазывающий тело маслом. Мрамор. Кон. V в. до н. э. Мюнхен, Глиптотека.
242. Навкид. Дискобол. Мрамор. Перв. пол. IV, до н. э. Рим, Ватикан.
243. Круг Алкамена. Герма бога (Гермес или Дионис). Втор. пол. V в. до н. э. Москва, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
244. Алкамен. Прокна и Итис. Группа с афинского Акрополя. Мрамор. Втор. пол. V в. до н. э. Афины, музей Акрополя.
245. Афродита. Статуя типа Venus Genetrix. Мрамор. Кон. V в. до н. э. Париж, Лувр.
246. Пэоний. Ника. Статуя из Олимпии. Мрамор. Ок. 420 г. до н. э. Олимпия, музей.
247. Храм Ники Аптерос. Вид с востока. 449—420 гг. до н. э.
248. Битва греков с варварами. Часть фриза храма Ники Аптерос. Мрамор. Втор. пол. V в. до н. э. Лондон, Британский музей.
249. Ника, развязывающая сандалию. Рельеф баллюстрады храма Ники Аптерос. Мрамор. Кон. V в. до н. э. Афины, музей Акрополя.
250. Плита фриза Памятник нерейд в Ксанфе. Мрамор. Кон. V в. до н. э. Лондон, Британский музей.
251. Осада города. Часть фриза Памятника нерейд в Ксанфе. Мрамор. Кон. V в. до н. э. Лондон, Британский музей.
252. Нерейда. Статуя с Памятника нерейд в Ксанфе. Мрамор. Кон. V в. до н. э. Лондон, Британский музей.
253. Осада Трои. Часть фриза Героона в Трисе. Известняк. Нач. IV в. до н. э. Вена, Музей истории искусств.
254. Амазонка. Статуя из храма Асклепия в Эпидавре. Мрамор. Перв. пол. IV в. до н. э. Афины, Национальный музей.
255. Кефисодот. Эйрена с Плутосом. Мрамор. Ок. 370 г. до н. э. Мюнхен, Глиптотека.
256. Дионис, так называемый Дионис Сарданапал. Статуя круга Кефисодота. Мрамор. Перв. пол. IV в. до н. э. Рим, Ватикан.
257. Юноша (Парис?) Статуя из Антикиферы. Бронза, Ок. 340 г. до н. э. Афины, Национальный музей.

258. Скопас. Голова воина с западного фронтона храма Афины Алеи в Тегее. Мрамор. 370—360 гг. до н. э. Афины, Национальный музей.
259. Леохар. Ганимед, похищаемый орлом. Мрамор. Втор. пол. IV в. до н. э. Рим, Ватикан.
260. Бриаксид (?). Мавсол (правитель Карики, 377—355 гг. до н. э.). Мрамор. Сер. IV в. до н. э. Лондон, Британский музей.
261. Скопас (?). Статуя Геракла. Перв. пол. IV в. до н. э. Лондон, собрание Лансдоун.
262. Леохар. Аполлон Бельведерский. Мрамор. 3-я четверть VI в. до н. э. Рим, Ватикан.
263. Скопас. Амазомахия. Фриз восточной стороны Галикарнасского мавсолея. Мрамор. Сер. IV в. до н. э. Лондон, Британский музей.
264. Бриаксид. Амазомахия. Фриз северной стороны Галикарнасского мавсолея. Мрамор. Сер. IV в. до н. э. Лондон, Британский музей.
265. Леохар. Амазомахия. Фриз западной стороны Галикарнасского мавсолея. Мрамор. Сер. IV в. до н. э. Лондон, Британский музей.
266. Тимофей. Амазомахия. Фриз южной стороны Галикарнасского мавсолея. Мрамор. Сер. IV в. до н. э. Лондон, Британский музей.
267. Рельефная база колонны из храма Артемиды в Эфесе. Мрамор. 3-я четверть IV в. до н. э. Лондон, Британский музей.
- 268—269. Неистовая Менада. Уменьшенная копия со статуи Скопаса. Мрамор. Дрезден, Альбертинум.
270. Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом на руках. Статуя из храма Геры в Олимпии. Мрамор. Ок. 340 г. н. э. Олимпия, музей.
271. Голова Гермеса Праксителя.
272. Пракситель. Сатир, наливающий вино. (Бронзированный слепок). Подлинник — мрамор. 2-я четверть IV в. до н. э. Дрезден, Альбертинум.
273. Пракситель. Аполлон Савроктон (убивающий ящерицу). Мрамор. Втор. пол. IV в. до н. э. Рим, Ватикан.
274. Пракситель. Отдыхающий сатир. Мрамор. Сер. IV в. до н. э. Рим, Капитолийский музей.
275. Голова статуи юноши из Марафона. Бронза. Ок. 330 г. до н. э. Афины, Национальный музей.
276. Пракситель. Афродита. Статуя из Арля. Мрамор. Сер. IV в. до н. э. Париж, Лувр.
277. Пракситель. Голова Афродиты из собрания Кауфман. Мрамор. Сер. IV в. до н. э. Берлин, Государственные музеи.
278. Пракситель. Афродита Книдская. Мрамор. Сер. IV в. до н. э. Мюнхен, Глиптотека.
279. Пракситель. Артемиды. Статуя из Габий. Мрамор. 345 г. до н. э. Париж, Лувр.
280. Лисипп. Апоксиомен. Мрамор. Втор. пол. IV в. до н. э. Рим, Ватикан.
281. Отдыхающий Гермес. Статуя круга Лисиппа. Бронза. Кон. IV в. до н. э. Неаполь, Национальный музей.
282. Лисипп. Эрот, натягивающий лук. Мрамор. Втор. пол. IV в. до н. э. Лондон, Британский музей.
283. Лисипп. Агий. Статуя из Дельф. Мрамор. Ок. 440 г. до н. э. Дельфы, музей.
284. Силен с младенцем Дионисом на руках. Мрамор. Нач. III в. до н. э. Париж, Лувр.
285. Танцующая девушка. Танагрская статуэтка. Терракота. IV в. до н. э. Берлин, Государственные музеи.

СПИСОК ЧЕРТЕЖЕЙ (В ТЕКСТЕ)

1. План дворца в Кноссе
2. План дворца в Маллии
3. План акрополя Тиринфа
4. План Микен
5. План храма Аполлона Карнейского
6. Планы храмов *А* и *Б* в Принии
7. План святилища Аполлона в Фермосе
8. План храма Геры в Олимпии
9. Дорический ордер (схема)
10. Типы греческих храмов:
планы храма в антах, простиля,
амфипростиля, перипетра, диптера,
протиля, толоса (схема)
11. План храма в Ассосе
12. Ионийский ордер (храм Артемиды
Левко фриены в Магнессии на Ме-
андре)
13. План храма Артемиды в Эфесе
14. План храма Зевса
15. План Парфенона
16. План святилища Деметры и Теле-
стериона
17. План храма Аполлона в Бассах
18. План храма Афины Алеи в Тегее

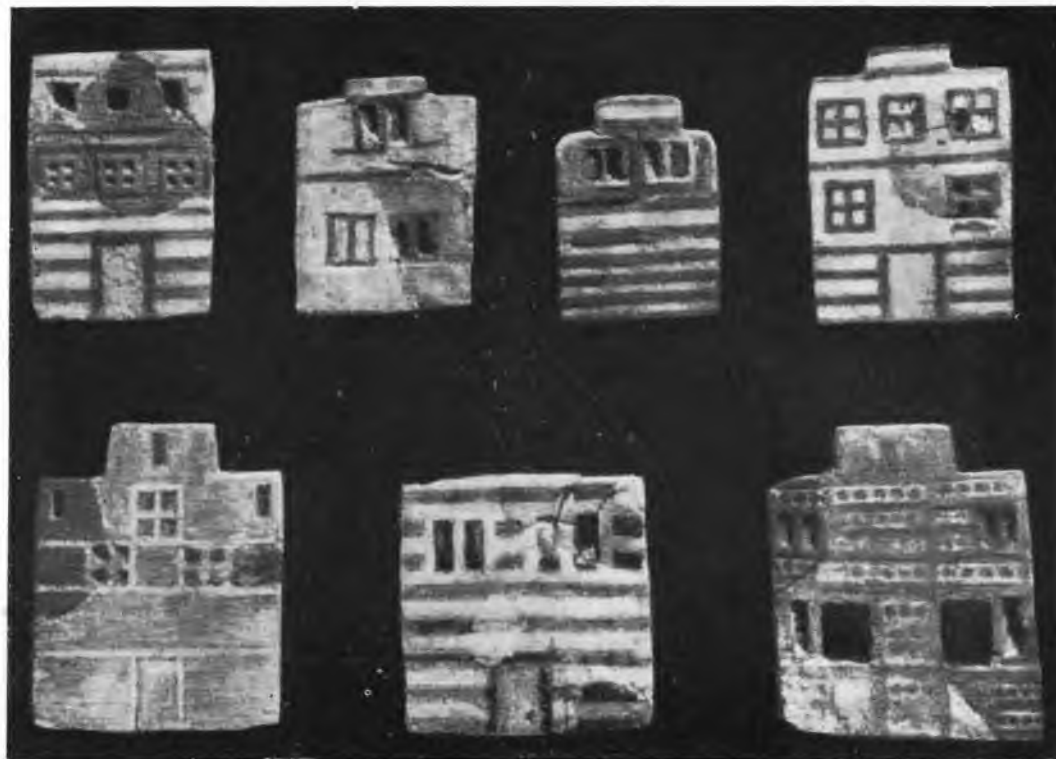
ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Стены Трои (Город I и II). Современное состояние



