

ВЕЛИКОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ

Греция. VII–V века до н.э.

Самые ранние художественные стили возникли в восточных деспотиях, располагавшихся на территориях больших оазисов, где нещадно палит солнце и лишь земли, орошаемые реками, дают пропитание; эти стили оставались почти неизменными на протяжении тысячелетий. Иные условия сложились в более мягком климате соседних приморских земель – на больших и малых островах восточного Средиземноморья, на сильно изрезанных побережьях Греции и Малой Азии. Эти регионы не подчинились одному владыке. Они стали прибежищем пиратствующих государей, отважных мореплавателей, бороздивших моря вдоль и поперек. В их крепостях, в портовых городах накапливались большие богатства, добытые торговлей и грабежом. Вначале главенствующее положение в этом ареале занимал остров Крит; его правители по временам достигали такого богатства и могущества, что снаряжали посольства в Египет, а его искусство, как нам довелось заметить, производило впечатление на египтян.

Стиль критского искусства проник и на материковую Грецию, в Микены. Нельзя сказать определенно, какой народ населял этот остров. Недавние открытия показали вероятность того, что язык критян был ранней формой греческого. Около 1000 года до н.э. хлынувшие из Европы воинственные племена овладели гористым Балканским полуостровом и побережьем Малой Азии, вытеснив прежних обитателей. И только сказания о битвах, воспетых в гомеровском эпосе, кое-что сообщают нам о великолепии искусства, уничтоженного в этих длительных войнах. Среди пришельцев были и греческие племена.

Их искусство в первые столетия после завоевания Греции было суровым и довольно примитивным. В нем нет ничего от радостной стремительности критского стиля, кажется, что они хотели в строгости превзойти даже египтян. Керамика расписывалась простым геометрическим узором, а когда появлялись сюжетные сцены, они подчинялись жесткой схеме. На вазе (илл. 46) представлена сцена оплакивания покойного. Он лежит на похоронном ложе, а женщины по сторонам воздевают руки в ритуальных причитаниях – типичный обычай первобытных обществ.



46

Отплакивание
умершего
Около 700 до н.э.

«Диплонская
амфора»
Высота 155 см
Афины, Национальный
археологический музей

Свойствами простоты и ясного членения форм отмечен и греческий строительный стиль, возникший в те далекие времена и, как это ни удивительно, бытующий и по сей день в наших городских и сельских местностях. На илл. 50 показан храм дорического стиля, получившего свое название от племени дорийцев. Именно к этому племени принадлежали спартанцы, известные своей суровостью. В самом деле, в таких постройках нет ничего лишнего, ничего, в чем бы не была видна функциональность. Вероятно, самые ранние из таких храмов строились в дереве и представляли собой огороженную стенами молельную камеру, в которой помещалась статуя божества с окружающим ее рядом опор, несущих тяжесть перекрытия. Около 600 года до н.э. греки стали воспроизводить эти простые конструкции в камне. Деревянные опоры превратились в колонны, поддерживающие тяжелые каменные балки. Эти балки получили название архитрава, а вся верхняя, покоящаяся на колоннах часть – антаблемента. Деревянный прототип угадывается там, где выступают торцы балок. На этих выступах обычно высекались три вертикальных желобка, поэтому их стали называть триглифами, что по-гречески и означает «три желобка». Промежутки между триглифами называются метопами. Эти близкие имитации деревянных конструкций поражают простотой и гармоничной соразмерностью целого. Если бы строители использовали простые квадратные столбы или цилиндрические колонны, храм выглядел бы тяжеловесным и неуклюжим. И они нашли форму колонны с легким набуханием к середине и постепенным сужением кверху. В результате возникает эффект пружинящих колонн, словно тяжесть перекрытия слегка сдавливает их, а они распрямляются, восстанавливая свою форму. В таких колоннах есть сходство с живыми существами, с легкостью несущими свою ношу. Хотя греческие храмы обширны и внушительны, они никогда не достигают колоссальных размеров египетских сооружений. Всегда сохраняется ощущение, что они созданы людьми и для людей. У греков не было всемогущего правителя, способного принудить народ к рабскому труду. Греческие племена обитали в разрозненных малых городах и портовых поселениях. Они постоянно соперничали и ссорились между собой, но ни один из городов не смог добиться господства над всеми другими.

Среди этих греческих городов-государств (полисов) наибольшего процветания достигли Афины в Аттике; они же сыграли важнейшую роль в художественном развитии. Именно здесь поразительная, величайшая во всей истории искусства революция принесла самые зрелые плоды. Трудно сказать, когда и где начался этот переворот – возможно, примерно тогда же, когда в Греции появились первые каменные храмы, в VI веке до н.э. Мы знаем, что до этого момента художники Древнего

