

Александр Степанов

Театр эллинского искусства



Попытки заглянуть в душу эллина, стоящего перед произведением искусства, обречены оставаться более или менее увлекательными «играми в древних греков», ибо стать настоящими греками невозможно, не превратив окружающий нас мир в Древнюю Грецию.

Очерки визуальности

Александр Степанов

Театр эллинского искусства

«НЛО»

Степанов А.

Театр эллинского искусства / А. Степанов — «НЛО»,
— (Очерки визуальности)

ISBN 978-5-44-482363-9

Ни в мифах, ни в поэмах Гомера и Гесиода образы богов, героев и царей не представлены наглядно. Поэтому художники ничуть не меньше поэтов ответственны за то, какими видели древние греки и видим мы обитателей Олимпа и главных действующих лиц Троянской войны. Вазописцы и скульпторы стремились изображать их как людей, в которых чувствуется «мощный дух» и «сила естества». Создавая облик персонажей мифов и эпоса, они действовали наподобие современных театральных художников. Следить за тем, как на протяжении веков изменялся облик действующих лиц мифов и эпоса в зависимости от менявшегося отношения к ним – захватывающая задача. Ее решению посвящена книга Александра Степанова – кандидата искусствоведения, профессора Петербургской Академии художеств и научного сотрудника Факультета свободных искусств и наук СПбГУ, автора книги «Очерки поэтики и риторики архитектуры», вышедшей в «НЛО».

ISBN 978-5-44-482363-9

© Степанов А.

© НЛО

Содержание

Принцип маски	6
БОГИ	14
Дионис	14
Аполлон	31
Гермес	61
Афродита	82
Конец ознакомительного фрагмента.	105

Александр Степанов

Театр эллинского искусства

Очерки визуальности

Александр Степанов
Театр эллинского искусства

Новое литературное обозрение

Москва

2023

УДК 7.04(38)

ББК 85.103(321)-3

C79

Редактор серии Г. Ельшевская

Александр Степанов

Театр эллинского искусства / Александр Степанов. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – (Серия «Очерки визуальности»).

Ни в мифах, ни в поэмах Гомера и Гесиода образы богов, героев и царей не представлены наглядно. Поэтому художники ничуть не меньше поэтов ответственны за то, какими видели древние греки и видим мы обитателей Олимпа и главных действующих лиц Троянской войны. Вазописцы и скульпторы стремились изображать их как людей, в которых чувствуется «мощный дух» и «сила естества». Создавая облик персонажей мифов и эпоса, они действовали наподобие современных театральных художников. Следить за тем, как на протяжении веков изменялся облик действующих лиц мифов и эпоса в зависимости от менявшегося отношения к ним – захватывающая задача. Ее решению посвящена книга Александра Степанова – кандидата искусствоведения, профессора Петербургской Академии художеств и научного сотрудника Факультета свободных искусств и наук СПбГУ, автора книги «Очерки поэтики и риторики архитектуры», вышедшей в «НЛО».

Все иллюстрации в книге даны в виде QR-кодов

ISBN 978-5-4448-2363-9

© А. Степанов, 2023

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

Человек менее всего оказывается самим собой, говоря о собственной персоне. Позвольте ему надеть маску, и вы услышите от него истину.

Оскар Уайльд. Критик как художник

Принцип маски

Почему бы нам не поверить, хотя бы на полчаса, довольно поздней эллинской¹ легенде, что живопись и ваяние начались с любовного свидания?

Одной девушке было жалко расставаться со своим возлюбленным, и она сделала вот что: поставила его так, чтобы луна отбрасывала на стену его тень, и обвела эту тень углем. Юноша ушел, а тень осталась².

Это расставание дважды вспоминает в «Естественной истории» Плиний Старший. Начав рассказ об эллинской живописи, он утверждает, что все греки убеждены в ее происхождении из очертания человеческой тени³. А из рассказа о скульптуре узнаём подробности: молодая коринфянка запечатлела на стене профиль своего возлюбленного; ее отец, гончар Бутад, увидев контур, вылепил по нему глиняный рельеф, который «подверг обжигу вместе с прочими глиняными изделиями»⁴.

Легенда о Бутаде и его дочери связывает живопись и скульптуру единым началом – линией. Где господствует линия, там границы отчетливы, изображение членораздельно. Значит, сочинители легенды высоко ценили в искусстве эти качества.

Две фазы различает легенда в рождении искусства. Первую можно назвать «простым подражанием природе»⁵. Яркий источник света (вопреки Плинию – конечно, луна, а не лампа); юноша с девушкой; уголек в ее руке, – и проблема сходства изображения с натурой решается как бы сама собой. Плиний не утверждает, что до этой девушки (потом ее стали звать Корой, а «кора» по-гречески и есть «девушка») никому не приходило в голову очертить тень близкого человека, чтобы абрис замещал его присутствие. Кора «впечатала» образ юноши в стену, как бы помогая ему «всегда удерживаться на ногах, иными словами – оставаться живым»⁶.

Вторая фаза – рельефное воспроизведение облика ушедшего – была бы невозможна без технической сноровки, а главное – без творческого воображения отца Кору. Она лишь очертила силуэт. А линию волос, бровь и глаз, ноздрю и губы, скулу и ухо юноши Бутад лепил не с натуры.

Сострадание к дочери или творческое вдохновение, если не то и другое вместе, побудило горшечника совершить поступок, не похожий на действия на гончарном круге. Судя по тому, что коринфяне поместили рельеф Бутада в нимфеум, где он находился до разрушения города римлянами⁷, эта вещь производила сильное впечатление.

От тени, пишет Плиний, эллинские художники перешли к монохромным силуэтам⁸. Случайно ли местом действия назван Коринф, мастера которого в течение полутора веков не имели равных в чернофигурной вазописи? Но меморативным назначением рельеф Бутада был ближе к рельефам надгробных стел. Вернулся ли возлюбленный Кору – неизвестно.

¹ На раннем этапе покорения Греции римляне в насмешку над гортанным выговором называли «греками» маленькое племя, обитавшее на северо-западной окраине нынешней Греции. Сами греки примерно с конца VIII в. до н. э. называли себя эллинами, поэтому писать «эллины», «эллинский» вместо «древние греки», «древнегреческий» – допустимо, хотя на фоне сложившейся у нас традиции это выглядит несколько манерно. И все-таки за отказ от бесконечного повтора прилагательного «древние» я готов принять такой упрек.

² Гаспаров М. Л. Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре. М., 1995. С. 186.

³ Плиний Старший. Естественная история. Кн. XXXV, гл. V, 15. Перевод Г. А. Тароняна.

⁴ Там же. Кн. XXXV, гл. XLIII, 151.

⁵ Гёте И.-В. Простое подражание природе, манера, стиль. М., 1980.

⁶ Стоикита В. Краткая история тени. СПб., 2004. С. 17, 18.

⁷ Плиний Старший. Указ. соч. Кн. XXXV, гл. XLIII. Римский полководец Муммий взял Коринф в 146 г. до н. э.

⁸ Там же. Кн. XXXV, гл. V, 15.

Получается, искусство родилось не из таких возвышенных побуждений, как служение богам, почитание героев, прославление царей, и не в заботе о благе полиса или вообще о чем-либо общественно полезном, а из любви дочери горшечника к юноше и из отцовского сочувствия ей. Мало того, что Бутад как ремесленник даже статуса гражданина не имел: в Коринфе он был чужаком, ибо происходил из Сикиона.

Итак, возникшая не ранее VI века до н. э. эллинская легенда отправляет нас в поисках начал живописи и скульптуры на самое дно общественной иерархии (ниже только рабы) и приписывает действующим лицам стремление правдиво запечатлеть облик отсутствующего человека.

Но существовали же задолго до описанного Плинием события антропоморфные фигурки на огромных погребальных амфорах и кратерах геометрического стиля? Схематичные, безликие, вовсе не похожие на человеческие тени, они изображают не только мифологических и эпических персонажей, но и людей, которые прощаются с умершим, вывозят его тело на некрополь и состязаются на колесницах в погребальных играх. Такие сосуды эллинам привычно было видеть на могилах предков. Но раз они верили (согласно Плинию) легенде о Бутаде, то, выходит, древнейшая вазопись не считалась у них искусством?

Причиной такого их отношения к собственным древностям могло бы стать желание замечать хотя бы видимостью достоверного знания неведение о том, кому и когда впервые понадобилось то, что они решили признать искусством. Надо было, смирясь с тем, что не боги горшки обжигают, приписать заслугу изобретения изобразительного искусства не Прометею и не Гермесу, а простому ремесленнику. Сочинить правдоподобную житейскую историю. И вот полисные умы, задолго до победы демоса над тиранией пробуждающиеся, используют загадку происхождения искусства, чтобы противопоставить старинным ритуальным сценам и схематичным художественным формам, которые удовлетворяли вкусам знати, нечто невиданное – портрет, то есть произведение самого «низкого» жанра, смысл которого сводится к узнаванию невыдуманной модели по ее изображению.

Другой причиной, не исключавшей первую, мог быть коринфский патриотизм. Едва заметные признаки того, что разнообразие лиц начинает хоть что-то значить для заказчиков и художников, появляются в чернофигурной вазописи, которая в Коринфе расцвела. А в середине VI столетия афиняне начинают успешно соперничать с коринфянами в этой технике и вскоре изобретают краснофигурную⁹, в которой господствуют уже безраздельно. Настало для коринфян время правдами и неправдами отстаивать свое первенство в искусстве. Вот они и пускают в ход легенду, что именно благодаря им в живописи и скульптуре возник интерес к узнаваемым профилям лиц, а все, что делали мастера до изобретения Кору и Бутада – это, мол, не искусство.

Любовная страсть и отцовское сострадание обеспечили легенде такую популярность, что через сотни лет римский эрудит, кажется, уверен, что все греки убеждены в ее достоверности. Правда, у меня закрадывается подозрение: не потому ли Плиний счел легенду о Бутаде достойной включения в «Естественную историю», что римлянам трудно было бы признать произведениями искусства такие изображения людей, в которых не проявлялось внимания к лицам?

Изобразить человека легче, чем бога. Поскольку смертным видеть богов опасно, художнику, взявшемуся изобразить бога, приходится полагаться только на силу воображения. Казалось бы, после того как Гесиод и Гомер «установили для эллинов родословную богов, дали имена и прозвища, разделили между ними почести и круг деятельности и описали их образы»¹⁰, проблема их изображения была существенно облегчена. Но ведь словесные описания не фиксируют конкретные черты.

⁹ Чернофигурные вазы начали изготавливать в Афинах около 630 года до н. э., краснофигурные – веком позднее.

¹⁰ *Геродот*. История. Кн. II, 53. Перевод Г. А. Стратановского.

Пиндар, «самый греческий из греческих поэтов»¹¹, так начинает около 465 года до н. э. оду на победу Алкимида Эгинского в борьбе среди мальчиков:

Есть племя людей,
Есть племя богов,
Дыхание в нас – от единой матери,
Но сила нам отпущена разная:
Человек – ничто,
А медное небо – незблемая обитель
Во веки веков...¹²

Чем же должны отличаться изображения богов, если принять на веру, что их облик более или менее схож с людским, а силы неизмеримы? Атрибутами и надписями? Но разве можно такими знаками вызвать эмоциональный отклик, равносильный переживаниям людей, поющих и слушающих песни о бессмертных? Нет, зримый образ способен встать вровень со словесным только в силу особой выразительности, благодаря которой его воздействие становится не знаковым, а магическим.