2. Раскопки в Гурнии, Восточный Крит



3. Фаянсовые таблетки, изображающие дома, из Кносса

4. Дворец в Кноссе. Кладовые в западной части дворца





5. Дворец в Кноссе. Тронный зал



6. Колонна из так называемой гробницы Атрея



7. Дворец в Кноссе. Световой колодец в восточной части двора



8. Дворец в Фесте. Центральный двор

9. Дворец в Фесте. Большая лестница Нового дворца





10. Крепостные стены Тиринфа. Вид с востока



11. Проход внутри оборонительных стен Тиринфа



12. Львиные ворота в Микенах



13. Круг гробниц А в Микенах

14. Гробница Атрея. Вид снаружи



15. Гробница Атрея. Вид внутри



16. Кикладский идол с о. Сироса



17. Идол из Петсофы

Кривич



19. Богини со змеями



18. Крышка сосуда с изображением собаки



20. «Флейтист». Статуэтка из Феста

Майер



21. Женщина на качелях. Статуэтка из Агва Триады



22. Молящийся. Статуэтка из Тиллесса



23. Женская статуэтка из Пискокефало



24. Бык с акробатом. Статуэтка

25. Коза с двумя козлятами. Рельеф из Кносса





26. Сосуд с изображением вождя из Агиа Триады



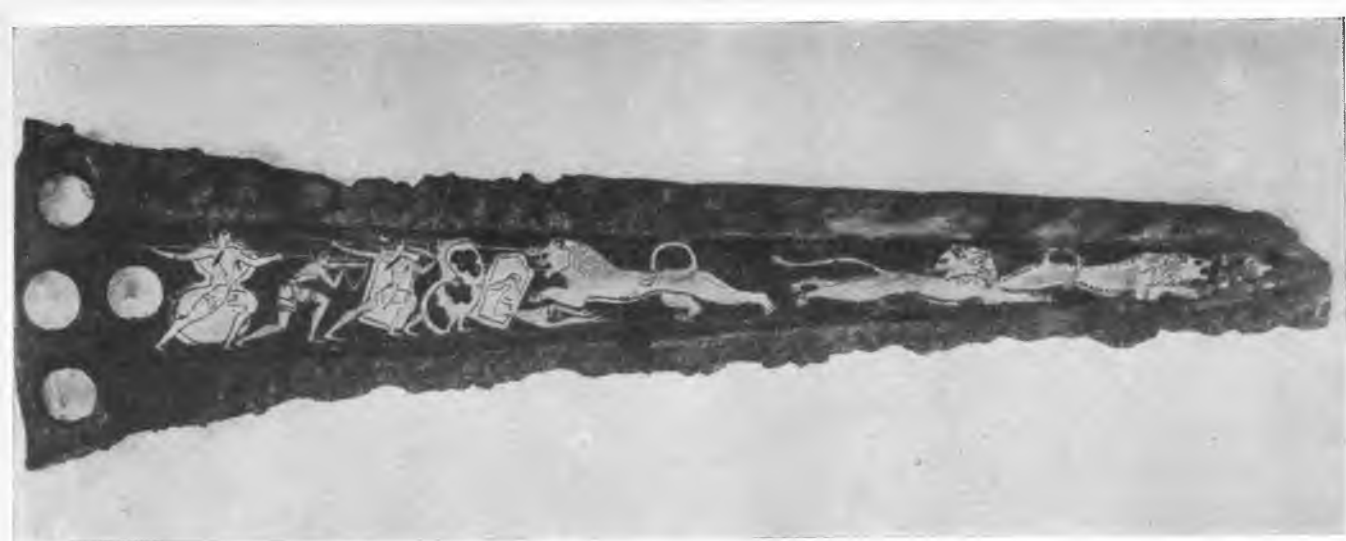
27. Ритон с рельефами из Агиа Триады

28. Сосуд со жнецами из Агиа Триады





29. Кубки из Вафио



30. Пикрустированный кинжал со сценой охоты, из Микен



31. Печать с изображениями культовой сцены, из Кносса



32. Печать с изображениями культовой сцены, из Микен



33. Юноша. Статуэтка с о. Крит



34. Богиня. Статуэтка из Киосса



35. «Хоровод» .
Группа из Палекастро



36. Головка воина, из Микен



37. Голова, из Микен. Расписной стук

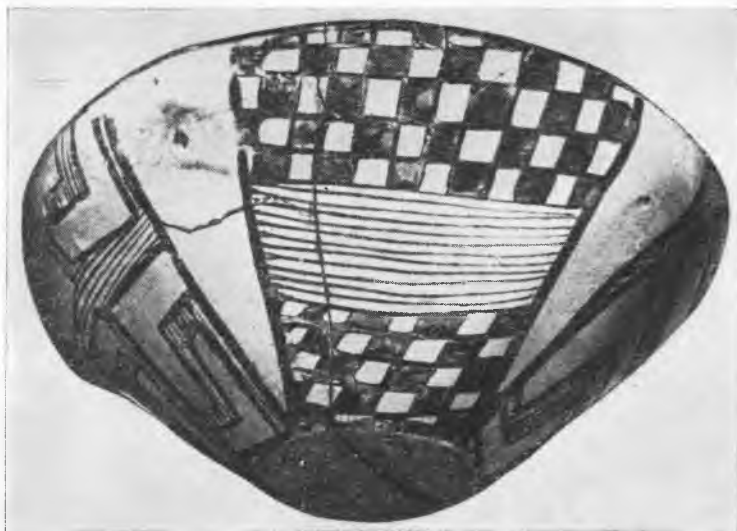


38. Надгробная стела с изображением колесницы, из Микен

39. Сосуд из «Сескло»



40. Расписной сосуд из Димини



41. Чашечки из Феста





42. Ваза с резным орнаментом, из Палекастро



43. Сосуд типа «пятиугольной керамики», из Василики

44. Расписной сосуд, из Агиос Онуфриос

о Мохосе



45. Сосуд типа «Камарес», из Старого дворца в Кноссе





46. Чашечка типа яичной скорлупки из Феста

47. Сосуд типа «барботино» из Агии Триады



48. Ваза с лилиями из Кносса



49. Фляга с изображением осьминога, из Палекастро



50. Фрагмент вазы с изображением колесницы, из Мивен





51. Голубой мальчик. Фреска из Кносса

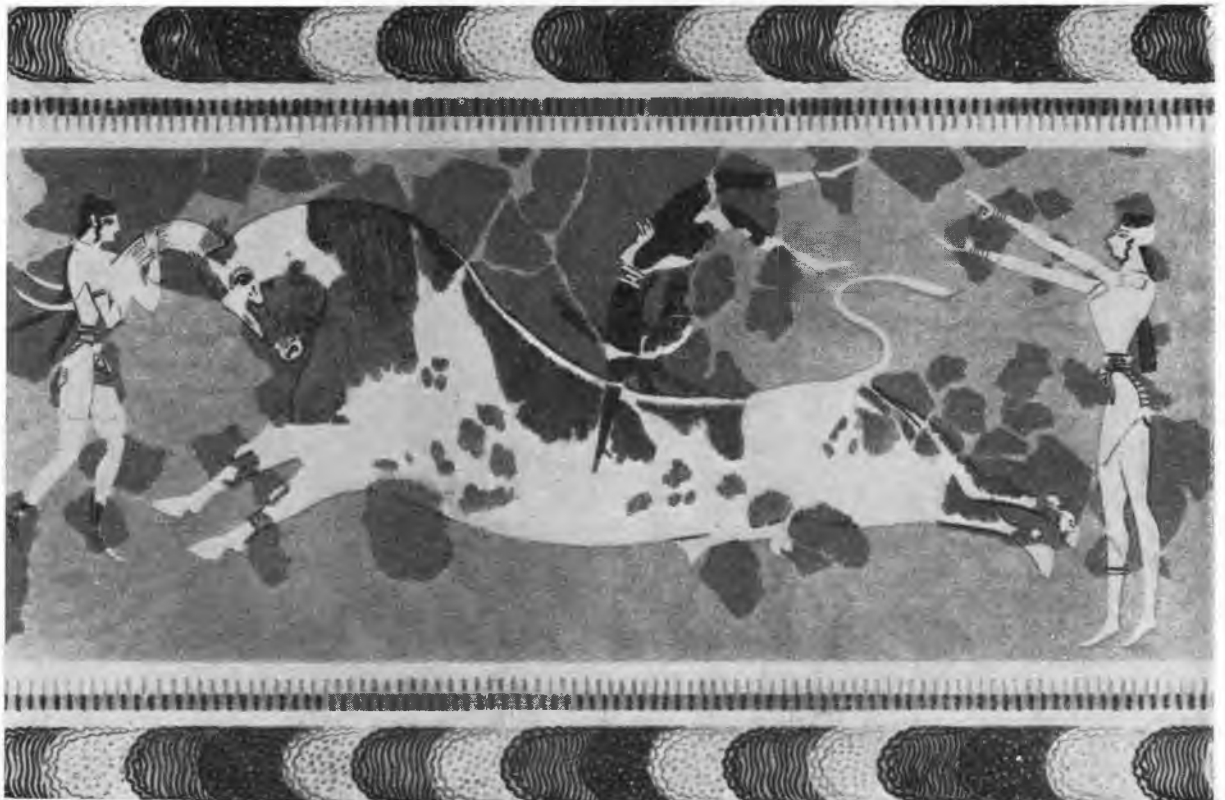
52_Летающие рыбы. Фреска из Филадельфии, о. Мелос