Востока стремились к совершенству особого рода. Они старались как можно ближе повторять искусство своих предшественников и строго придерживались священных правил, в которых были воспитаны. Когда греческие художники приступили к созданию каменных статуй, они начали с того, на чем остановились египтяне и ассирийцы. Статуи, представленные на илл. 47, свидетельствуют, что греки осваивали и имитировали египетские образцы, научились по ним делать фигуру стоящего человека, отмечая сочленения тела и облегающую их мускулатуру. Но хорошо видно и то, что греческий ваятель, не довольствуясь готовыми формулами, как бы хороши они ни были, принялся экспериментировать на свой страх и риск. Его интересовало, например, как на самом деле выглядит колено. Возможно, он не совсем преуспел — колени в его статуях, пожалуй, даже менее убедительны, чем в египетских. Но главное — он решился доверять своим глазам, а не следовать старым предписаниям. Отныне задача состояла не в том, чтобы усвоить готовые формулы для изображения человеческого тела. Каждый греческий скульптор задавался вопросом, как ему самому надлежит изобразить данную конкретную фигуру. Египетское искусство основывалось на знании канона. Греки доверились зрению. И коль скоро эта революция началась, ее уже ничто не могло остановить. В своих мастерских скульпторы вырабатывали новые идеи, новые способы изображения человеческого тела, и каждая такая новация нетерпеливо подхватывалась другими мастерами, а те, в свою очередь, делали собственные открытия. Кто-то нашел способ ваяния торса, другой заметил, что статуя будет выглядеть более естественной, если отказаться от одинаковой постановки ног, равномерно принимающих тяжесть тела, словно прикованных к земле. Кто-то еще обнаружил, что изогнутые очертания губ оживляют лицо улыбкой. Конечно, египетский метод был во многих отношениях надежнее. Эксперименты греческих художников иногда терпели провал. Улыбка оборачивалась судорожной гримасой, а непринужденная поза — аффектацией. Но трудности не отпугивали греков. Они вступили на путь, с которого не было возврата.

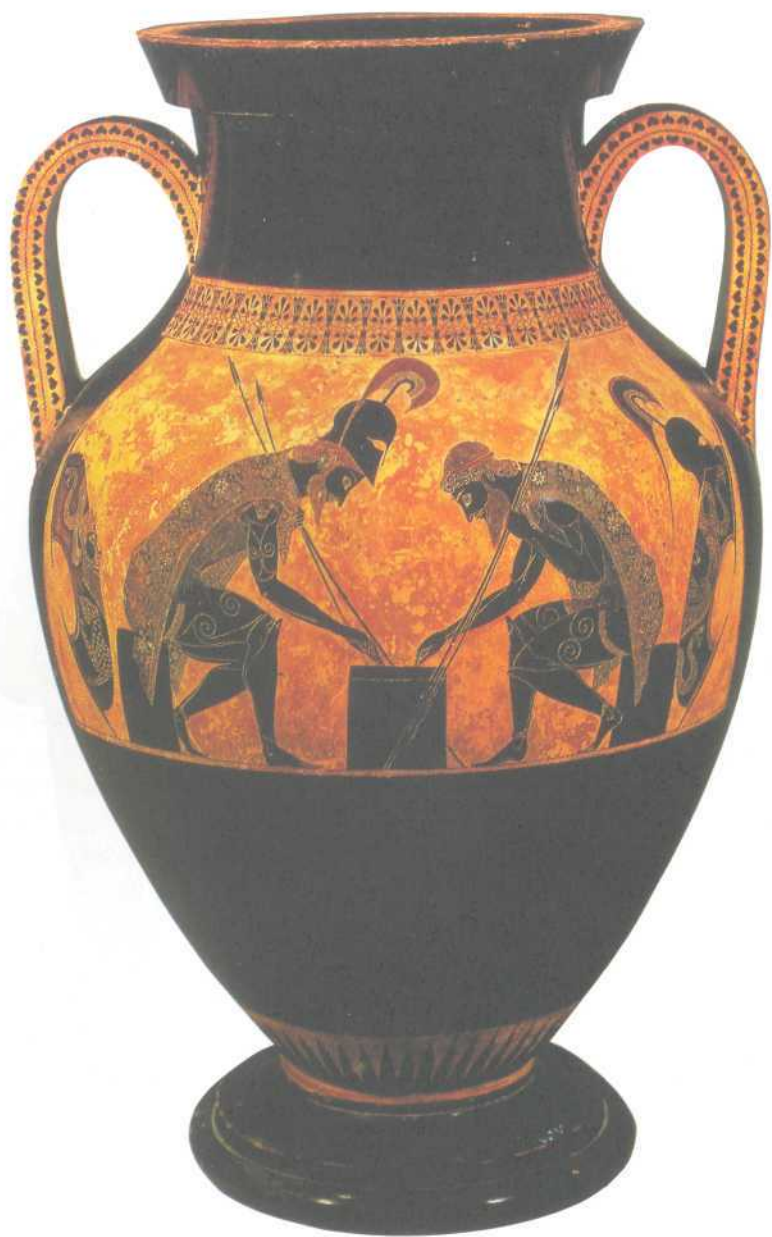
Примеру скульпторов следовали живописцы. Мы почти ничего не знаем об их произведениях за исключением того, что сообщают греческие авторы. Но следует помнить, что многие греческие живописцы пользовались в свое время даже большим признанием, чем ваятели. Некоторое представление о ранней греческой живописи дает расписная керамика. Эти расписные сосуды обычно называют вазами, хотя они использовались гораздо чаще для вина и масла, чем для цветов. Вазопись стала целой индустрией в Афинах, а скромные ремесленники, занятые в эргастериях, не уступали другим художникам в жажде освоения нового. В более ранних вазах, расписанных в VI столетии до н.э.,

47

Полимед Аргосский
Клеобис и Битон
Около 615–590 до н.э.