«Человек есть мера всем вещам – существованию существующих и несуществованию несуществующих». Философам это изречение Протагора¹³ интересно постановкой онтологической проблемы: возможно ли существование чего-либо вне признания этого существования человеком? Меня же, искусствоведа, мысль Протагора привлекает категорией *меры*. Протагор, хотел он того или нет, дал объяснение антропоцентризму эллинского искусства.

«О богах я не могу знать, есть ли они, нет ли их». Это зачин первой книги Протагора – «О богах»¹⁴. Но, сомневаясь в существовании богов, он, предполагая я, вряд ли был против изображений богов в человеческих образах, потому что такая практика как нельзя лучше подтверждала его мысль о человеке как мере не только существующим, но и несуществующим вещам.

Софистический скепсис Протагора – возразят мне – не имеет ничего общего ни с мировоззрением его предшественников, ни с благочестием подавляющего большинства современников: «За такое начало афиняне изгнали его из города, а книги его сожгли на площади»¹⁵. Увы, это так. Но ведь изгнали Протагора за сомнение в существовании богов, а не за то, что он увидел в человеке меру всем вещам. Если бы именно эта мысль возмущала афинян, вряд ли они благоговели бы перед Гомером, боги которого так похожи на людей. Должно быть, гонители Протагора понимали, что, не избери поэты человеческой меры богам, было бы чрезвычайно трудно объяснять события, которые связывают воображаемую жизнь богов с действительной жизнью людей. Об этих событиях, вызванных вторжением богов в человеческие дела, повествует эпос. Роль же эпоса в формировании эллинской морали невозможно преувеличить.

Протагорова «мера всем вещам» помогает и нам понять, что избрать мерой богам человека вовсе не значит низводить богов до людей. Как раз наоборот: изображать бога по человеческой мере – значит возвышать человека, наделять его чертами божественного достоинства. Продолжение оды Пиндара гласит:

...Но нечто есть,
Возносящее и нас до небожителей, —

¹¹ Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара // Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 361.

¹² Пиндар. Немейские песни. 6 <«Бассиды»>. 1–3. Перевод М. Л. Гаспарова.

¹³ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Кн. IX, 51. Перевод М. Л. Гаспарова.

¹⁴ Там же. Кн. IX, 54.

¹⁵ Там же. Кн. IX, 52.

Будь то мощный дух,
Будь то сила естества, —
Хоть и неведомо нам, до какой межи
Начертан путь наш дневной и ночной
Роком.

Спустя сто тридцать лет Аристотель напишет:

Нет, не нужно [следовать] увещаниям «человеку разуметь человеческое» и смертному – смертное»; напротив, насколько возможно, надо возвышаться до бессмертия и делать все ради жизни, соответствующей наивысшему в самом себе; право, если по объему это малая часть, то по силе и ценности она все далеко превосходит¹⁶.

Возвышаться до бессмертия – поясняет Нина Брагинская —

значит оставлять все смертное. Личное бессмертие здесь не предполагается: ум бессмертен, но не индивидуален; чем больше мы *оставляем смертное*, т. е. совпадаем с умом в нас, тем мы бессмертнее¹⁷.

Чтобы изобразить бога, то есть, согласно Протагоровой логике, вознести до небожителя человека, надо пустить в ход такие средства выразительности, благодаря которым ни у кого из его современников не возникнет сомнения ни в духовной мощи, ни в жизненной силе изображенного бога. Может ли быть «мерой всем вещам» первый попавшийся на глаза эллин или им должен стать только некий придуманный эллин, не совпадающий ни с одним из настоящих?

Беру на себя смелость утверждать, что в жизни эллины видели друг друга так же, как видим друг друга мы: тела объемные, светотенью играющие и тень отбрасывающие, по мере удаления уменьшающиеся, принимающие любые мыслимые позы, по-разному движущиеся и жестикулирующие; лица – и невозмутимые, и подвижные, и молчащие, и говорящие, и смеющиеся, и плачущие. Однако в эллинском искусстве бросаются в глаза существенные отличия от жизненных впечатлений.

Широко распространено мнение, что эти отличия были вызваны не нежеланием древних убедительно имитировать то, что они видели в жизни, а их неспособностью достичь этой цели. Разве воины, «как будто живые» на щите Ахилла в «Илиаде»¹⁸, не требовали от мастеров подражать Гефесту в умении создавать совершенные эквиваленты натуры? И не об этой ли же цели говорит анекдот Плиния Старшего о Зевксисе, который написал мальчика с гроздью в руках и огорчился, когда птицы слетелись ее клевать: «Виноград я написал лучше, чем мальчика, – ведь если бы я и в нем добился совершенства, птицы должны были бы бояться его»¹⁹.

Эти примеры, якобы подтверждающие расхожее мнение о слабости имитационных навыков эллинских художников, вовсе не говорят в его пользу. Щит Ахилла – чудесное творение бога, которое никак не может служить образцом для подражания, ибо оно по самой своей сути должно оставаться навеки неподражаемым, чудесным. Чтобы ни у кого из смертных не возникало желания уподобиться Гефесту (боги не терпят посягательств на их прерогативы!), Гомер описал действия и события на щите, применив технику, названную Дмитрием Панченко «кинематографической»²⁰: мы не только видим перемещения людей с места на место, но и –

¹⁶ Аристотель. Никомахова этика. Кн. X, 1177b 30. Перевод Н. В. Брагинской.

¹⁷ Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 750.

¹⁸ Гомер. Илиада. XVIII, 538. Перевод Н. М. Минского.

¹⁹ Плиний Старший. Указ. соч. Кн. XXXV, гл. XXXVI, 66.

²⁰ Панченко Д. Гомер, «Илиада», Троя. СПб., 2016. С. 46.

что удивительнее – слышим их пение!²¹ Тем и отличалось в глазах самих эллинов созданное богом чудо от изделия человека, что рукотворное не может быть ни живым, ни оживленным какими-либо магическими действиями²².

Анекдот о Зевксисе высмеивает его недогадливость. Он ведь и на состязании с Паррасием (происходившем, скорее всего, в театре)²³ опростоволосился, приняв написанный соперником занавес за настоящий. Птицы обмануты изображением винограда, но испугаться написанного Зевксисом мальчика, как бы он ни старался, не смогли бы, потому что их невозможно обмануть неподвижным изображением того, что по природе подвижно. Скорее уж их испугает колышущее лохмотьями пугало. Будь Зевксис догадливее, он не стал бы себя укорять. Ведь он писал мальчика не для птиц, по природе не способных реагировать на изображения человека, а для людей.

Репутацию Зевксиса восстанавливает Сенека Старший, который приводит вариант анекдота: критическое замечание высказывает кто-то из зрителей, и тогда Зевксис стирает виноград, «оставив на картине то, что было лучше, а не то, что было похоже»²⁴. Не надо думать, будто предпочтение «лучшему», а не «похожему», приписанное Зевксису римлянином – современником Августа, говорит об эстетике римлян, а не самих эллинов. Ведь и Аристотель в «Поэтике» пишет: «...в поэтическом произведении предпочтительнее невозможное, но убедительное, чем возможное, но неубедительное»²⁵. Предпочтение «лучшего» «похожему» – именно то, что я противопоставляю распространенному мнению о копировании действительности как вожденной цели эллинских художников.

Судя по рассказу Сенеки, мальчик, изображенный Зевксисом, был лучше любого живого мальчика, а изображенная гроздь всего лишь не отличалась от настоящей. Сбивающая с толку подделка действительности оказывается у эллинов высшим критерием художественного достоинства картины только в тех случаях, когда речь идет об изображении неодушевленных объектов – занавеса, ягод. Но если предметом изображения является человек, «лучшее» ценится выше «похожего». По-видимому, имя Зевксиса не сохранилось бы в памяти среди имен величайших художников Эллады, если бы эстетический мейнстрим зрителей V века до н. э. (а может быть, и более ранних времен) не совпадал с мнением Аристотеля, жившего двумя поколениями позднее этого живописца и считавшего, что

хотя и невозможно, чтобы существовали люди, подобные тем, каких рисовал Зевксид, это не единственный случай, когда написание в моем тексте не совпадает с тем, что в первоисточнике, но надо предпочесть лучше это невозможное, так как следует превосходить образец²⁶.

Под «образцом» тут надо понимать натуру.

Если утверждение Плиния, что греки охотно приняли легенду о сугубо имитационном истоке своего искусства – все-таки правда, то я не понимаю, как такое могло с ними случиться. Людей, которые на деле предпочитали в изображениях «лучшее» «похожему», а на словах признавали predeterminedность искусства натуралистическим его происхождением, можно было бы упрекнуть в непоследовательности, вообще-то нам, грешным, свойственной, – иначе зачем бы тот же Аристотель учил их (и заодно нас) логике? Но это не очень надежный выход из положения. Приходится признать, что попытки заглянуть в душу эллина, стоящего перед произведением искусства, обречены оставаться более или менее увлекательными «играми в древ-

²¹ Гомер. Указ. соч. XVIII, 569–571.

²² Буркерт В. Греческая религия: Архаика и классика. СПб., 2004. С. 162.

²³ Плиний Старший. Указ. соч. Примеч. 1 к кн. XXXV, гл. XXXVI, 65.

²⁴ Сенека Старший. Контroversии. X, 34, 27.

²⁵ Аристотель. Поэтика. 1461b 11, 12. Перевод В. Г. Апфельрота.

²⁶ Там же. 13–14.

них греков», ибо стать настоящими греками невозможно, не превратив окружающий нас мир в Древнюю Грецию.

Я думаю, эллинский двойной стандарт оценки изображения человека и неодушевленных предметов основывался на том, что в мире есть лишь один объект, который в наших наглядных представлениях может обладать идеальной формой, – человеческое тело. Не существует ни идеального занавеса, ни идеальной виноградной грозди, ни идеальной птицы или рыбы, ни идеальной коровы, ни идеальной лошади (хотя ее и пытался представить Дюрер), ни идеального дерева, ни идеальной горы или идеального моря. А вот идеальную человеческую фигуру удалось воплотить Поликлету: «Дорифор»! Как ни удивительно, поиски новых идеальных моделей мужской и женской фигур не прекращаются до сих пор. Не будь они актуальны, не имело бы смысла альтернативное им движение «бодипозитива».

В неспособности признать идеальным что-либо, кроме фигуры человека, мы – приемники эллинов. Почему? Может быть, в этом предрассудке надо видеть «обломок давней правды» о том, что величайшие из «всех вещей», мерой которым является человек, суть боги? Человеческая мера, положенная в основу художественного образа бога, должна быть совершеннее любого живого человека. Она должна быть наделена и «мощным духом», и «силой естества». Не в этом ли главная причина несходства древних изображений человека с живыми людьми и Зевксисова предпочтения «лучшему» перед «похожим»?

Не только изображение богов требовало от художников идеализирующего отвлечения от конкретных моделей. Когда жители Кротона заказали Зевксису изображение Елены Спартанской для посвящения в храм, «он осмотрел их девушек обнаженными и выбрал пять девушек, чтобы передать на картине то, что было самого прекрасного в каждой из них»²⁷. Комбинаторный способ изображения прекрасного тела предполагает обостренную способность видеть красоту не в цельном облике человека, а в ладном сочетании частностей: «Красота Лайды была такова, что живописцы приходили к ней, чтобы срисовывать ее груди и соски»²⁸. Надо думать, такого рода зарисовки служили заготовками для изображения божественной красоты, превосходящей любую живую модель.