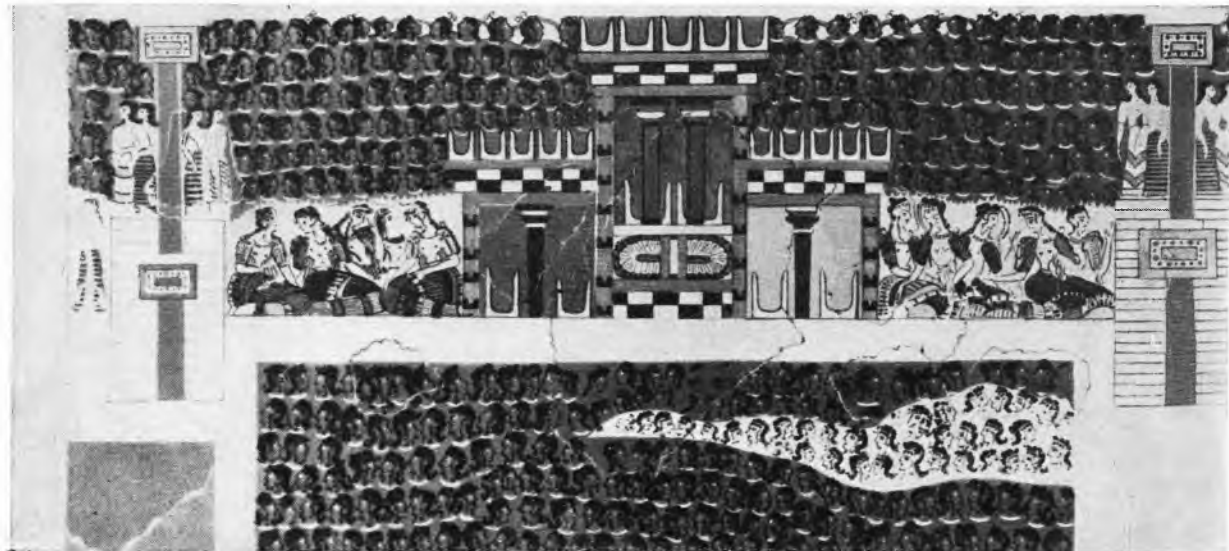




53. Кошка, охотящаяся за птицей. Фреска из Агия Триады

54. Игры с быком. Фреска из Кносса

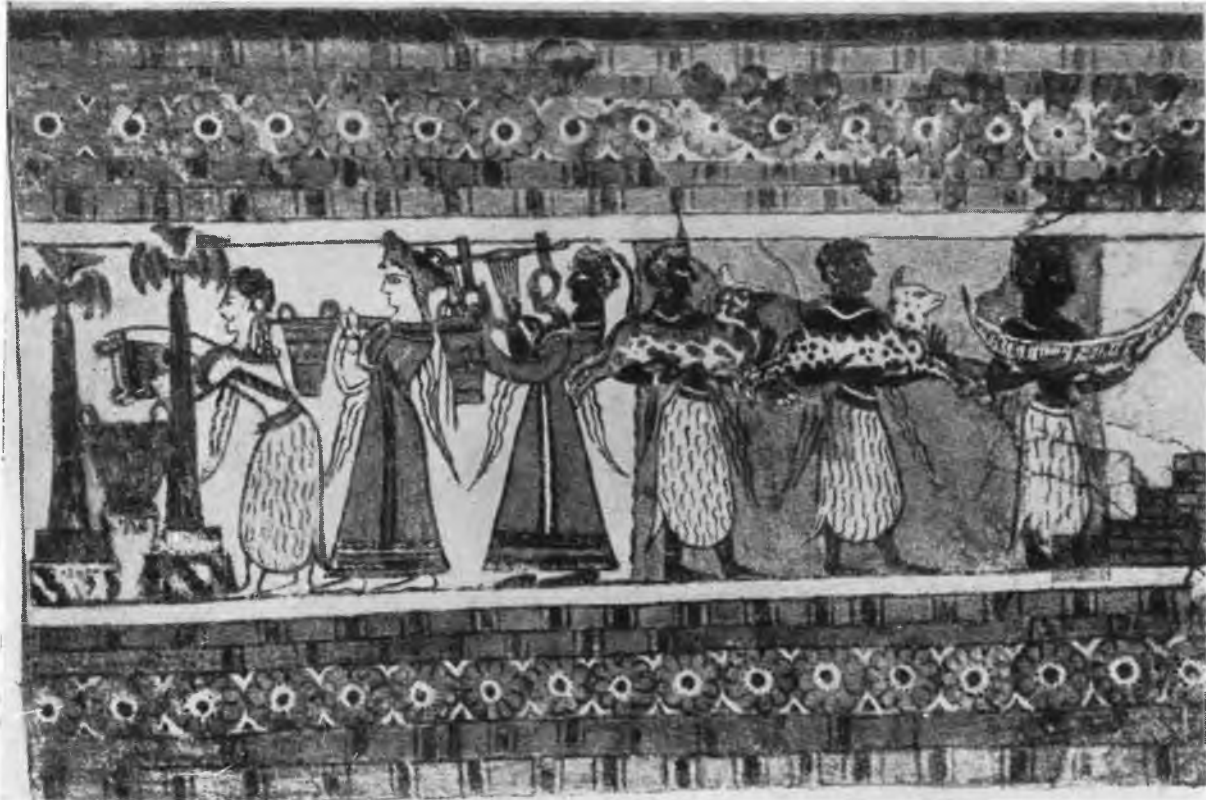




55. Миниатюрная фреска с изображением святилища, из Кносса

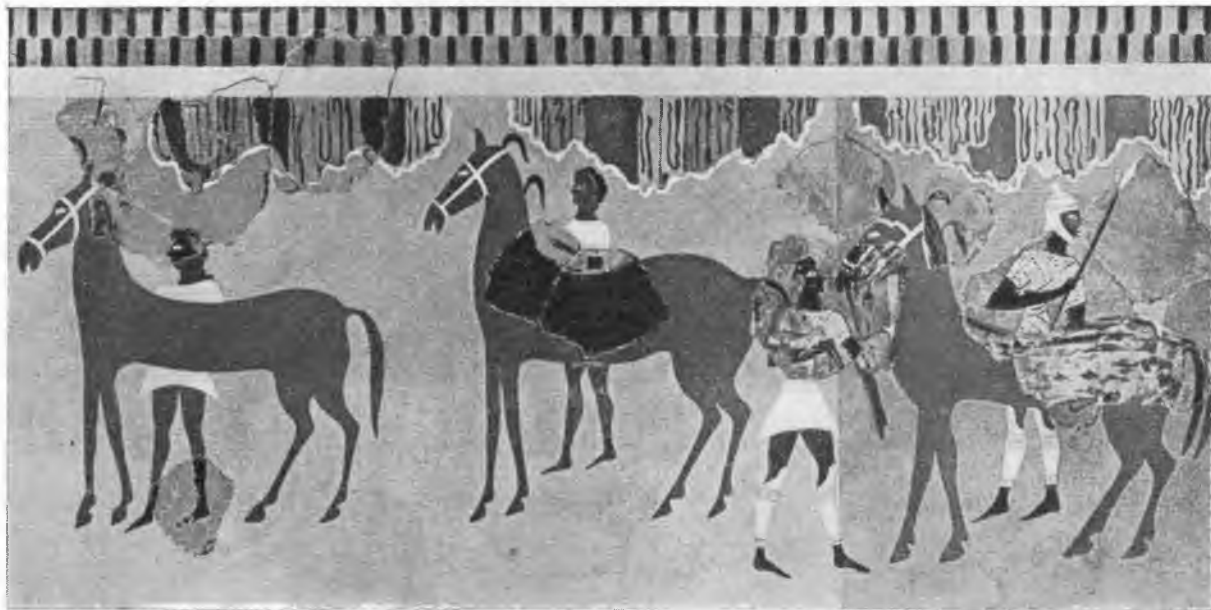


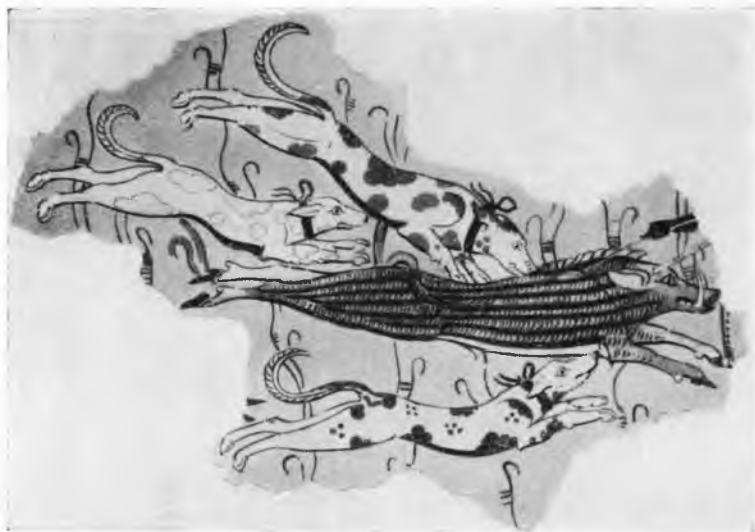
56. Юноша. Фреска из Коридора процессий в Кноссе