Мрамор
Высота 218 и 216 см
Дельфы,
Археологический музей





48
Ахилл и Аякс
за игрой в шашки
Около 540 до н.э.

Ваза чернофигурного
стиля, подписанная
Эксекием.
Высота 61 см
Ватикан,
Этрусский музей



49
Снаряжение воина
Около 510–500 до н.э.

Ваза краснофигурного
стиля, подписанная
Эвгимидом.
Высота 60 см
Мюнхен,
Государственные
соборания античного
искусства и глипготекы

еще заметно наследование египетского метода (илл. 48). Мы видим двух гомеровских героев Ахилла и Аякса, играющих в шашки в походной палатке. Обе фигуры даны строго в профиль, а глаза изображены в фас. Однако в обрисовке тел, в постановке рук, ладоней художник отступает от египетской манеры. Он явно намеревался представить, как на самом деле выглядят два человека, сидящих друг против друга. Он уже не боялся показать лишь пальцы скрытой за плечом левой руки Ахилла. Он уже не считал необходимым предъяснять в рисунке все то, что знает, но не видит. И коль скоро это старое правило нарушено, коль скоро художник стал полагаться на свое видение, была одержана поистине блестящая победа. Живописцам принадлежит крупнейшее из всех открытий – открытие перспективных сокращений. Незадолго до 500 года до н.э. произошло грандиозное событие в истории искусства: художники впервые отважились изобразить стопу с фронтальной точки зрения. Судя по дошедшим до нас памятникам, за всю долгую историю египетского и ассирийского искусства ничего подобного не случилось ни разу. По росписи на вазе, воспроизведенной на илл. 49, можно судить, с каким упоением было воспринято это открытие. Мы видим молодого воина, облачающегося в доспехи перед битвой. Фигуры родителей слева и справа, помогающих ему словом и делом, все еще даны строго в профиль. Голова юноши в центре композиции также показана в профиль, и видно, что художнику нелегко было приладить ее к телу, изображенному анфас. Правая ступня нарисована тоже еще в «надежной» профильной позиции, но левая – в перспективном сокращении, пять пальцев обозначены рядом кружочков. Да не упрекнут меня в излишне долгих разглагольствованиях по поводу столь мелкой детали, ибо эта «мелочь» ясно свидетельствует: прежнее искусство было похоронено. Она свидетельствует, что художник отныне пренебрег требованием одинаково отчетливого изображения всех элементов, заменив его принципом единой позиции наблюдения. Он тут же разъяснил свои намерения. Рядом с ногой юноши стоит прислоненный к стене щит.

еще заметно наследование египетского метода (илл. 48). Мы видим двух гомеровских героев Ахилла и Аякса, играющих в шашки в походной палатке. Обе фигуры даны строго в профиль, а глаза изображены в фас. Однако в обрисовке тел, в постановке рук, ладоней художник отступает от египетской манеры. Он явно намеревался представить, как на самом деле выглядят два человека, сидящих друг против друга. Он уже не боялся показать лишь пальцы скрытой за плечом левой руки Ахилла. Он уже не считал необходимым предъяснять в рисунке все то, что знает, но не видит. И коль скоро это старое правило нарушено, коль скоро художник стал полагаться на свое видение, была одержана поистине блестящая победа. Живописцам принадлежит крупнейшее из всех открытий – открытие перспективных сокращений. Незадолго до 500 года до н.э. произошло грандиозное событие в истории искусства: художники впервые отважились изобразить стопу с фронтальной точки зрения. Судя по дошедшим до нас памятникам, за всю долгую историю египетского и ассирийского искусства ничего подобного не случилось ни разу. По росписи на вазе, воспроизведенной на илл. 49, можно судить, с каким упоением было воспринято это открытие. Мы видим молодого воина, облачающегося в доспехи перед битвой. Фигуры родителей слева и справа, помогающих ему словом и делом, все еще даны строго в профиль. Голова юноши в центре композиции также показана в профиль, и видно, что художнику нелегко было приладить ее к телу, изображенному анфас. Правая ступня нарисована тоже еще в «надежной» профильной позиции, но левая – в перспективном сокращении, пять пальцев обозначены рядом кружочков. Да не упрекнут меня в излишне долгих разглагольствованиях по поводу столь мелкой детали, ибо эта «мелочь» ясно свидетельствует: прежнее искусство было похоронено. Она свидетельствует, что художник отныне пренебрег требованием одинаково отчетливого изображения всех элементов, заменив его принципом единой позиции наблюдения. Он тут же разъяснил свои намерения. Рядом с ногой юноши стоит прислоненный к стене щит.