Спустившись по иерархической лестнице ступенькой ниже – к изображению мальчика, – мы видим тот же прием. Поэт составляет его образ из наисовершенных частей тела, взятых у разных персонажей: пусть шея спорит с Адонисовой, грудь и руки будут заимствованы у Гермеса, бедра – у Полидевка²⁹. Комбинаторное художественное воображение подыскивает наилучший образец для каждой части тела и, руководствуясь умозрительно установленными пропорциями, монтирует из них образ человека без телесных недостатков. При таком подходе изображения людей должны тяготеть к единообразию, что мы и видим, например, в архаических статуях юношей – куросах, о которых речь впереди.

Комбинаторным мышлением порождены и многочисленные химерические существа эллинской мифологии – все эти гарпии, сирены, грифоны, гиппокампы, тритоны, наяды, горгоны, кентавры, сатиры, силены, не говоря уж об уникамах: Ехидне, Лернейской гидре, Минотавре, Сфинксе, Химере. Кажется, они сошли с операционного стола хирурга, специализирующегося на всевозможных сочленениях частей человеческих, звериных, птичьих и рыбьих тел.

Комбинаторным способом построены на вазах геометрического стиля самые ранние в эллинском искусстве изображения людей. Но задолго до вазописной геометрики в Египте встречаются многочисленные рисунки и рельефы фигур, сконструированных из наиболее выразительных ракурсов частей человеческого тела и поэтому выглядящих не так, как видим

²⁷ Плиний Старший. Указ. соч. Кн. XXXV, гл. XXXVI, 64.

²⁸ Афиней. Пирующие софисты. Из рассуждения грамматика Мирсила о знаменитых женщинах. XIII, 590F. Перевод Т. А. Миллер и М. Л. Гаспарова.

²⁹ Вафилл // Лирика Эллады: Антология античной лирики в русских переводах / Сост. Я. Э. Голосовкер. Кн. II. Томск; М., 2006. С. 187. Перевод Л. А. Мея.

друг друга мы и видели древние. А ко всему египетскому эллины относились со страстным интересом.

Торс с плечевым поясом там изображали анфас, потому что в таком ракурсе лучше всего проявляется жизненная сила человека. Но чтобы перемещения фигур и их взаимодействия укладывались в плоскости изображения, ноги рисовали сбоку, раздвинутыми в шаг, у мужчин более решительном, чем у женщин. Боковая проекция позволяла наилучшим образом показать механизм ног: бедра, колени, голени, щиколотки, стопы. Вопреки естественному шагу, при котором перенос тела вперед происходит благодаря отталкиванию стопы от земли, подъему пятки и сгибу колена, ноги часто изображались прямыми, как ножки циркуля, со стопами, прижатыми к земле. При таком шаге, парадоксально выражающем одновременно неподвижность и движение, тело насыщается силой земли. Талия – переход от ног к торсу – необыкновенно изящна, ибо это шарнир, обеспечивающий подвижность корпуса. Жестикаляция разнообразна, видны все пальцы. Лицо обращено в сторону выдвинутой ноги. Это придает фигуре целеустремленность. И словно исправляя несправедливость богов, снабдивших человека ушами, многократно превосходящими размер глаз, на профильный силуэт лица наносится огромное око, глядящее прямо на нас. Магической силой взгляда око побеждает ухо и выражает обширность окоема. В древнеегипетском искусстве эта схема выдержана тем последовательнее, чем выше статус изображенного персонажа. Человеческие силуэты на эллинских вазах геометрического стиля – ее вариант, впрочем, следующий прототипу отнюдь не рабски.

Идея Протагора о человеке как «мере всем вещам» навела меня на мысль, что эллинские художники использовали в своем творчестве принцип маски: согласно сюжету, они преобразовали человека в бога, в мифического героя, в эпического царя или придавали просто эллину черты, по которым мы сразу узнаём древнегреческую работу. На протяжении истории эллинского искусства субстратами этих перевоплощений являлись, по сути, всего лишь два существа – мужчина и женщина. Эллин потребовал бы уточнить: только не раб и не рабыня. Разумеется, я с ним согласился бы: свободный мужчина, свободная женщина.

Природа материальная повышалась до уровня природы несотворенной, – писал Винкельман, – и рука художника создавала существа, свободные от человеческих потребностей, фигуры, изображавшие человека высшего качества³⁰.

Легенда о Бутаде, поставившая во главу угла принцип следа, отпечатка объекта изображения, направлена против принципа маски, против его умышленной конструктивности. К счастью, действительность древнегреческого искусства, во всяком случае до эпохи эллинизма, не имела ничего общего с коринфской версией его натуралистического происхождения.

Используя слово «маска», я имею в виду не сокрытие лица и не создание двусмысленности, а практиковавшееся эллинами в магических ритуалах полное преображение, перерождение того, кто надел маску³¹. В этом нет ничего от маскарада. Читая у Эрика Доддса: «Дионис стал в VI в. богом театра потому, что долгое время был уже богом маскарада»³², надо понимать, что «маскарад» в этой фразе – метафорический прием британского ученого, стремящегося избавить читателя от утомительной серьезности в рассуждении о происхождении греческого театра из ритуала.

Мы привыкли связывать слово «маска» с лицом. Но если видеть в эллинском изобразительном искусстве наследие магических ритуалов, то уместно вспомнить, что в так называе-

³⁰ Винкельман И.-И. История искусства древности // Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. М., 1996. С. 297, 298.

³¹ Isler-Kerényi C. Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images. Leiden, Boston. 2007. P. 172. Корнелия Излер-Кереньи ссылается на: Frontisi-Ducroux F. Du masque au visage. Paris, 1995. 100 f.

³² Доддс Э. Р. Греки и иррациональное. СПб., 2000. С. 143, примеч. 82.

мых нынешних «холодных» культурах не принято выделять лицо, как нечто противоположное телу. Магическая раскраска или татуировка покрывает тело человека с головы до пят. Роман Якобсон вспоминал:

Один миссионер укорял свою паству – африканцев – за то, что они ходят голые. «А как же ты сам? – отвечали те, указывая на его лицо. – Разве ты сам кое-где не голый?» – «Да, но это же лицо». – «А у нас повсюду лицо», – отвечали туземцы³³.

Не потому ли в эллинском искусстве так много наготы, что эллины, как те туземцы, могли бы сказать, что у них «повсюду лицо»? Итак, я распространяю принцип маски в эллинском искусстве на изображение всей фигуры, будь то бог, герой, царь или обыкновенный человек. Не я первый использую понятие «маска» так широко. Кеннет Кларк сравнил с античной театральной маской идущую от Поликлета схематизацию торса, благодаря которой расположение мышц настолько формализовано, что используется при конструировании лат³⁴.

Я вовсе не хочу сказать, что эллинский художник думал: «Последую-ка я принципу маски!» Полагаю, он очень хотел, чтобы в его произведении видели не маски, скажем, Зевса и Геры, а самих Зевса и Геру. Хотел, чтобы созданные им образы воспринимались не как условные личины, а со столь же глубокой верой в подлинность изображенного персонажа, какую внушают зрителю актеры, которые, играя на сцене не только лицом, но всем телом, ухитряются заставить зрителя на время спектакля забыть, что героя пьесы играет человек, быть может, отлично ему (зрителю) знакомый.

Гераклит, – писал Доддс, – имел дерзость критиковать то, что по сей день является основной чертой греческой народной религии – культ образов, который, как он заявлял, напоминает беседу с домом хозяина вместо беседы с самим хозяином³⁵.

Христиане будут бороться с подобным религиозным переживанием, как с идолопоклонством. Насмешки Гераклита над переносом древних магических практик на современные ему произведения искусства адресовались, конечно, не образованным или склонным к скепсису гражданам Эфеса. Он пытался вразумить большинство, не утратившее способности к непосредственному, не расщепленному на знак и значение, неаналитическому восприятию художественных произведений и тем упорнее державшееся этой привычки, чем убедительнее была ее критика. «Будь Гераклит афинянином, он наверняка навлек бы на себя обвинение в богохульстве»³⁶. Раздражавший философа эффект, к которому стремились художники, гораздо ближе к магии первобытных ритуалов, из которых происходит театр, чем к маскарадному развлечению.

Отсюда название моей книги: «Театр эллинского искусства».

Необходимо уточнение. В отличие от всех (в том числе театральных) временных масок, которые за ненадобностью снимаются, открывая подлинный облик человека, маска в изобразительном искусстве, раз скрыв своего носителя, уже никогда его не отпустит. Он навсегда становится ею. Рождается иконографический тип.

Итак, любезный читатель, перед тобой книга об иконографии древнегреческих богов, героев и царей, а также об изображении тех сторон жизни эллинов, о которых можно составить наиболее полное представление по их вазописи и скульптуре.

³³ Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 228.

³⁴ Кларк К. Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы. СПб., 2004. С. 50, 51.

³⁵ Доддс Э. Р. Указ. соч. С. 263, 264.

³⁶ Там же. С. 264.

БОГИ

Дионис

Сблизив на основании принципа маски эллинское изобразительное искусство с театральными зрелищами, я, конечно, начинаю посвященную богам главу с Диониса – бога масок, ибо истоком театра были дионисийские религиозно-культовые обряды.

Имя Диониса как бога вина, по-видимому, уже в XIII веке до н. э. было известно микенской знати³⁷. После длительного забвения, вызванного «дорийским нашествием», то есть как бы после своей смерти (такой пробел в биографии как нельзя лучше подобает богу, воплощающему во всевозможных проявлениях диалектику жизни-через-смерть), Дионис на рубеже VIII и VII столетий до н. э. появляется откуда-то с востока мифическим скитальцем, учащим людей виноградарству и виноделию и время от времени выманивающим из гинекеев на дикие отроги Парнаса, Киферона, Олимпа толпы женщин, предающихся там исступленным ночным вакханалиям. Ходят слухи о все новых совершенных им чудесах, в простонародье растет вера в пришельца как в сына Зевса. Новая аристократия относится к нему презрительно или открыто враждебно. Печальный пример – Пенфей в «Вакханках» Еврипида. Однако культ реинкарнировавшегося Диониса утверждается медленно. В течение долгого времени не может быть и речи о строительстве ему храмов и о его культовых статуях или статуэтках.

Дионис – излюбленный персонаж вазописцев. Об одной из причин этого узнаём у Павсания. Описывая Афины, он сообщает, что Керамик, квартал гончаров в предместье города, получил «свое имя от героя Керама; ...он был сыном Диониса и Ариадны»³⁸. Дионисийскими мотивами чаще всего украшаются сосуды для симпосиев, участники которых являют реальную параллель мифическим вакханалиям. В пирах, зачастую завершающихся оргиями с гетерами, симпосиасты созерцают на амфорах, кратерах, киликах охудожествленное и как бы присваиваемое ими неистовство сатиров³⁹ – и убеждаются, что заразительная взрывная энергия свиты Диониса передается быстрой кистью вазописцев несравненно убедительнее, чем это было бы возможно в бронзе или камне.