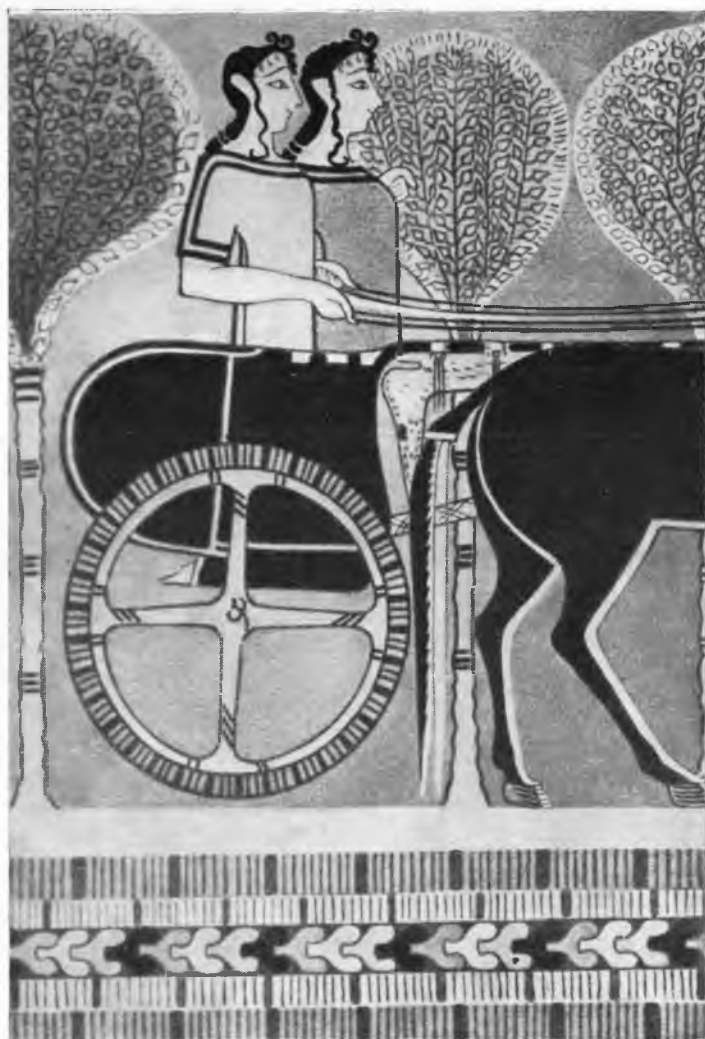
57. Жертвоприношение умершему. Роспись саркофага из Агия Триады. Деталь

58. Воины с конями. Фреска из Микен





59. Охота на кабана. Фреска из Тиринфа



60. Выезд на колеснице. Фреска из Тиринфа



61. Протогеометрический сосуд



62 Амфора геометрического стиля



63. Амфора с Дипилонского некрополя в Афинах





66. Воин. Статуэтка из Фессалии



67. Конь. Статуэтка из Олимпии



68. Герой и кентавр. Статуэтка из Олимпии

69. Понийская статуэтка



70. Модель храма из Аргоса



71. Храм Геры в Олимпии. Общий вид



72. Колонны храма Геры в Олимпии



73. Так называемый храм Посейдона в Пестуме



74. Сфинкс. Дар накосцев Дельфийскому святилищу



75. Эолийская капитель из Неандрии



76. Ионийская капитель. Пропилеи афинского Акрополя



77. Скульптура фасада храма в Принци. Реконструкция



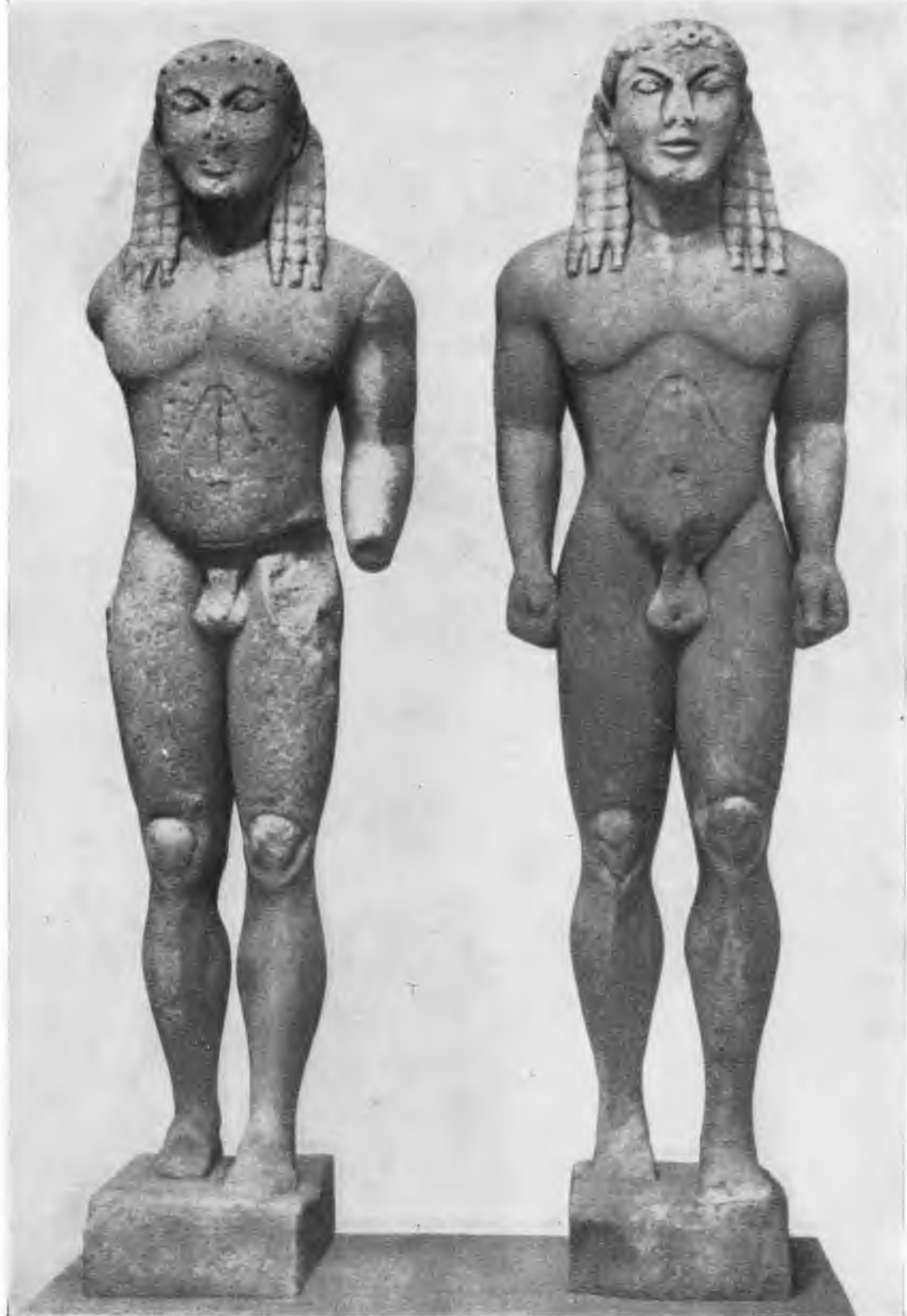
78. Статуэтка из Оксерре



79. Голова Геры из Олимпии



80. Статуя Ники, так называемая Ника Архерма с о. Делоса



81. Клеобис и Битон, Статуи работы Полимеда Аргосского из Дельф



82. Деталь статуи Клеобиса или Битона



83. Гермес Кривофор. Статуэтка

85. Артемида Делосская, статуя
из святилища Артемиды
на о. Делосе



84. Статуя Харета из Дидимейона близ
Милета



86. Аполлон Тенейский



87. Фрагмент головы из Эфеса



88. Голова курса из Диплона



89. Кора с гранатом, статуя из Аттики



90. Курос, статуя с мыса Суннион, Аттика



91. Так называемая «голова Райе»



92. Так называемая «голова Сабурова»



93. Мосхофор. Статуя с афинского Акрополя



94. Кора в пеплосе.
Статуя с афинского Акрополи



95. Голова коры в пеплосе



96. Антенор. Кора. Статуя с афинского Акрополя



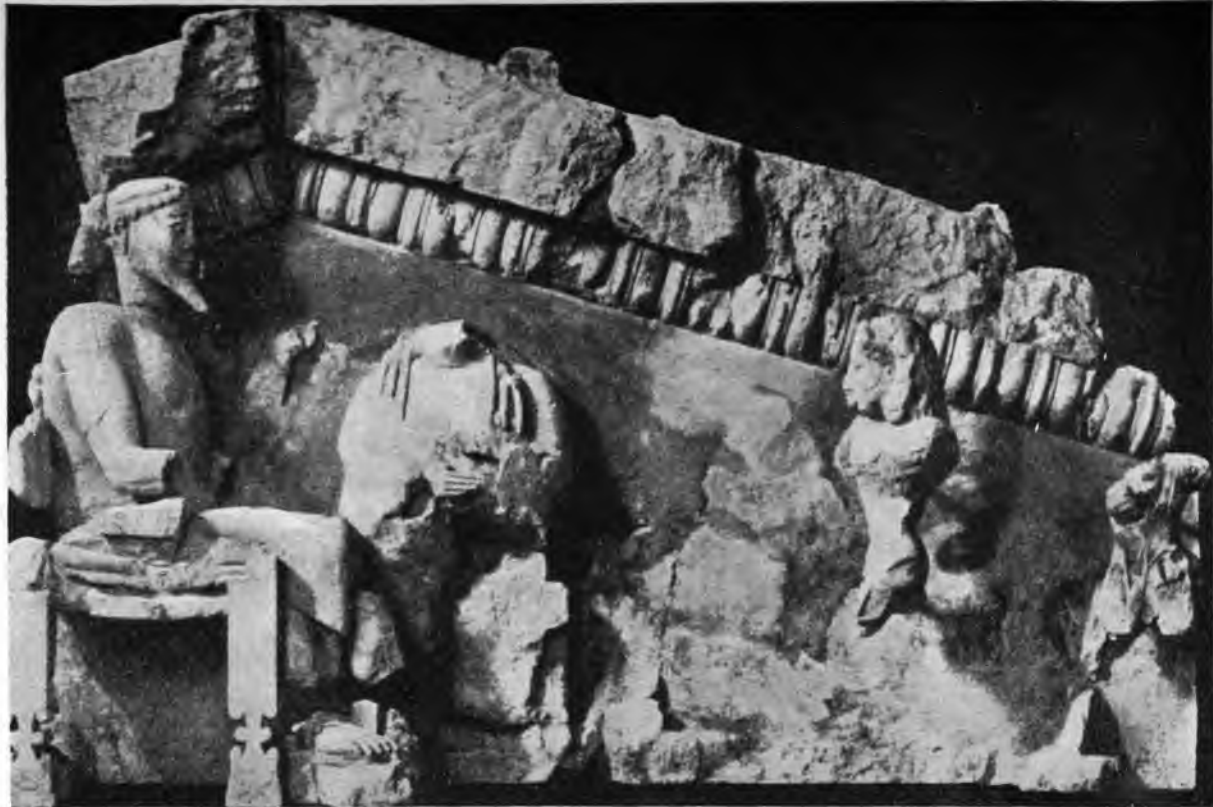
97. «Задумчивая Кора». Статуя с афинского Акрополя