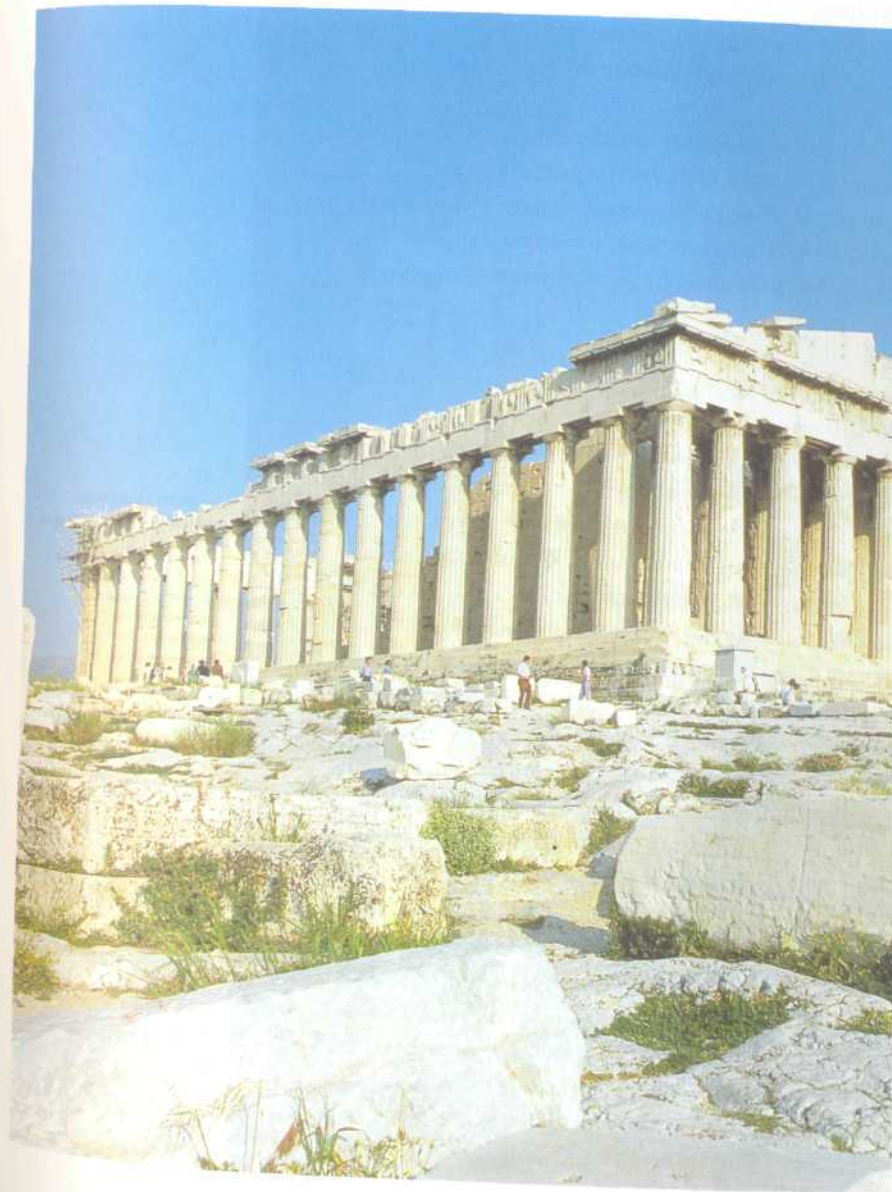
Вазописец изобразил его не круглым, как он рисуется в мысленном представлении, а увиденным сбоку.

Однако оба приведенных образца вазописи убеждают и в другом: уроки египетского искусства не были просто отброшены и оставлены за бортом. Соблюдая единую точку зрения, греческие художники все еще стремились обрисовать человеческое тело с предельной ясностью и возможной полнотой. Они не расставались с твердым контуром и уравновешенной композицией и были далеки от копирования мимолетных проявлений природы. Старая, выработанная столетиями формула все еще оставалась для них отправной точкой. Они только перестали считать ее священной и неприкосновенной во всех частностях.

Великие преобразования в греческом искусстве, открытие естественных форм и ракурсов произошли в самый поразительный период человеческой истории. Именно тогда в греческих полисах были поставлены под сомнение старые традиции и мифы о богах, появились люди, которые, отбросив предубеждения, погрузились в изучение природы вещей. Именно в это время мир впервые узнал философию и науку в нынешнем понимании слова, впервые возник театр, родившийся из ритуальных празднеств в честь бога Диониса. Однако не нужно думать, что художники в те времена числились среди городских интеллектуалов. Состоятельные люди, заправлявшие делами полиса, посвящавшие досуг бесконечным дискуссиям на рыночной площади, и даже поэты и философы по большей части взирали на скульпторов и живописцев свысока, как на людей низшего сорта. Художники работали руками и своим ремеслом зарабатывали на жизнь. И поскольку им приходилось, как простым чернорабочим, потеть в литейных мастерских в пыли и в саже, их нельзя было отнести к хорошему обществу. Но все же общественный престиж художников был несравнимо выше, чем в Египте или Ассирии. Дело в том, что греческие полисы, и прежде всего Афины, были демократическими государствами, допускавшими к управлению и скромных тружеников, как бы ни презирали их богатые снобы.