Но на первых порах после его возвращения на родину гораздо важнее было приблизить незаконнорожденного сына Зевса к олимпийцам, нежели изображать его господином над собственным пьяным воинством. Самый подходящий для этого сюжет – свадьба Пелея и Фетиды, на которую собрались все боги. Сюжет этот по-дионисийски двусмыслен, одновременно и радостен, и заведомо печален, ибо Эрида на свадебном пире подкинула богиням яблоко раздора; последствием оказалась Троянская война, на которой Ахилл, рожденный в этом браке, погиб.

Около 565 года до н. э. афинский гончар Эрготим изготовил по заказу из Этрурии большой погребальный волютный кратер, и Клитий, «родоначальник настоящего чернофигурного стиля в Афинах»⁴⁰, опоясал его фризами с сюжетами, напрямую и косвенно касающимися Ахилла. Ныне кратер известен как «Ваза Франсуа» по имени человека, нашедшего его в 1844 году в гробнице знатного этруска (ил. 1). На самом широком фризе представлена процессия богов, навестивших Пелея наутро после первой ночи, проведенной в его доме Фетидой. Оста-

³⁷ «Правда, именно в тех местах [на пиловских табличках. – А. С.], где говорится об этом боге, отсутствует надежный контекст» (Буркерт В. Указ. соч. С. 70, 71).

³⁸ Павсаний. Описание Эллады. Кн. I, гл. 3: 1. Перевод С. П. Кондратьева.

³⁹ Неоднократные упоминания о воображаемом перевоплощении симпосиастов в сатиров: Isler-Kerényi C. Op. cit.

⁴⁰ Винтер Б. Р. Искусство Древней Греции. М., 2017. С. 216.

вив, как положено, жену дома, Пелей вышел навстречу гостям. Дионис среди них – самое знаменитое из ранних его изображений⁴¹.



Ил. 1. Эрготим-гончар и Клитий. Кратер («Ваза Франсуа»). 570 – 560 гг. до н. э. Выс. 66 см. Флоренция, Национальный археологический музей. № 4209

Ступая на полусогнутых ногах под весом амфоры, которую он несет на спине, бог вина – единственный в процессии, кто, распрямившись, не уместился бы на пятнадцатисантиметровом фризе. Усилия великана выражены натянутым подолом длинного хитона и неловкостью движений: левый локоть выставлен вперед вместе с левым коленом. Облик Диониса дик и страшен. Утопающее в густой растительности лицо обращено, вопреки широкому шагу, не к Пелею, а к тем, кто смотрит на вазу. В почти круглых глазах концентрически круглятся огромные радужки. Свисающая с плеч хламида, едва отличимая от фона, скрывает большую часть черного торса, вытянувшегося вверх, как доска, покрытая квадратной насечкой орнаментированного хитона. Перед нами бородастая маска на спрятанном под покрывалом столбе, какие известны по дионисийским обрядам, запечатленным на стамносах V века до н. э. Однако маска бросает на нас леденящий взгляд.

Вино из амфоры – свадебный подарок Диониса – прежде всего наполнит канфар для жертвенного возлияния, изображенный на жертвеннике под соединенными в приветствии руками Пелея и кентавра Хирона (будущего воспитателя Ахилла), от которых идет отвесно вниз подпись Клития. Амфору Дионис тоже подарит Фетиде. Не исключено, что это золотая амфора работы Гефеста из «Одиссеи», в которую «белые кости твои, Ахиллес»⁴², сложат после сожжения трупа героя⁴³. Будет исполнена просьба Патрокла, душа которого явилась спящему Ахиллу: «Пусть же и наши останки хранит в себе общая урна, – / Данная матерью милой тебе золотая амфора»⁴⁴.

Чем восприятие этой фигуры Диониса современниками Клития отличалось от нашего? Мне трудно допустить, что для них ничего не значил ни ее необычный размер, ни парадоксальное сочетание застылости и энергичного шага. Вместе с ручкой амфоры он сжимает в руке виноградную ветвь. Может быть, они видели в Клитиевом Дионисе воплощение важной для заказчиков идеи рождения вина через смерть гроздей винограда? Как бы то ни было, Дионис

⁴¹ Дионис изображен еще раз на противоположной стороне кратера, ярусом ниже, в сцене возвращения Гефеста на Олимп.

⁴² Гомер. Одиссея. XXIV, 72. Перевод В. В. Вересаева.

⁴³ Henrichs A. Myth Visualized: Dionysos and His Circle in Sixth-Century Attic Vase-Painting // Papers on the Amasis Painter and his World. Malibu, 1987. P. 94, 95.

⁴⁴ Гомер. Илиада. XXIII, 91, 92.

на «Вазе Франсуа» – не просто одна из ее двухсот семидесяти фигур, а персонаж, сильнее всех притягивающий к себе внимание. А ведь в этой процессии он отнюдь не среди олимпийцев. Для них он не вполне свой. Его отчужденность, подчеркнутая Клитием, как раз и придает ему гипнотическую притягательность.

Этот образ Диониса уникален. До нас не дошли какие-либо его реплики. Причиной, возможно, было то, что в течение недолгого времени, пока «Ваза Франсуа» не скрылась с глаз людских в этрусской гробнице, ее могли видеть лишь очень немногие вазописцы⁴⁵.



Ил. 2. Мастер Амазиса. Амфора. 540 – 535 гг. до н. э. Выс. 33 см. Париж, Национальная библиотека, Кабинет медалей. № 222

На сосудах, использовавшихся в ту пору на симпозиях, для Диониса характерна маска импозантного старика, как на реверсе амфоры из Парижа, расписанной около 535 года до н. э. афинским Мастером Амазиса (ил. 2). В профильном силуэте головы Диониса торчащий нос с далеко вытянутым кончиком, выпяченные, как клюв, губы очень высоко поднятого рта и изображенный анфас, по-египетски, чуть ли не выпадающий из орбиты гигантский круглый красный глаз с уголками по сторонам, – каждый орган чувств живет самостоятельной жизнью. Темя слегка приплюснуто, лоб низкий, переносица неглубокая. В этой маске мне видится нечто человеко-птичье. Эллины же, наверное, воспринимали ее как норму, резкой определенностью черт противопоставленную заурядным профилям обычных людей – скажем, очерченному на стене дочкой Бутада.

Из-под плющевого венка на лоб Диониса выбиваются завитки волос, с округлого затылка веером падают на плечо длинные локоны. От виска к подбородку и на грудь опускается острым клином борода с перемычкой усов. Даже если бы остальная часть фигуры не сохранилась, было бы ясно, что перед нами важная персона. Однако ничего пугающего в ней нет. Благодаря развороту торса и скрывающему талию длинному хитону силуэт целен, спокоен, статен. Не отрывая от земли длинные плоские стопы, Дионис делает шаг негнушимися ногами. Он стоит на земле крепко, как статуя. Жесты усиливают жизнеутверждающую мощь бога: левая рука резко согнута приветственным жестом, правой Дионис держит безупречно вертикально канфар размером вдвое больше его головы. Это атрибут отца виноделия.

⁴⁵ Isler-Kerényi C. Op. cit. P. 75–79.



Ил. 3. Эксекий. Килик. 540 – 530 гг. до н. э. Диаметр 30 см. Мюнхен, Государственные античные собрания. № 2044

Приплясывая, в обнимку, подскочили к Дионису две светлотелые менады с побегами плюща и подарками – живыми зайцем и олененком. Хотя Дионис не превосходит менад ростом, он – строгий, властный старик – бесспорный господин над этими молодыми женщинами с пружинистыми контурами тел, танцующими на цыпочках в разукрашенных одеждах так ладно, словно они единое существо. В творчестве Мастера Амасиса этот дионисийский сюжет – самый сдержанный: в нем нет неистового сладострастия, каким он наделял сатиров и нимф на других своих вакхических вазах. В главе об Афине я попытаюсь объяснить эту сценку, исходя из сюжета на аверсе амфоры.

Его соперник Эксекий создал килик, кораллово-красное дно которого целиком предоставил Дионису, блаженствующему в одиночестве (если не считать семи маленьких резвых дельфинов) на кораблике, не уступающем элегантностью венецианским гондолам (ил. 3). «Был вослед кораблю черноносому ветер попутный, / Парус вздувающий...»⁴⁶ Мир Диониса – круглое вогнутое «винно-чермное», как у Гомера, море. Ни неба, ни земли. В безбрежном мире, принадлежащем ему одному, Дионис улегся между надутым парусом и прогибом корпуса суденышка, как между створками раковины. Пронзительно-белый парус прочерчен черной мачтой, вокруг которой творится невероятное: тянется вверх и вырастает выше мачты лоза, ветви которой, гнувшиеся под грузом семи великолепных гроздий, занимают место неба.

Лицо бога не сохранилось, но ясно, что оно было изображено в профиль. Виден клин бороды, принадлежащей мужу в летах, вероятно, того же типа, что на амфоре Мастера Амасиса. Эксекий, однако, превратил венок Диониса в подобие короны, вручил ему гигантский пурпурный ритон, обнажил и развернул почти фронтально его торс и занял полулежащей фигурой бога добрую половину вовсе не кораблика, как казалось на первый взгляд, а боевого корабля со вздернутым тараном, расписанным под хищную рыбу.

Так мог бы возлежать симпозиаст на пиршественном ложе – клине. В эллинском искусстве такая поза, впервые приданная Дионису Эксекием⁴⁷, характерна не для богов, а для пирующих героев⁴⁸.

Наш мореплавателю и в самом деле герой, только что принявший свой истинный солидный облик после совершенного им благодеяния. Эксекий иллюстрирует Гомеров гимн о Дионисе и разбойниках. Явившись на берегу тирренским пиратам в облике юного царевича, бог-

⁴⁶ Гомер. Одиссея. XI, 6, 7.

⁴⁷ Isler-Kerényi C. Op. cit. P. 186.

⁴⁸ Boardman J. Greek Sculpture. The Classical Period. London, 2005. P. 186.

оборотень своей красотой и роскошью плаща спровоцировал их схватить его и посадить на корабль, ибо они, по обыкновению, рассчитывали на богатый выкуп.

И совершаться пред ними чудесные начали вещи.
Сладкое прежде всего по судну быстроходному всюду
Вдруг зажурчало вино благовонное и амвросийный
Запах вокруг поднялся. Моряки в изумленье глядели.
Вмиг протянулись, за самый высокий цепляясь парус,
Лозы туда и сюда, и в обилии гроздя повисли...

Спасаясь от «льва дикоглазого», бросившегося на их предводителя, тиррены «всею гурьбой с корабля поскакали в священное море / И превратились в дельфинов»⁴⁹. А ведь дельфины людям дружелюбны!

В архаической эллинской поэзии мореплавание – одна из метафор симпозиа:

Когда отлетают от сердца
Бременящие заботы, —
Все мы вровень плывем по золотым морям
К обманчивому берегу,
И нищий тогда богат, а богач...
.....
И набухают сердца,
Укрощенные виноградными стрелами...⁵⁰

Пока симпосиаст не брал килик Эксекия в руки, он не видел ни больших глаз, нарисованных между ручками, ни сцен борьбы за тело павшего воина под ручками, потому что трапедза, на которой стояла чаша, – ниже клина. Плавание Диониса являлось симпосиасту дважды: сначала целиком на дне пустой чаши, затем по частям по мере ее опустошения. Глоток за глотком вино превращалось в море Диониса. Отклонение мачты корабля от оси между ручками килика ощущалось как качка. Волны олицетворялись дельфинами, упругость тел которых благодаря их выгнутости хорошо чувствовалась в вогнутости чаши. На глазах у сотрапезников сам килик становился глазастой маской пьющего, – не магически-ритуальной, а игровой, маскарадной, ведь из-за нее выглядывало живое лицо.