98. Фронтон храма Артемиды на о. Корфу (Керкира). Центральная часть

99. Борьба Геракла с гидрой. Фронтон с афинского Акрополя





100. Введение Геракла на Олимп. Фронтон с афинского Акрополя

101. Геракл и Тритон. Часть фронтона с афинского Акрополя





102. Так называемый Нерей. Часть фронтона с афинского Акрополя

103. Афина и гигант. Часть фронтона с афинского Акрополя





104. Рельеф с изображением умерших, из Спарты



105. Аристокл. Стела Аристиона

106. Алксенор. Стела из Орхомена



107. Спортивные игры на палестре. Рельеф базы с Дипилонского некрополя



108. Спортивные игры на палестре. Рельеф базы с Дипилонского некрополя

109. «Похищение Европы». Метопы храма «малых метоп» в Селинунте



110. «Квадрига». Метопы храма С в Селинунте





111. Борьба богов с гигантами. Фриз сокровищницы сифнийцев в Дельфах

112. Собрание богов. Фриз сокровищницы сифнийцев в Дельфах





113. А р и с т о н о ф. Кратер с изображением ослепления Полифема

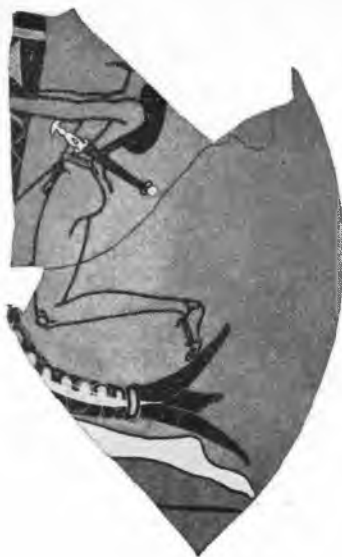


114. Морское сражение. Роспись обратной стороны кратера Аристонофа

115. Т и м о н и д. Ваза с изображением Ахилла и Троила



116. Тарелка из Прайса (о. Крит) с изображением героя и чудовища





117. Амфора с изображением Геракла и Нессоса



118. Амфора с изображением Аполлона и Артемиды с о. Мелоса



119. Родосская амфора



120. Амфора стиля «Фикеллура» с изображением бегуна



121. Ваза с изображением хоровода девушек, клазоменского стиля



122. Так называемая понтийская ваза с изображением суда Париса

123. Обратная сторона вазы с судом Париса





124. Так называемая черетанская гидрия с изображением Геракла и Бузириса



125. Табличка с изображением рудокопов

126. Коринфский кратер с изображением отъезда Амфиарая





127. Чаша с изображением Финя



128. Халкидская ваза с изображением прощания Гектора с Андромахой



129. А м а з и с. Амфора с изображением Диониса и менад



130. К л и т и й и Э р г о т и м. Кратер, так называемая ваза Франсуа



131. Э к с е к и й. Килик с изображением Диониса на корабле



132. Э к с е к и й. Амфора с изображением Ахилла и Аякса, играющих в шашки



133. Андокид. Амфора с изображением пирующего Геракла

134. Обратная сторона амфоры Андокида





135. Круг Евфрония. Килик с изображением охотника и зайца



136. Пейтин. Килик с изображением борьбы Пелея с Фетидой

137. Сосий (?) Килик с изображением Ахилла и Патрокла



138. Дурис. Килик с изображением Эос и Мемнона





139. Мастер Пентесилей. Килик с изображением Ахилла и Пентесилей. Деталь

140. Евтимид. Ваза с изображением Гектора, снаряжающегося в поход



141. Евфроний. Кратер с изображением борьбы Геракла с Антеем





142. Д у р и с. Килик с изображением сцен из школьной жизни

143. Бриг. Килик с изображением последствий пиршества



144. Белофонный килик с изображением Афродиты на гусе





145. Пистоксен. Скифос с изображением мальчика-Геракла и служанки



146. Мастер Пана. Кратер с изображением гибели Актеона



147. Мастер Ниобид. Кратер с изображением Аргонавтов



148. Психгер с изображением кентавромахии



449. Стамнос с изображением прощания воина

150. Мидий. Гидрия с изображением похищения дочерей Левкиппа. Деталь





151. Кентавромахия. Роспись на мраморе из Геркуланума. Копия римского времени с классического оригинала

152. Голова мальчика с Акрополя



153. Аполлон. Статуя из Пьомбино





154. Умирающий воин. Статуя с западного фронтона храма Афайи на Эгине



155. Умирающий воин. Статуя с восточного фронтона храма Афайи на Эгине



156. Афина. Статуя с западного фронтона храма Афайи на Эгине



157. Критий и Несиот. Тираноубийцы Гармодий и Аристогитон



158. К р и т и й. Мальчик. Статуя с афинского Акрополя



159. Гоплитодром. Статуэтка из Олимпии



160. Атлет. Статуэтка из Адерно



161. Аполлон Кифаред. Статуя из Помпей



162. Аполлон на омфале так называемый Аполлон Шуазель-Гуффье



163. Юноша, так называемый Эрот Соранцо



164. Посейдон. Статуя с мыса Артемисион



165. Аполлон. Статуя из Тибра



166. Аполлон, из Касселя



167. «Прядильщица». Статуэтка



168. Гестия, так называемая Гестия Джустиниани



170. Бегущая. Статуя из Элевсина

169. Афродита Сосандра, так называемая Аспазия



171. Умирающая Нибида



172. Поллукс



173. Победительница в беге



175. Дельфийский возница. Статуя из Дельф

174. Кифаред. Статуэтка



176. Рождение Афродиты. Центральный рельеф так называемого трона Людовизи

177. Гетера. Боковой рельеф так называемого трона Людовизи.



178. Невеста. Боковой рельеф так называемого трона Людовизи





179. Грустящая Афина.
Рельеф с Акрополя



180. Зевс и Гера. Метопы храма Геры в Селинунте

181. Геракл и Атлант. Метопы храма Зевса в Олимпии



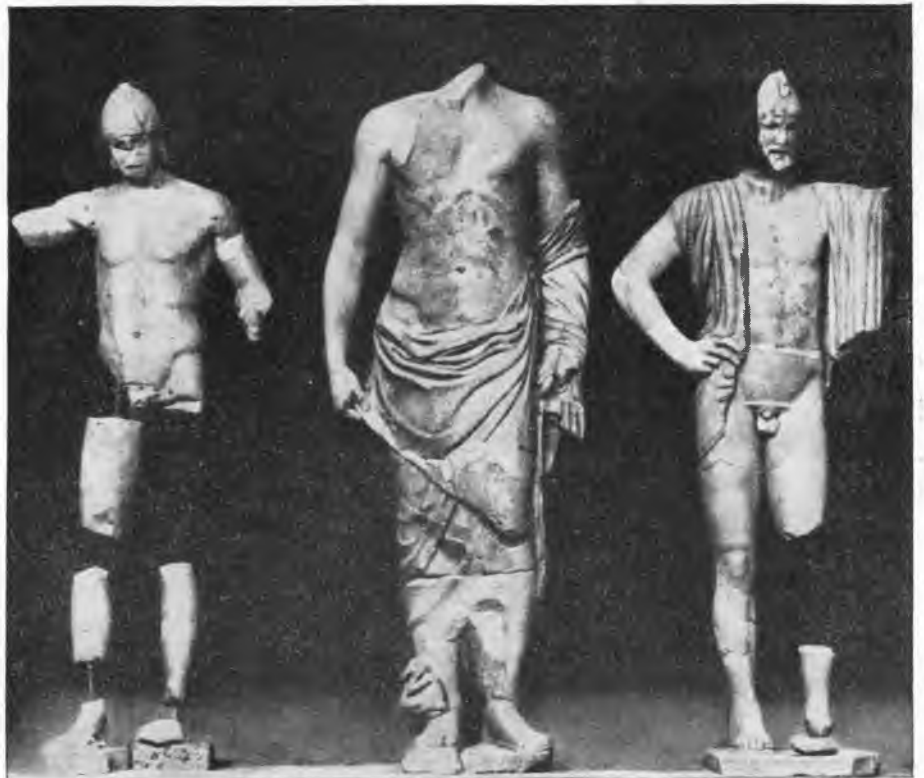
182. Геракл и Афина. Метопы храма Зевса в Олимпии





183. Квадрига. Часть восточного фронтона храма Зевса в Олимпии

184. Зевс, Пелопс и Эномай. Центральная часть восточного фронтона храма Зевса в Олимпии