Как раз в период расцвета афинской демократии искусство Греции достигло своих вершин. Отразив нашествие персов, Афины под руководством Перикла принялись восстанавливать разрушенное. В 480 году до н.э. храмы Акрополя, священного холма афинян, были сожжены дотла и разорены персами. Теперь решено было отстроить их в мраморе и с невиданным дотоле великолепием (илл. 50). Перикл не был снобом. Писатели древности рассказывают, что он обращался с художниками как с равными. Иктин был архитектором, которому он доверил проектирование храмов, а их скульптором, исполнившим статуи богов и руководившим украшением храмов, был Фидий.

50
Иктин
Парфенон на
афинском Акрополе
447–432 до н.э.



Произведений, составивших славу Фидия, более не существует. Но важно представить их себе, ибо мы слишком легко забываем, каким задачам служило греческое искусство того времени. Мы знаем, с какой страстью библейские пророки бичевали идолопоклонство, но редко соотносим их слова с самими конкретными памятниками. Библия полна высказываниями, подобными нижеприведимому, из Иеремии (X: 3–5):

«Ибо уставы народов – пустота: вырубают дерево в лесу, обделывают его руками плотника при помощи топора, покрывают серебром и золотом, прикрепляют гвоздями и молотом, чтобы не шаталось. Они – как обточенный столп, и не говорят; их носят, потому что ходить не могут. Не бойтесь их, ибо они не могут причинить зла, но и добра делать не в силах.»

Иеремия имел в виду идолов Месопотамии, сделанных из дерева и драгоценных металлов. Но его слова могли бы относиться и к созданиям Фидия, выполненным всего через несколько столетий после времени жизни пророка. Осматривая в музеях ряды беломраморных статуй классической античности, мы не всегда отдаем себе отчет, что среди них есть и идолы, о которых говорится в Библии. К ним обращались с молитвой, приносили жертвы, сопровождавшиеся магическими заклинаниями; тысячи, десятки тысяч благочестивых людей приближались к ним с надеждой и трепетом, уповая в душе, что эти статуи, кумиры, и есть сами боги. Основная причина почти полного исчезновения прославленных античных статуй заключается в том, что с приходом христианства верующие почитали своим долгом уничтожить языческих идолов. Скульптуры, выставленные ныне в музеях, в большинстве своем являются лишь второсортными копиями римского времени, сделанными на потребу путешественников, собирателей или для украшения садов и общественных бань. Мы должны быть благодарны этим копиям, дарящим хотя бы отдаленное представление о шедеврах греческого искусства, однако если доверять им слепо, не прибегая к услугам воображения, они могут нанести и немалый вред. Именно так возникло широко распространенное мнение, будто греческое искусство было холодным, безжизненным и вялым, что греческие статуи имели такую же тусклую поверхность, как пустоглазые гипсовые слепки в старомодных учебных мастерских. Римская копия с Афины Паллады, большой статуи, выполненной Фидием для святилища Парфенона (илл. 51), едва ли произведет сильное впечатление. Чтобы представить себе, как она выглядела, необходимо обратиться к старинным описаниям. Гигантская фигура высотой около одиннадцати метров возвышалась, как дерево; ее деревянный каркас был облицован драгоценными материалами:

51
Афина Парфенос
Около 447–432 до н.э.

Римская уменьшенная
мраморная копия
со статуи Фидия,
выполненной
из дерева, золота
и слоновой кости.
Высота 104 см
Афины, Национальный
археологический музей





52
Геракл,
поддерживающий
небо
Около 470–460 до н.э.

Метопы храма Зевса
в Олимпии
Высота 156 см
Олимпия,
Археологический музей

доспехи и украшения были выполнены из золота, а открытые части тела из слоновой кости. Таким образом статуя, особенно щит и одежда, каменные инкрустации глаз, сверкала яркими всполохами цвета. И грифоны на золотом шлеме, и глаза змеи, свернувшейся за щитом, наверняка имели вставки из самоцветов. Человека, вошедшего в храм, представшего перед ликом гигантской богини, охватывал мистический трепет. В этом идоле есть нечто первобытное, почти дикарское, нечто идущее от темных поверий, проклинавшихся Иеремией. Вместе с тем вековечные представления о вселившихся в статуи демонических божествах отступают на второй план. Афина Паллада, как ее задумал и воплотил Фидий, уже не идол и не демон. Из свидетельств современников мы узнаем, что она несла людям совершенно иное представление о богах. Афина Фидия была подобна человеческому существу. Ее сила заключалась не столько в магических чарах, сколько в очаровании красоты. Уже тогда стало ясно, что искусство Фидия дало народу Греции новое понимание божественности.