⁴⁹ Гомеровы гимны. VII. Дионис и разбойники. 34–39, 44–53. Перевод В. В. Вересаева.

⁵⁰ Пиндар. Энкомий Фрасибулу Акрагантскому. Перевод М. Л. Гаспарова.



Ил. 4. Дионис и Энопион. Скульптурная группа с фронтона храма Диониса. Ок. 510 г. до н. э. Известняк, 103 × 273 см. Корфу, Археологический музей

Инициированная заказчиками Эксекия героизация Диониса – важный этап в его непростом пути к Олимпу. Около 525 года до н. э. на западном фризе сокровищницы сифносцев в Дельфах его нет на собрании богов, несмотря на то что на северном фризе он сражается против гигантов наравне с олимпийцами. Как и на «Вазе Франсуа», Дионис здесь – могучий помощник небожителей. Более того – он удостоен изображения в теменосе Аполлона! И все-таки до вершины карьеры ему пока далеко.

На барельефных фризах сокровищницы сифносцев облик персонажей не очень сильно отличается от вазописных силуэтов. Иное дело – работа в высоком рельефе: скульптор может не заботиться о выразительности силуэта, и ему не приходится высекать на профиле циклопическое око. На скульптурной группе с фронтона небольшого храма Диониса, построенного на острове Корфу примерно в 510 году до н. э., бог вина не просто напоминает пирующего мужа, как на килике Эксекия, а возлежит на клине с юношей (ил. 4). В центре фронтона (увы, утраченном) происходило что-то отвлекшее их друг от друга и от вина – у Диониса в огромном ритоне, у его сотрапезника в килике. Перед ложем – трапедза, близ угла фронтона стоит волютный кратер величиной с «Вазу Франсуа». Жанровая сценка? Однако если бы это были обыкновенные симпозиасты, они не могли быть обнажены; кроме того, рядом с ними – невеста откуда взявшиеся львица и огромная собака с ошейником. Мифологическая тема скульптуры не ясна. Существует предположение, что юноша – сын Диониса Энопион (Винопийца) и что они забавляются, глядя, как пьяный Гефест пытается встать со своего клина, чтобы вернуться, по наущению Диониса, на Олимп⁵¹.

Посетители местного археологического музея (но не древние – те были обречены созерцать фронтоны снизу вверх) могут видеть лик Диониса почти анфас. Маска – та же, что на чернофигурных вазах афинских мастеров, – оживлена улыбкой. Я не могу удовлетвориться дежурной констатацией: вот, мол, перед вами знаменитая «архаическая улыбка» – маска аристократической атараксии, типичная для скульптур того времени... Приподнятые уголки губ, выпуклые щеки, прищур больших глаз Диониса, – все говорит, что он счастлив на этом пиру с юнцом, лицо которого тоже тронато улыбкой, выражающей, однако, не счастье, а опьянение. Если бы создатель этой группы возразил мне, что он вовсе не думал ни о счастье Диониса, ни о затуманенном сознании юноши, а просто знал, что заказчики не примут статую без улыбки, я удивился бы его ответу.

⁵¹ Isler-Kerényi C. Op. cit. P. 226.

Тем временем чернофигурная техника вазописи почти полностью вытесняется краснофигурной. Дионису и его разгоряченной свите красный цвет, ассоциирующийся с цветом воодушевляющего напитка, – к лицу, как никому иному из божественных персонажей эллинской вазописи. Красные силуэты легко насыщаются движением тонких черных линий, наносимых кистью, и ритм этих линий воспринимается как выражение жизненного тонуса самих действующих лиц, более высокого, чем на чернофигурных вазах, на которых детали приходилось процарапывать по твердому лаку металлическим острием. Фон краснофигурных ваз – цвет ночи, в которой разыгрываются вакханалии; черный фон – мир без преград, в котором вакхантам море по колено.



Ил. 5. Мастер Клеофрада. Амфора. Ок. 490 г. до н. э. Выс. 56 см. Мюнхен, Государственные античные собрания. № 2344



Ил. 6. Мастер Амазиса. Амфора. Ок. 530 г. до н. э. Выс. 38 см. Вюрцбург, Музей Мартина ван Вагнера. № L 265

Этот новый дух превосходно выразил Мастер Клеофрада – афинянин, около 490 года до н. э. изобразивший вакханалию на амфоре, находящейся в Мюнхене. На ее крутых боках – Дионис, три сатира и четыре менады; мужские фигуры перемежаются с женскими. Главный на аверсе – Дионис с опорожненным канфаром и лозой (ил. 5); главный на реверсе – играющий на авлосе сатир с поднятым фаллосом. О чем думали симпозиасты, глядя на эту амфору?

Может быть, прежде всего о музыке, которой подвластен Дионис? Сам по себе мотив не нов. На чернофигурной амфоре Мастера Амазиса в Вюрцбурге Дионис, забыв о подобающем

пожилому божеству достоинстве, подскакивает в такт игре сатира-авлетиста, будто наученный менадами с парижской амфоры, чтобы успеть подставить канфар под струю, которая хлынет из бурдюка, приготовленного другим сатиром, перехватывающим взгляд симпосиастов: вы только посмотрите на нашего предводителя (*ил. 6*)! Менад нет ни в этой сценке, ни на противоположной стороне – там сатиры давят виноград.

Но на амфоре Мастера Клеофрада движение Диониса под музыку, доносящуюся с противоположной ее стороны, – не подпрыгивание старца, которому не пристало подражать своей разнузданной свите, а вдохновенное широкое плавное телесное устремление в просторных полупрозрачных одеждах, не сдерживающих бога, а, наоборот, выражающих его своеволие.

Симпосиасты могли затеять спор: Дионис и его антипод-авлетист – антагонисты? или возбужденный менадами музыкант, глядящий в упор с амфоры, *alter ego* Диониса? Мне кажется, что менады – те, что по сторонам от музыканта запрокинули головы в экстатическом самозабвении, и еще две, бойко танцующие, к которым довольно робко пристают сатиры, отрицают и антагонистическую, и диалектическую версии взаимоотношений Диониса с вошедшим в раж авлетистом. В вакханалии Дионисом становятся все.

У Мастера Клеофрада он телом и лицом совершенно иной, чем во времена Мастера Амазиса и Эксекия. Теперь его облик, скомбинированный из привлекательных черт, взятых порознь у афинских граждан, воплощает «мощный дух и силу естества». Прямой, не слишком выступающий вперед нос без переносицы продолжает линию лба. Глаз, хотя и показанный, как прежде, анфас, принял изящную ланцетовидную форму; радужка сместилась вперед, к уголку между веками, благодаря чему взгляд не брошен вовне, а имеет некую цель внутри сюжета. Бровь непринужденно приподнялась. Губы – два чувственных лепестка. Лоб стал выше, темя – более выпуклым. Борода (по-прежнему клином), усы и шевелюра, сплошь черные, перестали казаться поседевшими, как было на чернофигурных вазах из-за процарапанных прядей.

Мастер Клеофрада не был изобретателем этой гуманизированной маски, ставшей настолько общераспространенной, что, не зная сюжетов и атрибутов, невозможно отличить одного пронзительно-черноволосого бородача от других. Уже на краснофигурных вазах, появившихся за четверть века до него, видно, как разглаживаются, выправляются черты, просветляются лики персонажей, не исключая и Диониса. И хотя на килике в Археологическом музее Тарквиний, расписанном афинянином Ольтосом около 510 года до н. э., Дионис, в сопровождении компании поднимающийся на квадригу, все еще удален на реверс и тем самым противопоставлен собравшейся на аверсе семье олимпийцев (*ил. 7*), гуманизированная маска Диониса – симптом того, что Доддс назвал «введением дионисийского культа в гражданскую религию»⁵². Успешно завершилась героическая фаза легитимации Диониса, начало которой запечатлел Эксекий, и вот у Мастера Клеофрада Дионис уже готов к тому, чтобы, согласно Аполлодору, подняться на небо (наверное, мифологу II века н. э. неловко было указать точнее: на Олимп)⁵³.

⁵² Доддс Э. Р. Указ. соч. С. 119.

⁵³ Аполлодор. Мифологическая библиотека. Кн. III, гл. V: 3. Перевод В. Г. Боруховича.



Ил. 7. Ольтос. Килик. Ок. 510 г. до н. э. Тарквинии, Национальный Археологический музей. № L 2008.1.1



Ил. 8. Макрон. Килик. Ок. 480 г. до н. э. Бохум, Художественное собрание Рурского университета. № S 1062

Первый олимпийский апофеоз Диониса не заставил себя ждать. На главной стороне килика из художественного собрания Университета Рура, расписанного около 480 года до н. э. афинянином Макроном, Дионис вальяжно восседает на богато украшенном складном стуле между старшими богами – Зевсом и Посейдоном, как и он, сидящими (ил. 8). На реверсе тоже три восседающих божества, но все трое – дети Зевса: Арес между Аполлоном и Афродитой. Получается антитеза Дионис/Арес, в которой Дионису вручен не только более высокий статус, но и роль миротворца космического масштаба: ведь это он устроил возвращение на Олимп Гефеста после ссоры божественного кузнеца с Герой!⁵⁴ Не извращают ли Макрон и его заказчик природу Диониса, усаживая его среди олимпийцев вместо того, чтобы по-прежнему изображать его на земле во главе вакханалий? Не думаю. Дионису с его изумительной способностью внушать людям любые видения, любые психические состояния вовсе нет нужды спускаться к смертным, чтобы регулярно, в положенное ритуалом время, доводить их толпы до экстаза и катарсического изнеможения. Когда он сочтет нужным, они будут уверены, что он с ними.

⁵⁴ *Isler-Kerényi C. Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images. Leiden, Boston. 2015. P. 63.*



Ил. 9. Макрон. Килик (фрагмент). 490 – 480 гг. до н. э. Афины, Национальный музей Акрополя. № 2.325 (Isler-Kerényi C. Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images. Leiden, Boston. 2015. P.101, Fig. 51)

Макрон, между прочим, первым⁵⁵ изобразил и Диониса-младенца: на черепке вотивного килика, найденном на афинском Акрополе, сохранилась фигурка ребенка с пропорциями взрослого, в хитоне до пят и ветвью винограда в руке, сидящего, свесив ножки, на руках у Зевса (ил. 9). Будто затрудняясь в пропорциях лица Диониса, впервые изображаемого без бороды, Макрон удлинил подбородок малыша. У других вазописцев младенец-Дионис, выглядящий, как взрослый человек, может и миниатюрный канфар держать. Естественные пропорции детского тела будут приняты вазописцами не ранее середины V века.