185. Сидящий старик. Одна из фигур восточного фронтона храма Зевса в Олимпии

186. Центральная часть западного фронтона храма Зевса в Олимпии

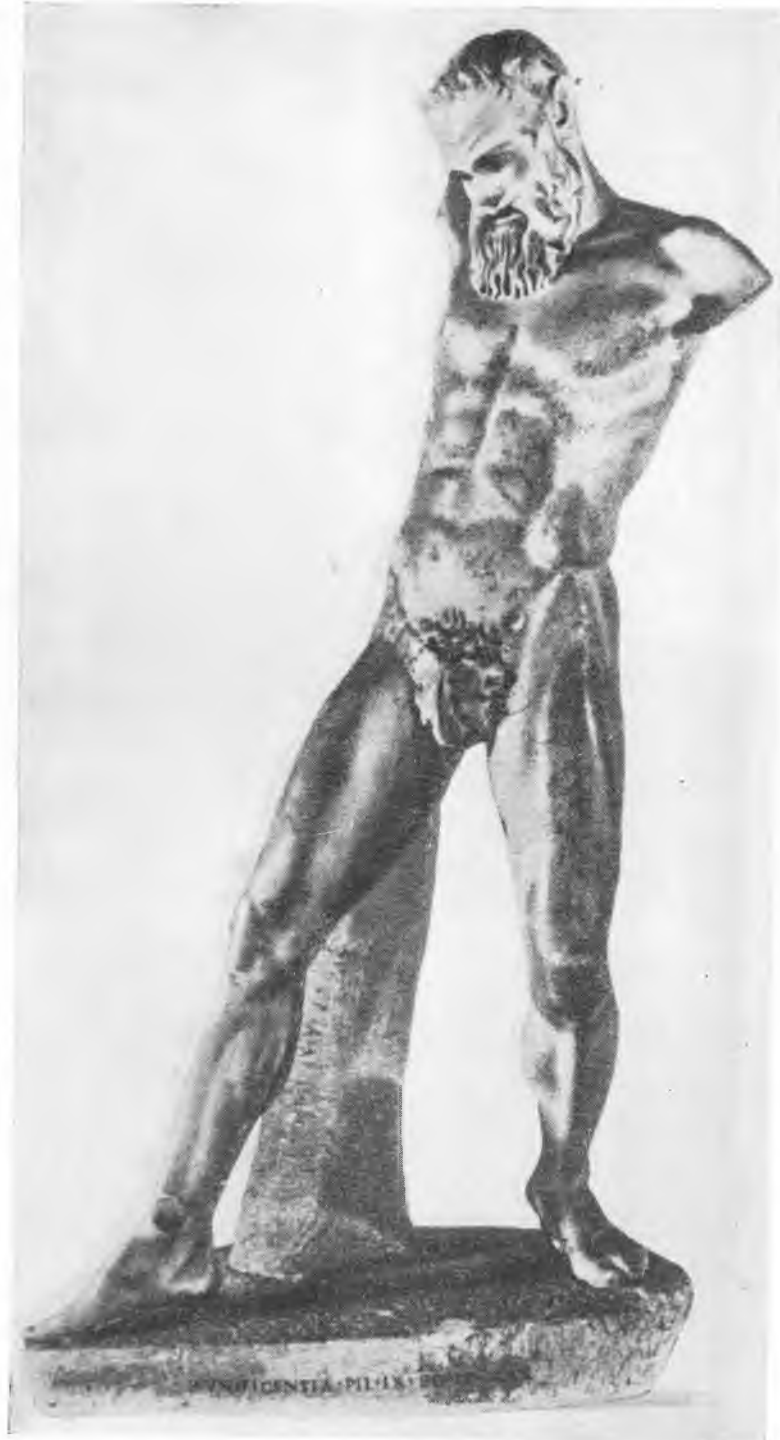




187. М и р о н. Дискобол



188. М и р о н. Голова Дискобола



189. М и р о н . Афина и Марсий



190. М и р о н. Голова Афины



191. М и р о н (?), Голова Персея



192. М и р о н (?), Сидящий Геракл



194. М п р о н (?) Голова Геракла

193. П о л и к л е т. Дорифор



195. П о л и к л е т . Г о л о в а Д и с к о ф о р а



196. Д и с к о ф о р . С т а т у э т к а Г Е Р М Е С

199. Поликлет. Амазонка



198. Поликлет. Диадумен





197. Пол иклет. Киниск



200. Юный атлет, так называемый Идолино



201. Нарцисс



202. Эфеб. Статуя из Помпей



203. Обнаженная девушка. Статуэтка из Берои



204. Зевс. Статуя круга Фидия



205. Монеты с изображением статуи Зевса Фидия



206. Гибель Ниобид. Рельеф

207. Фидий. Анадумен, так называемый анадумен Фарнезе



208. Фидий (?). Деметра. Статуя из Шершела





209. Фидий. Афина Лемния

211. Фидий. Амазонка, так называемая Амазонка
Маттеи



210. Крестилей. Амазонка





212. Афина. Статуэтка из Варвакейона. Уменьшенная копия статуи Афины Парфенос Фидия