Два величайших создания Фидия – статуя Афины и статуя Зевса в Олимпии – безвозвратно утрачены, но храмы, в которых они находились, вместе со скульптурным декором, отчасти сохранились. Храм в Олимпии – один из древнейших: его строительство было начато около 470 и закончено к 457 году до н.э. На метопах, квадратных плитах над архитравом, представлены подвиги Геракла. Одна из метоп (илл. 52) соответствует мифу, в котором Гераклу дается задание принести яблоки из сада Гесперид. Геракл то ли не мог, то ли не захотел исполнить поручение. Он стал уговаривать Атласа, державшего небо на плечах, сделать это за него, и Атлас согласился при условии, что герой временно примет на себя его ношу. На рельефе мы видим Атласа, вернувшегося с золотыми яблоками, и Геракла, с трудом удерживающего тяжелый груз. Афина, хитроумная пособница героя, положила ему на плечи подушку; в ее правой руке раньше было копье. Сюжет передан с замечательной простотой и ясностью. Художник отдавал предпочтение двум позициям фигур – в профиль или в фас. Афина стоит перед нами анфас, и только ее голова повернута в сторону, к Гераклу. Нетрудно заметить в этих фигурах следы египетских схем. Величием, благородным спокойствием и силой греческая пластика отчасти обязана древнему канону. Но теперь эти правила перестали быть препятствием, ограничивающим свободу художника. В основе лежит прежняя схема, четко проявляющая строение тела, разъясняющая, как сопрягаются его члены. Отталкиваясь от нее, художник устремлялся к изучению анатомии костного каркаса и мускулатуры. В результате возникала убедительно вылепленная фигура, в которой телесные формы отчетливо проступают даже под покровом драпировок. Найденный греческими



53
Дельфийский
возничий
Около 475 до н.э.
Высота 180 см
Дельфы,
Археологический музей



54
Дельфийский
возничий
Деталь

Бог олимп
и олимп
и олимп

художниками способ выявления основных объемов посредством драпировок показывает, какое значение они придавали исследованию форм. Славу греческого искусства определила именно эта сбалансированность двух начал – приверженности правилам и свободы действий в очерченных ими границах. Именно поэтому художники последующих веков постоянно обращались к греческому искусству, находя в нем и мудрое руководство, и источник вдохновения.

Заказы, которые получали греческие художники, часто вынуждали их совершенствовать мастерство в передаче движения. Вокруг храма в Олимпии выстраивались ряды посвященных богам статуй атлетов, одержавших победу в соревнованиях. Нам такой

обычай может показаться странным. Как бы ни были популярны наши чемпионы, никому из них не придет в голову заказать свой портрет и подарить его церкви в знак благодарности за победу в последнем матче. Однако спортивные состязания греков, среди которых самыми знаменитыми были, конечно, Олимпийские игры, сильно отличались от современных соревнований. Они были тесно связаны с религиозными верованиями и ритуалами. Их участники, любители и профессионалы, принадлежали к наиболее влиятельным фамилиям Греции, а победителя почитали как человека, отмеченного богами и наделенного ими даром непобедимости. Игры для того и устраивались, чтобы определить, на кого пало благословение богов; и дабы восславить, увековечить эти проявления божественной милости, победители заказывали свои статуи самым знаменитым мастерам.

При раскопках в Олимпии из-под земли извлекли пьедесталы, но стоявшие на них статуи исчезли. В большинстве своем они были выполнены из бронзы, и по-видимому в Средние века, когда металла не хватало, их переплавили. Только в Дельфах нашли одну такую статую, фигуру возничего (илл. 53). Его голова (илл. 54) решительно опровергает ходячие представления, вынесенные из знакомства с копиями. Глаза, сделанные по обычаю того времени из цветных камней, вовсе не выглядят пустыми и невыразительными, как в мраморных или даже некоторых бронзовых статуях с утраченными вставками. Волосы, веки и губы

были покрыты легкой позолотой, придававшей лицу теплоту и радостное сияние. При этом такая отделка никогда не выглядела вульгарно-крикливой. Видно, что художник не пытался повторить реальное лицо со всеми его несовершенными частностями, но моделировал его, исходя из обобщенного представления о формах человеческой головы. Мы не знаем, насколько бронзовый возникший похож на реального, – возможно, «сходства» в обычном понимании нет вообще. Но это убедительный образ, вызывающий восхищение своей красотой и лаконичностью средств.

Подобные работы считались рядовыми, они даже не упоминались писателями античности, и остается только гадать, что мы потеряли с утратой таких прославленных шедевров, как *Дискобол* (*Метатель диска*), созданный современником Фидия, афинским скульптором Мироном. Несколько дошедших до нас копий *Дискобола* дают о нем общее представление (илл. 55). Молодой атлет изображен в момент, предшествующий броску. Согнувшись, он далеко отнес руку для размаха. В следующее мгновение его тело распрямится, как отпущенная пружина, и диск взлетит. Поза настолько правдоподобна, что современные спортсмены решили воспользоваться ею как инструкцией для освоения греческого способа дискотетания. Но дело оказалось не таким простым, как хотелось бы. Надобно было понимать, что мироновская статуя – не кадр из спортивного фильма, а произведение древнегреческого искусства. Присмотревшись к ней внимательнее, мы приходим к выводу, что впечатление движения достигается главным образом за счет переработки старых методик. При рассматривании контура статуи с фронтальной позиции вдруг обнаруживается ее связь с египетскими традициями. Как и египетские мастера, Мирон соединил фронтальное положение корпуса с профильным разворотом рук и ног, совместив разные углы зрения для разных частей тела. Однако старая, проверенная формула приобрела у него совершенно иной характер. Вместо того, чтобы смонтировать заданные элементы в некое подобие негнувшейся фигуры, он попросил реального юношу принять соответствующую позу и, проработав ее, добился впечатления динамики. Вопрос о том, воспроизводит ли статуя реальное положение тела при метании диска, едва ли уместен. Существенно лишь то, что Мирон овладел движением, как живописцы его времени овладели пространством.