Ил. 10. Фидий. Гермес и Дионис. Блок IV восточного фриз Парфенона. 443 – 437 гг. до н. э. Мрамор. Лондон, Британский музей. № 1816,0610.18

Универсальная маска, воплощавшая «мощный дух и силу естества» афинских мужей, продержалась в вазописи три четверти века. Пиндар творил в ту эпоху. И вдруг, начиная примерно с 420-х годов до н. э., на вазах появился совершенно другой Дионис – молодой безбородый атлет, обнаженный по пояс или полностью.

⁵⁵ Называя того или иного вазописца «первым», я имею в виду сохранившиеся памятники (в архиве сэра Джона Бизли их зарегистрировано примерно 130 тысяч). По мнению специалистов, это от 0,5 до 1 процента от расписанных античными мастерами (Вудфорд С. Образы мифов в классической античности. М., 2023. С. 242).

Первый импульс этой метаморфозе дал Фидий, в 432 году до н. э. завершивший скульптурное убранство Парфенона. В Британском музее есть два Фидиевых Диониса – с зофора и с восточного фронтона Парфенона. На зофоре, законченном немного раньше, Дионис, прекрасный обнаженный торс которого виден анфас, сидит, по-братски опершись на спину полунагого Гермеса (ил. 10). Вознестись на зофор главного храма Афин – честь для Диониса гораздо более высокая, чем оказаться на Макроновом килике. Атрибуты обоих богов утрачены, головы сохранились лишь в самых общих чертах. Не зная, что перед нами храмовый рельеф, можно было бы принять их за атлетов, ждущих выхода на арену. Кажется, Дионис здесь еще бородат, поэтому в паре с Гермесом выглядит старше.

Но при взгляде на фронтоного Диониса бытовых ассоциаций уже не возникает (ил. 11). Молодой обнаженный бог расположился на скале в позе бодрствующего покоя – облокотясь о нее левой рукой и непринужденно отклонив назад могучий корпус. К великому событию – рождению Афины из головы Зевса – он обращен спиной и безучастен к охватившему богов волнению. Рядом с резкими, дробящими свет и тень складками хитона Персефоны и перед страстными головами поднимающихся коней Гелиоса его нагое тело – средоточие тишины. Дионис наблюдает появление Солнца над горизонтом, как ритуал, хотя и несравненно более важный, чем появление на свет его сестры, но не вызывающий у него никаких чувств, кроме спокойного удовлетворения тем, что всё в мире совершается, как должно. Без малейшего пафоса он поднимает канфар⁵⁶: да будет так! Первым из богов он встречает зарю нового дня.



Ил. 11. Фидий. Дионис. Фигура с восточного фронтона Парфенона. 438 – 432 гг. до н. э. Мрамор. Лондон, Британский музей. № 1816,0610.93

В равнодушии ко всему, что может волновать людей и богов, Фидиев Дионис подобен (я хотел было сказать «самой Природе», но такое сравнение эллины вряд ли одобрили бы) самому Космосу. Гарант же космического порядка – Зевс, отец Диониса. Вот почему Фидий дал Дионису молодость вместо прежнего почтенного облика⁵⁷. Вспомним, что и в Гомеровом гимне бог вина являлся в облике юноши.

Глядя на него, я невольно вспоминаю Диониса в концепции Фридриха Ницше, воспользовавшегося обобщенным представлением об этом эллинском боге и о его определяющей роли в рождении жанра трагедии, чтобы сделать Диониса, насколько я понимаю, своего рода олицетворением Шопенгауэровой Природы, фундаментальным свойством которой является рационально непознаваемая Воля. Но вряд ли Ницше имел в виду именно Диониса с фронтона

⁵⁶ Убедительная реконструкция К. Излер-Кереньи: *Isler-Kerényi C. Op. cit. P. 169.*

⁵⁷ *Ibid. P. 170, 171.*

Парфенона: ведь эта фигура идентифицирована недавно⁵⁸. Если какие-нибудь эллинские изображения Диониса и повлияли на размышления философа, то, думаю, это были вазописные образы.

Судя по высказываниям древних о Фидии, они высоко ценили его способность превращать человеческое в божественное. В самом деле: что, как не Протагорову «меру всем вещам» он перевоплотил в этот грандиозный образ?

Но здесь надо сделать важную оговорку. Такое представление о его искусстве могло возникнуть только на основании впечатлений от хорошо видимых скульптур. Посмотрите на копию статуи Диониса, вставленную в надлежащее место близ левого угла фронтона, – и вы поймете, что мое описание не имеет ничего общего с впечатлениями, которыми вынуждены были довольствоваться древние из-за большой высоты храма и расположения скульптуры в углублении тимпана. Больше, что они видели, – некую фигуру, о которой человек сведущий мог сказать неофиту: тот, чьи ноги ты видишь, – Дионис. Обескураживающее несовпадение впечатлений от скульптуры на положенном ей месте и от нее же как самостоятельного произведения, хорошо экспонированного в музее, – неизбежно. Если бы я хотел реконструировать восприятие Фидиева Диониса самими эллинами, надо было придерживаться первого из этих вариантов. Но я предпочел передать свободное от претензий на аутентичность субъективное переживание. Думаю, что для описания и понимания судьбы Диониса в эллинском искусстве такой подход плодотворнее.



Ил. 12. Агригентский Мастер. Кратер. Ок. 430 г. до н. э. Рим, Национальный музей этрусского искусства (Вилла Джулия). № 846 (Isler-Kerényi C. *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*. Leiden, Boston. 2015. P. 75, Fig. 38)

⁵⁸ Isler-Kerényi C. Op. cit. P. 166–177. Эту идентификацию с оговоркой «почти достоверная» еще до швейцарской исследовательницы принял Джон Бордман. Ранее кандидатом был Геракл, а ближе к временам Ницше – Тесей (Boardman J. Op. cit. P. 101).



Ил. 13. Мастер Диноса. Динос. Ок. 415 г. до н. э. Берлин, Государственные музеи, Античное собрание. № F 2402

В вазописи обнаженный Дионис впервые появился тоже около 430 года до н. э. на аверсе кратера, расписанного Агригентским Мастером и находящегося ныне на вилле Джулиа в Риме, но там Дионис по-прежнему зрелый муж (*ил. 12*). Эта роспись – удачная (по времени не первая)⁵⁹ попытка показать, что дело происходит ночью: перед отяжелевшим от вина бородатым Дионисом, откинувшим хитон на руку с тирсом и опирающимся на плечо сатиренка, играющего на авлосе, тихо идет, освещая путь двумя факелами, менада. Мы смотрим ей вослед. Черный фон здесь – не указание на темноту, а сама темнота.

Вскоре после 420 года до н. э. молодой безбородый Дионис-«сын» совершенно вытесняет из вазописи Диониса-«отца». Тон задает Мастер Диноса, афинянин. На аверсе берлинского диноса, который он украсил около 415 года до н. э., Дионис возлежит, обнаженный по пояс, на подушках клина, как симпозиаст (*ил. 13*). Однако здесь он не один из равных, а единственный. Тирс у него не просто атрибут, но символ власти, на голове диадема из пышной ленты и листьев, похожих, скорее, не на плющ, но на лавр, а ведь это атрибут Аполлона! Пристроившийся у него в ногах сатир ублажает его игрой не на авлосе, в который он дудел бы себе в вакханалии, а на арфе. По сторонам менады, элегантные, как придворные дамы, ждут, когда их властелин, внимающий звукам струн, соблаговолит принять еду и вино, а убеленные сединами сатиры и не думают о харассменте; симметричным расположением и жестами они подтверждают главенство молодого бога. Только взглянув на динос с противоположной стороны, вы обнаружите вереницу сатиров и менад, танцующих под звуки авлоса и бубна.

⁵⁹ Лет на десять раньше Мастер Персефоны написал ночную сцену возвращения Персефоны на землю на кратере из Музея Метрополитен (№ 28.57.23).



Ил. 14. Ужин в саду. Рельеф из ниневийского дворца Ашшурбанипала Ок. 640 г. до н. э. Гипс. Выс. 58 см. Лондон, Британский музей. № 124920



Ил. 15. Круг Мастера Пронома. Кратер. Мадрид, Национальный археологический музей. № 11011

Лишь молодостью и позой напоминает этот Дионис изваянного Фидием для фронтона Парфенона. Все остальное служит тому, чтобы, глядя на сосуд, афинский симпосиаст мог вообразить себя в замкнутом мире комфорта, лени, неги, изысканных чувственных удовольствий, напоминающем ассирийский «Ужин в саду» из ниневийского дворца Ашшурбанипала (ил. 14). В годы изнурительной для Афин Пелопоннесской войны заказчики ждали от искусства не подтверждения высоких ценностей Периклового века, а эстетических компенсаций утраченного «мощного духа и силы естества». Выполняя эту задачу, вазописцы, начиная с Мастера Диноса, могли бы на словах считаться наследниками Фидиева гения, на деле же использовали созданный им образ Диониса для украшения вечеринок афинских богатеев роскошными сосудами совершенно не в духе шедевров Фидия. Художники обустроивали приятную для глаз вещественную среду, в которой можно было хотя бы на несколько часов забыть о военных неудачах, обнищании демоса и чуме.

На берлинском диносе складки полуспущенной драпировки Диониса кажутся попыткой воспроизвести манеру Фидия: они похожи на зарисовку рельефа статуи, но без светотени. Торс Диониса, нарисованный как бы случайно брошенными короткими линиями, выглядит не структурно-определенным, а дышащим, мягким. Это не атлет и не путник, а сибарит. Из этого не следует, что Мастеру Диноса и вазописцам ближайшего поколения не хватает мастерства.

Зыбкость их линий – преднамеренная. Их рисунок не экспромт, а имитация экспромта как эквивалента безответственной свободы.

Мало того, что лицо Диониса стало очень молодым, – оно теперь не столь мужественно, как прежде. Чуть вздернутый изящный нос с едва намеченной ноздрей, пухлые губы приоткрытого рта, поднятого так высоко, что усам не нашлось бы места, прекрасный глаз с поволокой, округлый подбородок, кудри, выющиеся над высоким лбом и на висках и ниспадающие по сторонам полной шеи на грудь, – эти черты сближают нового Диониса с его братом-Аполлоном, который в это время тоже становится ювенильным и андрогинным. На рубеже V–IV веков до н. э. способ рисовать, как бы ошупывая объемы, приводит к первым изображениям лица Диониса в три четверти – например, на мадридском кратере, расписанном художником, работавшим под влиянием Мастера Пронома (ил. 15).

В вазописи IV века до н. э. Дионис был самым популярным из олимпийских богов. Дионисийский репертуар обогащается новыми сюжетами: то на ложе или на троне рядом с Дионисом появляется любвеобильная красавица Ариадна (ил. 16); то он верхом на сказочной двурогой белой пантере величиной с лошадь устремляется в бой с Гигантами (ил. 17); то, действуя тирсом, как оружием, прекращает распрю между Афиной и Посейдоном за землю Аттики (ил. 18); то, облаченный в роскошное длинное платье, едет на триумфальной колеснице, запряженной парой пантер (ил. 19), а то и просто стоит, увенчанный диадемой и совсем голый, подбоченясь и опершись на высокий тирс (ил. 20), как бронзовый эллинистический царь в римском Палаццо Массимо. Любви, радости, мирного счастья он излучает тем больше, чем меньше их в жизни афинян.