213. Медальон из Керчи с изображением
головы Афины Парфенос



214. Так называемый щит Странгфорда





215. Парфенон. Вид с северо-востока



216. Юго-западная часть дорического фриза Парфенона



217. Метопы с изображением «гримасничающего» кентавра



218. Метопы с изображением лапифа, поражающего кентавра копьем



219. Метопы с изображением кентавра, замахивающегося кувшином



220. Всадники. Часть фриз Парфенона



221. Посейдон, Аполлон, Афродита. Часть восточного фриз Парфенона



222. Юноши-гидрофоры. Часть фриза Парфенона



223. Дионис. Статуя с восточного фронтона Парфенона



224. Гестия, Диона и Афродита. Статуи с восточного фронтона Парфенона



225. Кефис.
Статуя с западного
фронтона Парфенона



226. Деметра, Кора и Ирида. Статуи с восточного фронтона Парфенона



227. Ирида. Статуя с западного фронтона Парфенона



228. Голова богини с восточного фронтона Парфенона, так называемая голова Лаборд



229. Храм Конкордии в Акраганте



230. Кентавромахия. Плита фризса храма Аполлона в Бассах

231. Рисунок коринфской капители храма Аполлона в Бассах

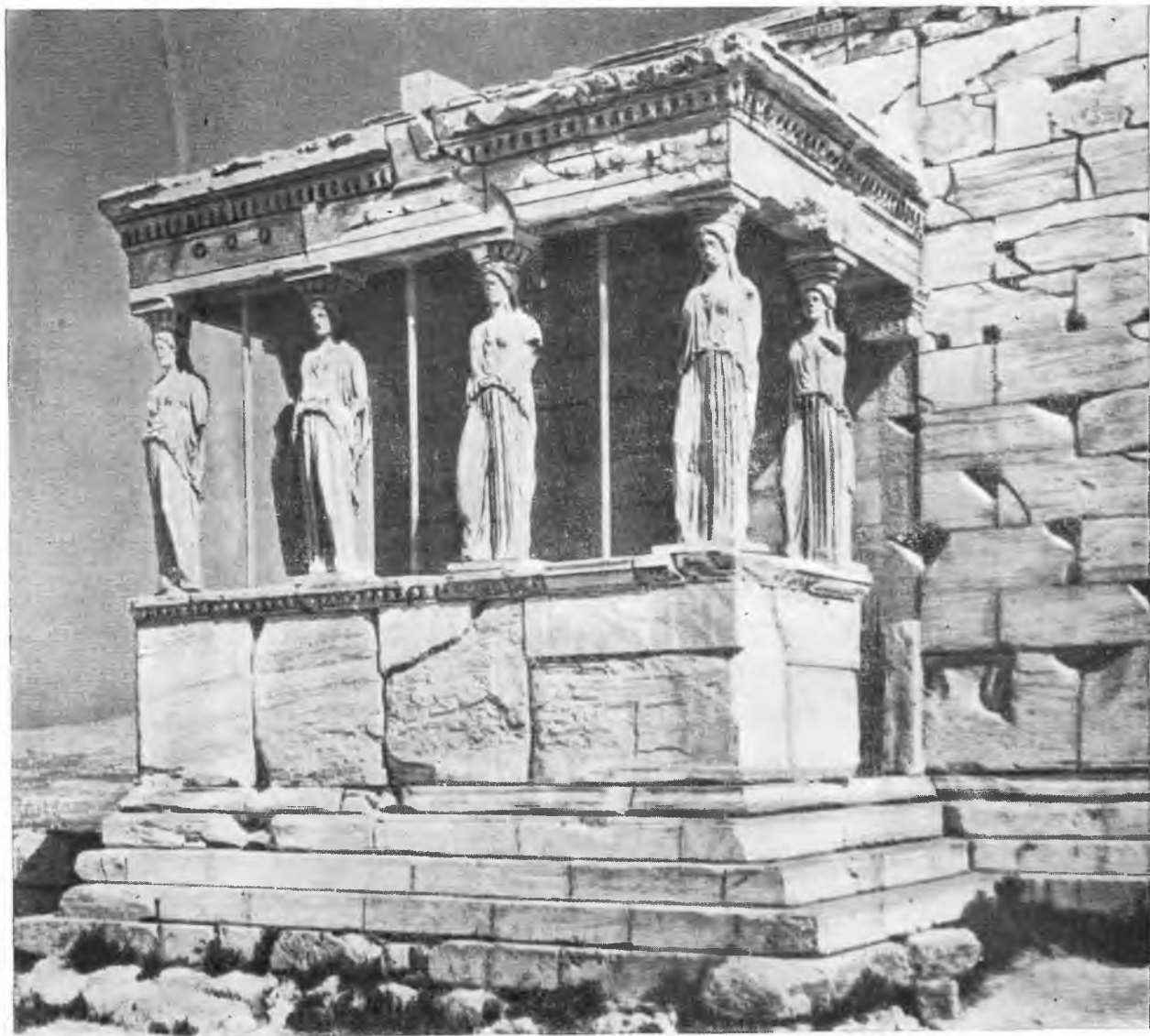




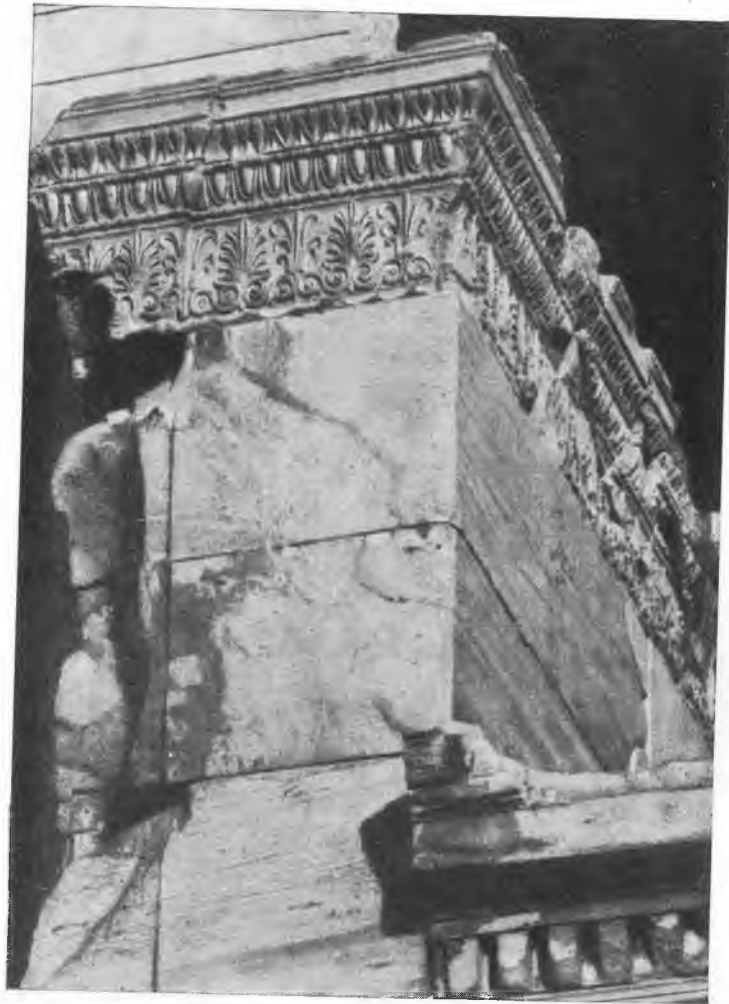
232. Эрехтейон. Вид с юга

233. Эрехтейон. Вид с запада





234. Портяк кариатид Эрехтейона



235. Деталь архитектурного орнамента Эрехтейона



236. Орфей и Эвридика. Рельеф



237. Стела Гегесо



238. Стела Аристонавта



239. Надгробие юноши, найденного
близ Илисса

240. Арес, так называемый Арес Боргезе



241. Атлет, намазывающий тело маслом





242. Н а в к и д. Д и с к о б о л



243. К р у г А л к а м е н а. Г е р м а б о г а (Г е р м е с п л и Д ю н и с)



244. Алкамен. Прокна и Итис
(группа с афинского акрополя)



245. Афродита. Статуя типа Venus Genetrix



246. П э о н и й. Ника. Статуя из Олимпии



247. Храм Ники Аптерос. Вид с востока



248. Битва греков с варварами. Часть фриза храма Ники Аптерос



249. Ника, развязывающая сандалию. Рельеф балюстрады храма Ники Аптерос



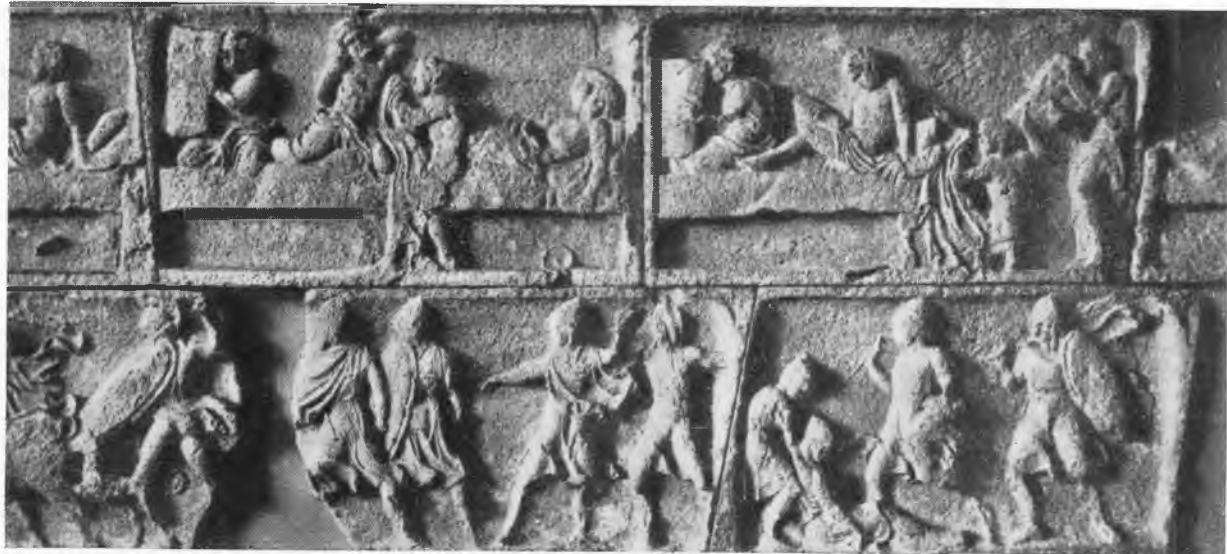
250. Плита фриза Памятника персид в Ксанфе

251. Осада города. Часть фриза Памятника персид в Ксанфе





252. Нереида. Статуя с Памятника nereид в Ксанфе



253. Осада Трои. Часть фриза Гериона в Трое



254. Амазонка. Статуя из храма Асклепия в Эпидавре



255. Кефиодот. Эйрена с Плутосом



256. Дионис, так называемый Дионис Сарданапал.
Статуя круга Кефисодота



257. Юноша (Парис?). Статуя из Антикиферы



258. Скопас. Голова воина с западного фронтона храма Афины Алей в Тегее



259. Леохар. Ганимед, похищаемый орлом



260. Бриаксид (?). Мавсол (правитель Карии, 377—355 г. до н. э.)



261. Скопас (?). Статуя Геракла



262. Леохар. Аполлон Бельведерский



263. Скопас. Амазомахия. Фриз восточной стороны Галикарнасского мавсолея

264. Бриаксид. Амазомахия. Фриз северной стороны Галикарнасского мавсолея





265. Л е о х а р . Амазономахия. Фриз западной стороны Галикарнасского мавзолея

266. Т и м о ф е й . Амазономахия. Фриз южной стороны Галикарнасского мавзолея





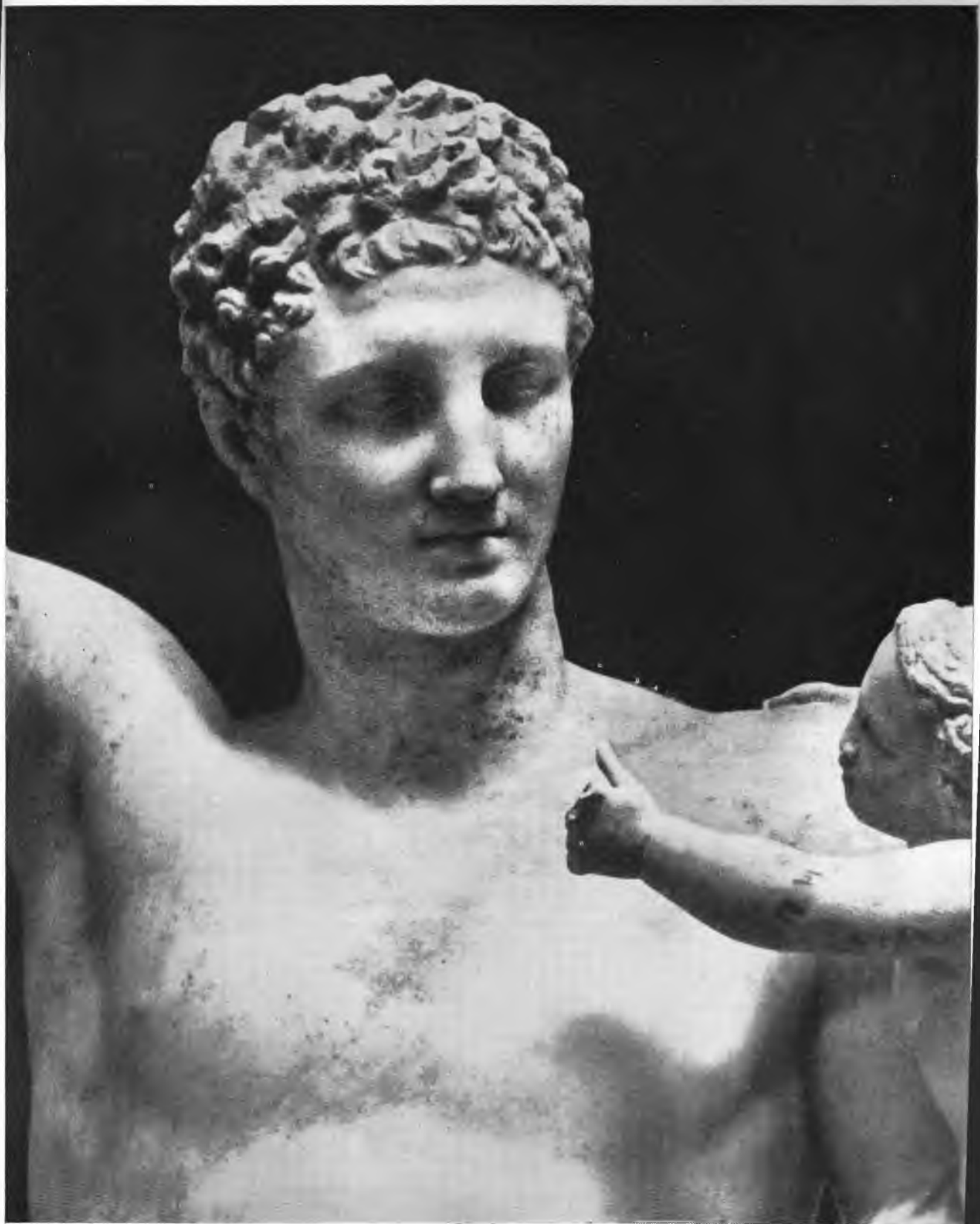
267. Рельефная база колонны из храма Артемиды в Эфесе