Из всех дошедших до нас оригиналов скульптурные группы Парфенона являются наиболее выразительным свидетельством завоеванной свободы. Парфенон (илл. 50) был завершен примерно через два десятилетия после постройки храма Зевса в Олимпии, и за этот короткий промежуток времени художники достигли замечательной легкости в разрешении проблем реалистического изображения. Нам неведомы

55
Дискобол
Около 450 до н.э.

Мраморная римская копия с бронзового оригинала работы Мирона
Высота 155 см
Рим, Национальный музей





56
Возничий
Около 440 до н.э.

Фрагмент фриза
Парфенона
Мрамор
Лондон, Британский
музей

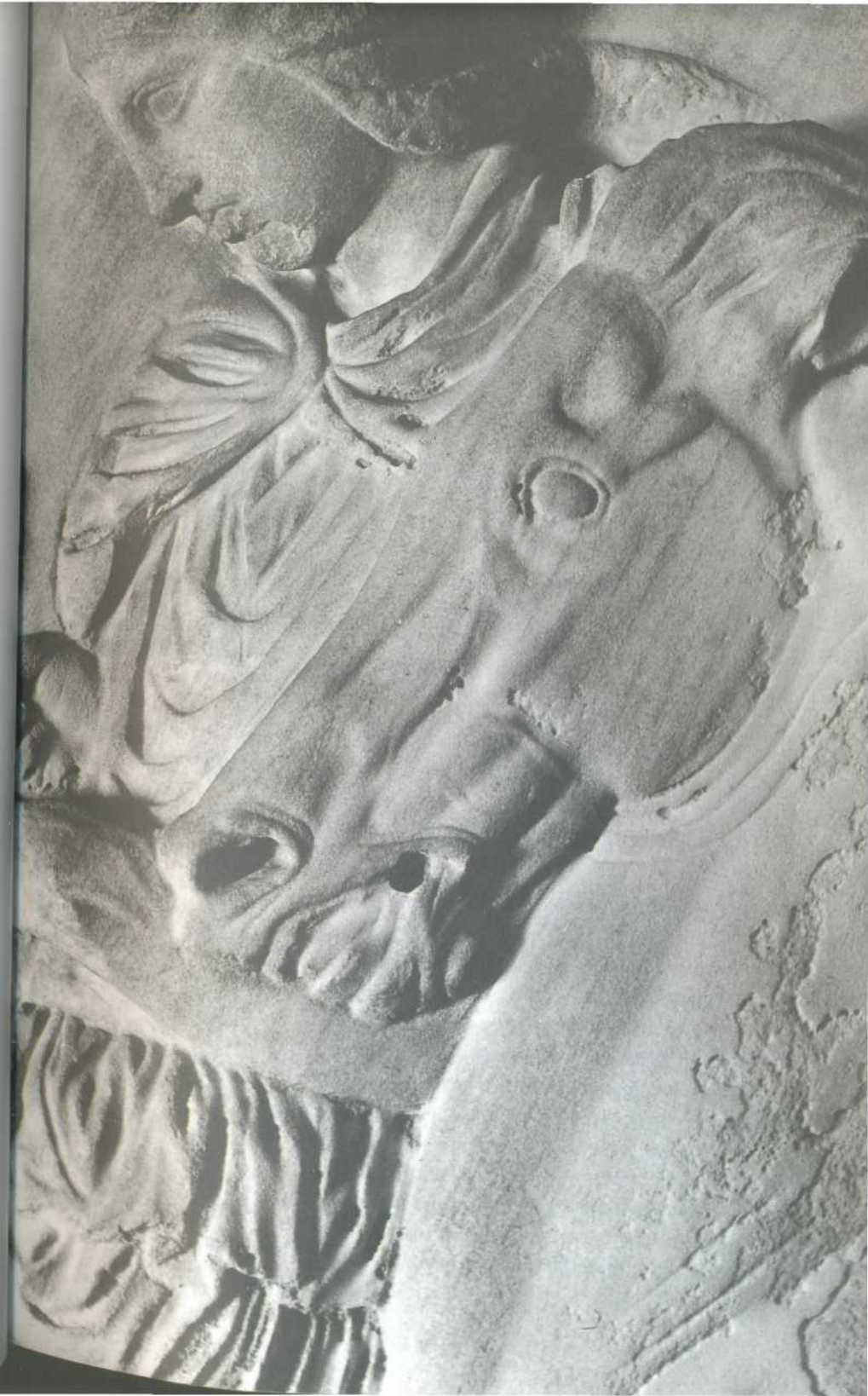
имена скульпторов, трудившихся над декорированием храма, но, поскольку статуя Афины была создана Фидием, скорее всего, и другие работы выполнялись его мастерской.