Ил. 16. Мастер Пронома. Кратер. Ок. 400 г. до н. э. Выс. 75 см. Аверс. Неаполь, Национальный археологический музей. № 81673



Ил. 17. Мастерская Мастера Пронома. Гидрия. Ок. 400 г. до н. э. Пелла. Археологический музей. № 80514 (Isler-Kerényi C. *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*. Leiden, Boston. 2015. P. 181, Fig. 96)



Ил. 18. Мастер Свадебной Процессии. Гидрия. 360 – 350 гг. до н. э. Государственный Эрмитаж. Р 1872.130



Ил. 19. Кратер. 350 – 340 гг. до н. э. Цюрих. Археологическое собрание университета. № 3926. (Isler-Kerényi C. *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*. Leiden, Boston. 2015. P. 227, Fig. 117a)



Ил. 20. Последователь Мастера Мидия. Гидрия. Ок. 400 г. до н. э. Карлсруэ. Музей земли Баден. № 259

Аполлон

Посейдон, вызвав Аполлона на поединок, слышит в ответ:

О, колебатель земли, ты бы счел меня верно безумным,
Если б я вздумал с тобой из-за смертнорожденных сражаться,
Из-за людей злополучных, похожих на слабые листья:
Ныне цветут они силой, питаюсь плодами земными,
Завтра лежат бездыханны. Не лучше ли нам поскорее
Грозную битву покинуть – и пусть они сами воюют!⁶⁰

Можно ли яснее выразить высокомерное отношение к людям, которым наделило Аполлона воображение эллинов?

Зачем им такой бог? – Для утешительной уверенности, что в Зевсовом мировом порядке, смысл которого им непонятен, существует инстанция, от события к событию иносказательно сообщающая Зевсову волю, тем самым избавляя их от неопределенности и тревоги. Инстанция эта – оракул в Дельфах, во главе которого Зевс поставил Аполлона, своего любимого сына. Сколь ни замкнут каждый полис в своей обыденной жизни и политических интересах, авторитет знамений дельфийского оракула не знает границ.

Дельфы – «пуп земли», указанный самим Зевсом. Над омфалом – камнем, установленным в этой точке, – эллины возвели свой первый храм, посвятив его Аполлону. Все остальные их храмы повторяют схему этого, окруженного колоннами.

Из знаменитых высказываний «Семи мудрецов», высеченных в VI веке до н. э. на стене дельфийского храма, две заповеди особенно ярко выражают Аполлонову этику и мудрость: «Познай себя самого» и «Ничего слишком». Они взаимосвязаны. «Познай себя самого» нужно понимать «не психологически и не экзистенциально-философски в духе Сократа, а антропологически: познай, что ты не бог»⁶¹. Поймите свой удел смертнорожденных, «делайте то, что Отец говорит вам, и будете защищены завтра»⁶². «Ничего слишком» – защита от индивидуалистического прорыва установленных границ, от святотатственного устремления выше предела, установленного богами людям⁶³. Аполлон «возвращает человека к себе самому, и в этом коренится его веселость», – писал Фридрих Юнгер. Я понимаю «веселость» Аполлона иначе: он ставит человека на место, ибо неуместное смехотворно. Аполлон не только идеолог Зевса – «он гневается на нарушителя границ, страшит и губит презирающего меру»⁶⁴.

Мне кажется, что критики эллинской религии с точки зрения морали не придают должного значения границе между мерой и безмерным, на страже которой стоял Аполлон. Упрекая эллинских богов в аморальном воздействии на людей, они вольно или невольно исходят из убеждения, что религиозный человек в своем нравственном выборе должен руководствоваться верой в бога – носителя высшей нравственности. В христианстве этот принцип оправдан человечностью Христа. Но антропоморфность эллинских богов не должна закрывать от нас тот факт, что они внечеловечны. Боги «воспринимаются в человеческой форме, но их божественность отличается от человечности в одном страшноватом аспекте. Для этих вневремен-

⁶⁰ Гомер. Илиада. XXI, 461–466.

⁶¹ Буркерт В. Указ. соч. С. 251.

⁶² Доддс Э. Указ. соч. С. 117, 118.

⁶³ Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека. Т. 1. М., 2001. С. 212.

⁶⁴ Юнгер Ф. Г. Греческие мифы. СПб., 2006. С. 137, 145.

ных, бессмертных существ обычные люди – словно мухи для резвящихся детей»⁶⁵. Поэтому эллины не могли подражать богам. Подражание богу – страшное кощунство, решительно пресекавшееся «сребролуким», «далекоразящим» сыном Зевса. Поскольку область аморального была замкнута миром богов, эллинам не оставалось ничего другого, как, не преступая человеческую меру, держаться в границах общественной морали. Они знали, что Аполлон – «самый суровый, строгий и неумолимый из всех, тот, кто дерзость тотчас наказывает смертью»⁶⁶.

Гимн к Аполлону Делосскому начинается так:

Вспомню – забыть не смогу – о метателе стрел Аполлоне.
Пó дому Зевса пройдет он – все боги и те затрепещут.
С кресел своих повскакавши, стоят они в страхе, когда он
Ближе подступит и лук свой блестящий натягивать станет⁶⁷.

Почему же мстительный, коварный, беспощадный бог, способный на добро к людям (например, на прекращение им же насланного мора, как в «Илиаде») только в ответ на их страстные мольбы и непомерные пожертвования, – почему в классическом эллинском искусстве Аполлон прекраснее всех небожителей? Разве не подошла бы ему маска какого-нибудь чудища наподобие Тифона? Возможно, таким бы его и представляли в какой-то другой религии, где не мыслили богов в человеческих обличьях. Эллины же не могли допустить в «чертог Зевеса» чудовищное.



Ил. 21. Святилище Аполлона в Амиклах. Реконструкция Э. Фихтера

Ни малейших признаков заигрывания со смертными не было в колоссальной статуе Аполлона, стоявшей на холме в его святилище в полудне ходьбы на юг от Спарты – в Амиклах (ил. 21)⁶⁸. Видевшему этот ксоан Павсанию было ясно, что в отличие построек, которыми в VI веке до н. э. Бафикл окружил его основание,

это творение... очень древнее и сделанное без всякого искусства. Если не считать того, что эта статуя имеет лицо, ступни ног и кисти рук, то все

⁶⁵ Доддс Э. Указ. соч. С. 98 (Доддс цитирует К. М. Робертсона).

⁶⁶ Там же. С. 146.

⁶⁷ Гомеровы гимны. I. К Аполлону Делосскому. 1–4. Перевод В. В. Вересаева.

⁶⁸ Начинаю обзор скульптурной иконографии Аполлона с ксоана в Амиклах, а не с относящейся примерно к этому же времени посвяtitельной статуэтки из Фив (ок. 700 – 675 гг. до н. э. Бронза, выс. 20 см. Бостон, Музей изящных искусств. № 03.997), следуя Джону Бордману, сомневающемуся, что эта статуэтка изображает Аполлона.

остальное подобно бронзовой колонне. На голове статуи шлем, в руках – копье и лук. Пьедестал этой статуи представляет форму жертвенника и говорят, что в нем был похоронен Гиакинф и что во время праздника Гиакинфий еще до жертвоприношения Аполлону они приносят жертвы, как герою, этому Гиакинфу⁶⁹.

Будь Павсаний спартанцем, он выразился бы короче: вместо «без всякого искусства» сказал бы: «Статуя лаконична». Почему же она, как уверяет Павсаний, была для лакедемонян «самой славной и замечательной»?⁷⁰ Я думаю, спартанцы, построившие государство, напоминающее военный лагерь, видели в Амиклах именно то, что хотели видеть, – чистейшее воплощение дисциплинирующей мощи Аполлона. Будь моя воля, я назвал бы это произведение «На страже законов Ликурга» – законов, санкционированных Дельфами.



Ил. 22. Аполлон, Лето и Артемида. Ок. 700 г. до н. э. Дерево, бронза, выс. статуи Аполлона 80 см. Гераклион, Археологический музей. № 2445–2447

Гиакинфии – главный спартанский праздник, справлявшийся ежегодно в течение трех дней. Первый посвящался Гиакинфу. На следующий день устраивалось шествие из Спарты в Амиклы, и участники праздника останавливались в святилище в палатках в ожидании главного события – инициации юношей. Надо представить этот обряд у подножия четырнадцатиметрового деревянного истукана, обитого листами позолоченной бронзы (техника, известная по статуэткам Аполлона, Лето и Артемиды из храма Аполлона в Дреросе на Крите (ил. 22)) и вооруженного как гоплит и лучник, вместе взятые. Только издали статую можно было охватить единым взглядом. Стоило приблизиться – и ее верх казался принадлежащим небу, низ – земле. Посредничество Аполлона между Зевсом и людьми становилось очевидным.

Надо помнить, как помнили, разумеется, участники инициации, что Аполлон – убийца прекрасного юного Гиакинфа (Гиацинта): «Что же касается ветра Зефира и того, что будто Гиакинф был убит Аполлоном нечаянно, и сказания о гиацинте, то, может быть, все это было и иначе...» – писал Павсаний⁷¹. Надо вообразить исполинский древний ксоан не таким, каким изображают его на реконструкциях, а в новом хитоне, вытканном женщинами к очередным Гиакинфиям⁷², под ветром, вздувающим покров, собирающим змеящиеся, трепещущие

⁶⁹ Павсаний. Указ. соч. Кн. III, гл. 19: 2, 3. Описание Павсания подтверждается найденным в Амиклах вотивным барельефом классического периода и изображениями на монетах.

⁷⁰ Там же. Гл. 10: 8.

⁷¹ Павсаний. Указ. соч. Кн. III, гл. 19: 5.

⁷² Там же. Гл. 16: 2.

складки, разглаживающим их по столпообразному телу, – чтобы ощутить священный ужас, который участники обряда, чтобы стать мужчинами, должны были пережить и все-таки преодолеть под копьем оживающего идола.



Ил. 23. «Мелосский» кратер. 650 – 640 гг. до н. э. Выс. 97 см. Афины, Национальный археологический музей. № А 911

Разумеется, классическим своим обликом Аполлон обязан не спартанской милитаристской эстетике, а общеэллинской интуиции, которая в характере этого бога жуткому противопоставила прекрасное. Уже у Гомера Аполлон, прекратив мор среди ахейцев, услаждает пирующих богов игрой на кифаре, с семью струнами которой обходится не хуже, чем на земле с тетивой лука, и его Музы поют «чередой, сладкогласно»⁷³.

На монументальном надгробном ориентализирующем «мелосском» кратере из Археологического музея в Афинах Аполлон на квадриге с крылатыми конями приближается к приветствующей его Артемиде – хозяйке Делоса, где родила их Лето (ил. 23). Встреча происходит под небом, усыпанным разнообразными светилами. Мы видим Аполлона сбоку. Он стоит на колеснице, немного выпятив живот. Хитон и хламида скрывают тело. Профиль смуглого лица, глядящий в нашу сторону гигантским отрешенным взглядом, сводится, по сути, к клину носа, начинающегося прямо от корней волос и нависающего над острыми клинышками разомкнутых губ и почти отсутствующим подбородком, из которого торчит жидкая бородка. Черные волосы на голове, перехваченные лентой, лежат гладко и густой волной спускаются на шею. Кифара «на локте»⁷⁴, в правой руке плектр: видимо, бог поет пеан, и ему подпевают дуэт бледнолицых спутниц – скорее всего, гиперборейских дев, с которыми он прилетел на родной остров⁷⁵.