268—269. Неизвестная Менада. Уменьшенная копия со статуи Скопаса



270. П р а к с и т е л ь. Гермес с младенцем Дионисом на руках. Статуя из храма Геры в Олимпии



271. Голова Гермеса Праксителя



272. Пракситель. Сатир, наливающий вино (бронзированный слепок)



273. Аполлон Савроктон (убивающий ящерицу)



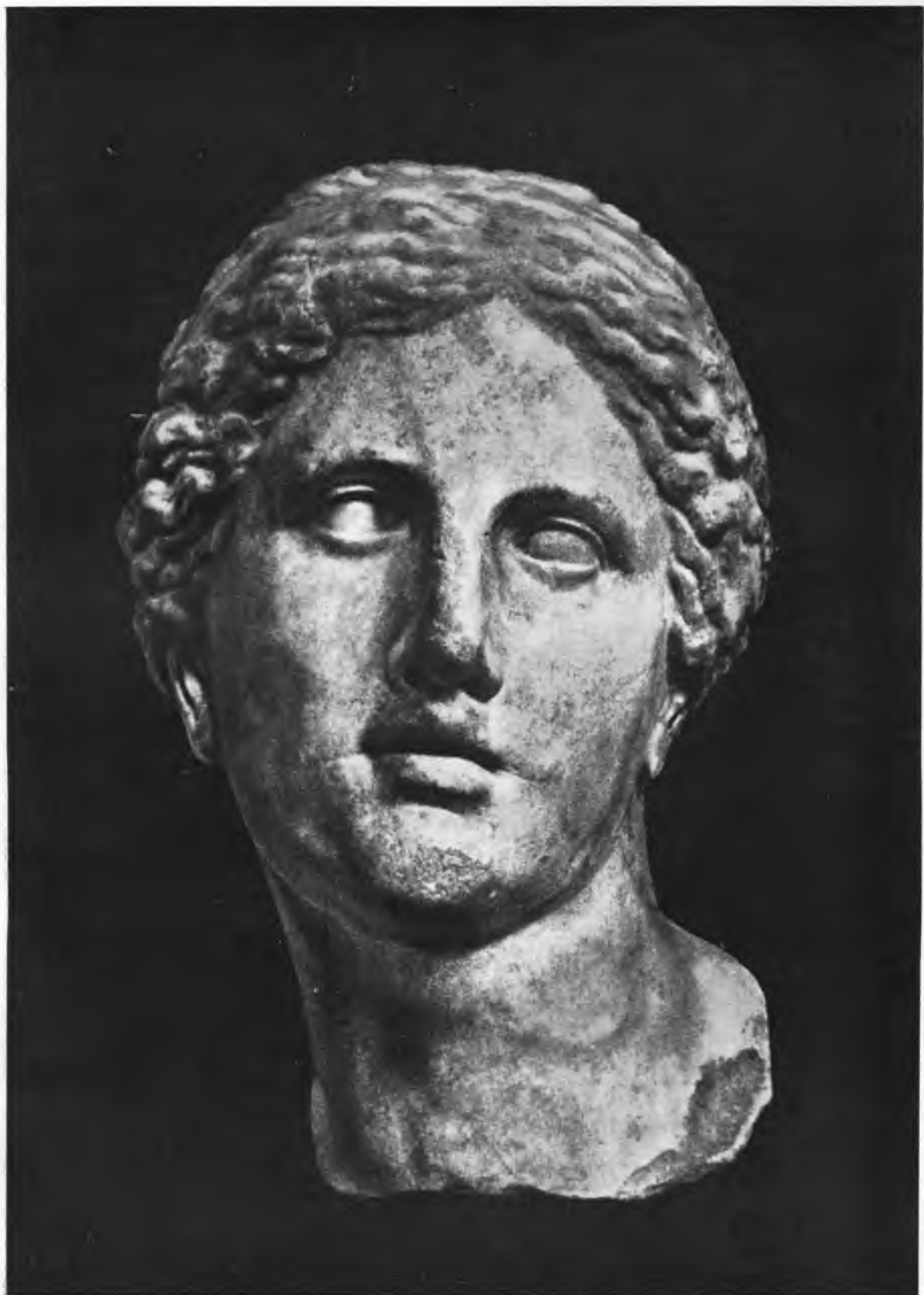
274. Пракситель. Отдыхающий сатир



275. Голова статуи юноши из Марафона



276. Пракситель. Афродита.
Статуя из Арля



277. Пракситель. Голова Афродиты из собрания Кауфман



278. П р а к с и т е л ь . А ф р о д и т а К н и д с к а я



279. П р а к с и т е л ь . А р т е м и д а . С т а т у я и з Г а б и и



280. Л и с п п. Апоксиомен



281. Отдыхающий Гермес. Статуя круга
Лисиппа



282. Л и с и п п. Эрот, натягивающий лук



283. Л и с и п п. А г и й. Статуя из Дельф



284. Силен с младенцем Дионисом на руках



285. Танцующая девушка. Танагренная статуэтка

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	5
ВВЕДЕНИЕ	9
КРИТО-МИКЕНСКОЕ ИСКУССТВО	12
Архитектура	18
Скульптура	35
Живопись и вазапись	48
ИСКУССТВО ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО СТИЛЯ	66
Вазапись	68
Скульптура	71
Архитектура	74
Дорийский ордер	83
Ионийский ордер	91
ИСКУССТВО ЭПОХИ АРХАИКИ	99
Скульптура	99
Критская школа	100
Спартацкая школа	102
Аргосская школа	104
Сикионская школа	106
Ионийские школы	107
Аттическая школа	108
Фронтонные композиции	112
Рельеф	115
Вазапись	121
Вазапись ориентализирующего стиля	122
Вазапись чернофигурного стиля	125
Вазапись краснофигурного стиля	132
КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО V В. ДО Н. Э.	141
Живопись и вазапись	141
Полиглот	141
Аполлодор и Агатарх	144
Скульптура строгого стиля	148
Каламид	160
Пифагор	161
Рельеф	164

	Скульптуры храма Зевса в Олимпии	166
	Скульптура высокой классики	170
	Мирон и его школа	171
	Поликлет	179
	Фидий	188
	Скульптура Парфенона	201
ИСКУССТВО		
ПОЗДНЕЙ КЛАССИКИ		214
	Архитектура переходной эпохи	215
	Скульптура переходной эпохи	221
	Алкамен	225
	Каллимах	226
	Пэоний	229
	Рельеф	230
	Скульптура IV в. до н. э.	234
	Кефисодот	235
	Эвфранор	237
	Скопас	238
	Леохар	242
	Бриаксид	243
	Пракситель	247
	Лисипп	254
	Список иллюстраций	259
	Список чертежей в тексте	268
	Иллюстрации	269

БОРИС РОБЕРТОВИЧ ВИППЕР
ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Утверждено к печати
Институтом истории искусств
Министерства культуры СССР

Редакторы издательства **Т. Д. Венедиктова** и **Н. А. Алпатова**
Оформление и макет книги художника **Н. А. Седелникова**
Технический редактор **Р. М. Денисова**

Сдано в набор 7/IX 1970 г. Подписано к печати 2/II 1971 г.
Формат 84×108^{1/16}. Бумага 1, Усл. печ. л. 44,10. Уч.-изд. л. 39,3. Тираж 20000
Т-01296, Тип. вак. 1233 Цена 4 р. 09 к.

Издательство «Наука». Москва К-62, Подсосенский пер., д. 21
2-я типография Издательства «Наука». Москва Г-99, Шубинский пер., 10

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
27		На плане ошибочно указано место западных кладовых; западные кладовые расположены правее западного входа	
134	3 сн.	Миксофена	Никофена
155	9 св.	Праксителя	Пасителя
179	3 сн.	ἐγκυΐμων	ἐγκυΐμων
188	7—6 сн.	Мюнхенской глиптотеке	Мюнхенском музее античного прикладного искусства
260	24 сн.	Музей керамики	Музей Керамика
Правая колонка 264	13 св.	2-я четверть до н. э.	2-я четверть V в. до н. э.
Левая колонка 265	25 св.	Уффици	Археологический музей
Левая колонка Подпись к илл. 165		165. Аполлон из Тибра	166. Аполлон, из Касселя
Подпись к илл. 166		166. Аполлон, из Касселя	165. Аполлон из Тибра
Подпись к илл. 210		210. Креслай. Амазонка	211. Фидий. Амазонка, так называемая Амазонка Маттеи
Подпись к илл. 211		211. Фидий. Амазонка, так называемая Амазонка Маттеи	210. Креслай. Амаз