На *илл. 56 и 57* показаны фрагменты фриза, опоясывающего внутреннюю часть (целлу) здания. На нем изображена процессия, проходившая на ежегодных празднествах в честь богини. Торжества сопровождалась играми и состязаниями. На приведенном фрагменте запечатлен момент упражнения в ловкости: возничий, управляя колесницей, на полном ходу выпрыгивал из повозки и снова вскакивал в нее. Из-за сильных повреждений рельефа в нем не просто разобраться. Не только сколота часть поверхности, но и полностью исчезла интенсивная раскраска фона, выделявшая фигуры с особой отчетливостью. На современный взгляд цвет и фактура мелкозернистого мрамора настолько привлекательны, что нет надобности закрашивать его.

Но греки прибегали к контрастным цветам, вроде сочетания красного и синего. Однако, имея дело с греческой пластикой, не стоит портить себе удовольствие сожалениями об утратах, как бы велики они ни были. Первое, что мы замечаем на нашем фрагменте, – четыре лошади, расположенные одна позади другой. Их головы и ноги хорошо

57
Лошадь и всадник
Около 440 до н.э.

Деталь фриза
Парфенона
Мрамор
Лондон,
Британский музей



сохранились, так что видно мастерство художника, сумевшего выявить строение скелета и мускулатуры, избежав при этом сухости. То же самое можно сказать и о человеческих фигурах. Восполнив воображением сохранившиеся остатки, мы оценим и свободу движения, и четкую проработку круглящихся мышц. Ракурсы уже не вызывают у художника затруднений. С великолепной легкостью очерчены и рука, держащая щит, и колеблющийся плюмаж шлема, и плащ, вздувающийся под порывами ветра. И все эти новоявленные изобретения не отвлекают внимания от главного. Как бы ни упивался художник своим умением передавать пространство и движение, он не выставляет его напоказ. Группы фигур, живые и одушевленные, точно встраиваются в тянущееся вдоль стены торжественное шествие. Художник сберег и египетскую мудрость соразмерных построений, и собственную, предшествовавшую великому пробуждению, геометрическую традицию. Дарованная этим наследием уверенность руки и определяет особую проясненность и «верность» каждой детали фриза Парфенона.

Разумный расчет, точная выверенность в расположении фигур – общее достоинство всех художественных творений этой выдающейся эпохи. Но сами древние греки значительно выше ценили другое: новобретенная свобода изображения человека в любой позиции, в любом движении открывала возможности отражения внутренней жизни. Ученик Сократа сообщает нам, что именно к этому призывал художников великий философ, обучавшийся и ремеслу скульптора. По его мнению, они должны передавать «душевные усилия», внимательно изучая, как «чувства влияют на поведение тела».

Напомним, что вазописцы шли вслед за пролагавшими новые пути великими мастерами. На сосуде (илл. 58) представлен волнующий эпизод из истории Улисса. После девятнадцатилетних странствий герой, переодетый нищим – на костыле, с котомкой и чашей за плечами, – возвращается домой; старая няня, принявшись омывать ему ноги, узнает своего питомца по шраму на ноге. Художник иллюстрировал какой-то вариант, отличающийся от известного нам гомеровского текста (на вазе написано другое имя няни, а также изображен отсутствующий у Гомера в этой сцене свинопас Евмей). Возможно, он видел театральное представление, в котором была такая сцена, – ведь именно в этом столетии усилиями греческих поэтов было создано драматическое искусство. Но чтобы ощутить волнующий драматизм сюжета, нет надобности в точном знании источника, ибо взгляды, которыми обмениваются няня и герой, говорят красноречивее всяких слов. Греческие художники прекрасно владели мастерством передачи невысказанных эмоций, пронизывающих человеческие отношения.

58

Узнавание Улисса
V век до н.э.

Ваза краснофигурного
стиля
Высота 20,5 см
Кьюзи, Национальный
археологический музей





59
Надгробие Гегесо
Около 400 до н.э.

Мрамор. Высота 147 см
Афины, Национальный
археологический музей

И эта зримость «душевных трудов», вершащихся в невозмутимом спокойствии тела, превращает простое надгробие (илл. 59) в великое произведение искусства. Погребенная под камнем Гегесо представлена такой, какой она была в жизни. Стоящая перед ней служанка держит шкатулку, из которой госпожа отбирает украшения. Эта тихая сцена вызывает в памяти сюжет, представленный на троне Тутанхамона (стр. 69, илл. 42). Здесь та же ясность очертаний, но произведение египетского искусства, хотя и создано в исключительный период его истории, остается схематичным и далеким от природы. В греческом рельефе преодолены оковы правил и унаследованная схема построения, на место угловатой геометричности приходят непринужденные и гибкие формы. И встречное движение рук, замыкающих верхнюю часть рельефа, и вторящий им изгиб стула, и легкий жест ладони, влекущий взгляд к центру композиции, и волны драпировок, обтекающих формы тела с такой выразительной текучестью, – все сливается в подлинную гармонию, впервые явленную миру греческим искусством V века.

Мастерская греческого
скульптора
Около 480 до н.э.

Роспись наружной
стороны килика
краснофигурного стиля
Диаметр 30,5 см
Берлин,
Государственный музей
Античное собрание

Слева: литейная
мастерская
и заточивание на стене.
Справа: скульптор
работает над статуей,
голова которой лежит
на полу.