⁷³ Гомер. Указ. соч. I, 600–603.

⁷⁴ Гомеровы гимны. III. К Гермесу. 510. Перевод В. В. Вересаева.

⁷⁵ Буркерт В. Указ. соч. С. 249.



Ил. 24. Аполлон на квадриге. Метопы храма С в Селинунте. Ок. 520 г. до н. э. Известняк. Выс. 147 см. Палермо, Региональный археологический музей

Мелосский Аполлон очень далек от Бельведерского. Он не стар, но и не юн, хотя выглядит гораздо моложе архаического Диониса. Телесной красотой не прельщает. И все-таки некоторые представленные на этой вазе особенности его снисходительных явлений человеческому воображению станут характерными на все времена. Помпа прежде всего: крылатая квадрига и вокальный дуэт с аккомпанементом на встрече с сестрой! Аполлон настолько дорожит торжественностью своих появлений, что на скульптурных украшениях храмов поздней архаики – например, на метопах храма С в Селинунте (ил. 24) и на восточном фронтоне храма Аполлона в Дельфах – скульпторы (очевидно, по требованию заказчиков) отваживались изображать квадригу в труднейшем ракурсе спереди, жертвуя визуальной доступностью самого Аполлона (в Селинунте – и Артемиды), оказывавшегося полускрытым за лошадьми, лишь бы достичь впечатления божественного *blowup*. На «мелосском» кратере благодаря сюжету встречи с Артемидой изображение подчинено поверхности вазы – иначе, быть может, мы и здесь наблюдали бы торжественный наезд на нас Аполлоновой четверки. Вторая постоянная особенность, запечатленная мелосским вазописцем, – господствующая при богоявлении гармония: божественный музыкант перекинул поводья через кифару, как если бы умные кони, не чуя рук хозяина, управлялись чудесной музыкой. И, наконец, – девы вокруг Аполлона, обладающего всеми достоинствами комбинаторного облика: где вы найдете столь выдающийся нос? где на вас глянет столь вдохновенный глаз? где вы увидите такую черноту волос?

Аполлон столь же бог скульпторов, сколь Дионис бог вазописцев, ибо культ Аполлона гораздо раньше, чем культ Диониса, потребовал изготовления множества статуй для посвященных ему храмов, а ведь в скульптуре телесное выражается нагляднее, чем в силуэтных рисунках на вазах. Вместе с тем Аполлон не связан так тесно с культурой симпосиев, как Дионис.

Обсуждая сложение классического образа Аполлона, нельзя упустить из виду крупные мраморные, позднее и бронзовые статуи, называемые куросами (юношами), – стоящие мужские фигуры, отличительными особенностями которых являются совершенная нагота, молодость, отсутствие бороды, огромные выпуклые миндалевидные глаза, тщательно уложенные пряди длинных волос, опущенные вдоль тела руки с пальцами, сжатыми в кулаки, выдвинутая вперед нога (как правило, левая) и плотно прижатые к основанию стопы. Куросы появились на рубеже VII–VI веков до н. э. благодаря знакомству эллинов с египетскими статуями.

Ныне ученые не считают куросов культовыми статуями богов (ибо боги показывают свои атрибуты и не шагают вперед) и видят в них дары святилищам или надгробные памятники. Юность и сила важнее портретного сходства – как непохоже это на Бутадову имитацию натуры,

при том, что курос на некрополе и рельефный портрет возлюбленного Кору создавались, по сути, с одним и тем же намерением – в память об ушедших людях!



Ил. 25. Курос из Аттики. 590 – 580 гг. до н. э. Мрамор, выс. 195 см. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. № 32.11.1

Джон Бордман так описывает надгробного аттического куроса начала VI века до н. э. из Музея Метрополитен (ил. 25):

Спиралевидные ушные раковины и прическа буклями со стилизованным узлом повязки; легкие углубления и выпуклости торса, шеи и жилистых ног; лопатки, кисти рук, запястья, локти, коленные чашечки, – каждая деталь нью-йоркского куроса выполнена, как самостоятельная вещь. Анатомически они неправдоподобны, зато абсолютно убедительны благодаря ясности форм и сочетаний, данных в строго фронтальной проекции, которая по замыслу художника представляет всего человека. Но их органическую взаимосвязь еще предстоит понять, и сумма частей производит впечатление величественности не столько в силу действительного единства, сколько благодаря едва уловимому намеку на жизнь, сообщаемому позой и размером фигуры, еще не вполне независимой от каменного параллелепипеда, из которого она высечена⁷⁶.

Как видите, о комбинаторном построении человеческих фигур в эллинском искусстве думаю не я один. Но я чувствую в куросах не «едва уловимый намек на жизнь», а мощный жизненный импульс, и уверен, что это переживание возникает (и возникало в древности) как раз благодаря тому, что показалось Бордману неполным пониманием органической взаимосвязи частей тела. В обыденном опыте органическая взаимосвязь была видна эллинам не хуже, чем нам: иначе они не знали бы, как воспитать хорошего атлета, танцора, воина, и не умели бы восхищаться их телами. В том, что представляется Бордману «неполным пониманием», я вижу намеренное отвлечение скульптора от обыденных впечатлений. Будучи включены в обряды культовых жертвоприношений или почитания умерших, куросы не должны были выглядеть обыденно, как не были обыденными ритуальные действия людей и их переживания.

Прямой симметричный корпус куроса, прижатые к бокам руки, голова, поддержанная на стройной шее расширяющейся к плечам прической, и этот взор, в котором нет никакого интереса к чему-либо определенному, что могло бы попасть в поле зрения, и который не вос-

⁷⁶ Boardman J. Op. cit. P. 23, 24.

принимает впечатления, а, напротив, работает, как двойной прожектор, заставляя вспомнить до сих пор живые поверья в возможность «сглаза», – все это характеризует куроса как существо не от мира сего. Он вертикален. Он, как и Аполлон в Амиклах, – посредник, ось, струна, натянутая между землей и небом, и в этом смысле космичен. Но вместо того чтобы стоять, как аршин проглотив, на сомкнутых стопах, он выставил ногу – левую, как свойственно нам, когда мы начинаем идти, и как маршируют солдаты: левой, левой, левой... С точки зрения тех, кто, как Бордман, вменяет эллинским мастерам стремление подражать естественному облику движущихся людей, шаг куроса должен был заставить скульптора ввести асимметрию в положение таза, торса, плеч, головы куроса и даже придать практическую целесообразность его взгляду. Но курос словно не знает, что его ноги раздвинуты. Прикройте ладонью статую ниже ее кулаков – получите впечатление неподвижной фигуры. А теперь отведите ладонь – почувствуете напряжение из-за несоответствия идеальной вертикальности корпуса раздвинутым ногам куроса и движению вперед по горизонтали. При этом стопы, прижатые к основанию, снова возвращают вас к впечатлению, что курос неподвижно-вертикален и даже более устойчив благодаря разведенным точкам опоры. Вот это напряжение и переживается мной (уверен, что многими), как жизненный импульс, исходящий изнутри самого куроса и возрастающий тем более, чем крепче самообладание мраморного человека, не дающего этому импульсу поставить под сомнение его ритуальное предназначение, его космическую вертикальность. Для меня куросы – сама жизнь, а не сомнительная попытка ее изображения. «Аз есмь», – аристократически-высокомерно утверждает курос.

Удивительно ли, что еще сто лет тому назад большинство историков искусства называли куросов аполлонами? Но в их ошибке была поэтическая правда, ибо эллин, идеализированный в облике куроса, действительно приближен к небожителям. Хотя куросы – не «аполлоны», они делают важный шаг к воплощению Аполлоновой калокагатии. Чтобы получился Аполлон, оставалось вручить им атрибуты (которые получатся прочнее в бронзовых отливках, допускающих сколь угодно сложные формы, чем в хрупком мраморе) и сомкнуть им стопы.

Клитий в истории убийства Троила, представленной на четвертом сверху ярусе «Вазы Франсуа» (ил. 26), выдает свое знакомство с куросами. Аполлон, которого мы обнаруживаем под левой ручкой кратера, – единственный из богов, не скрывающий своего тела. Хотя, как и на «мелосской» амфоре, он еще носит бородку и выглядит даже постарше мелосского кифареда, тот в сравнении с этим поджарым мускулистым атлетом по-варварски мягкотел и мешковат. Небольшая голова на мощной шее слегка подалась вперед одновременно со взмахом левой руки и, как у куросов, решительным шагом левой ноги; волосы, поддержанные повязкой, откинулись на спину тонкими волнистыми прядями. Фигура излучает патетическую энергию, поэтому единственный глаз, по-прежнему изображенный анфас, смотрит, кажется, не на нас, а вперед. Даже если бы от «Вазы Франсуа» сохранилась только фигура Аполлона, его жесты воспринимались бы как момент повествования, хотя бы и неясного смысла, потому что жест – всегда связь с окружающим миром. Аполлон проклиная Ахилла, совершившего убийство в его святилище. У стен Трои он направит в пятку Ахилла стрелу Париса.



Ил. 26. Эрготим-гончар и Клитий. Кратер («Ваза Франсуа»). 570 – 560 гг. до н. э. Выс. 66 см. Флоренция, Национальный археологический музей. № 4209

Что изменилось бы, сделай Клитий толчковой ногой Аполлона не правую, а левую ногу? Выдвинувшись вперед, правое бедро скрыло бы пенис бога и вынудило бы художника процарапать по силуэту нижний контур ягодицы и бедра. Было бы унижено мужское достоинство Аполлона. Исчезло бы впечатление чуть ли не скульптурной слитности его фигуры.

А если бы Клитий придал Аполлону перекрестность («хиастичность») движений ног и рук непринужденно идущего человека? Тогда правая рука, выдвинувшись вперед одновременно с левой ногой, пересекла бы грудь бога и повлекла бы поворот корпуса против часовой стрелки. Мы видели бы не мощный торс, а бок. Слишком дорогой ценой – внушительностью общего впечатления – заплатил бы художник за правдоподобие шага.

Если мои объяснения неестественности движений Аполлоновой фигуры удовлетворительны, придется признать, что отклонения от обычной, естественной кинетики суть художественные приемы, благодаря которым Клитий достиг нужного впечатления, а вовсе не признаки его беспомощности в изображении ходьбы. Логика построения фигуры Аполлона на «Вазе Франсуа» будет господствовать в эллинском искусстве чуть ли еще не целое столетие, причем не только в шагающих, но и в бегущих фигурах. Далее я не буду сосредоточиваться на этой логике специально. Просто запомним, что в изображениях фигур, движущихся слева направо, – а такое движение всегда выглядит активнее противоположного – эллинские художники на протяжении долгого периода намеренно делали толчковой правую ногу фигуры и отказывались от хиастичности движений ног и рук. Вместе с левой ногой выдвигалась вперед левая рука, вместе с правой ногой оставалась позади правая рука. Такое движение скорее похоже на энергичный выпад, чем на спокойное преодоление пространства. Жизненный тонус таких фигур выше обыкновенной нормы.

Бронзового Аполлона из Пирея – на данный момент самую древнюю (примерно в 530–520 годах до н. э.⁷⁷) отлитую методом утраченного воска статую в рост человека (ил. 27) – считали до недавнего времени культовым изображением. Думали, что в левой руке у него был лук, в правой – жертвенный фиал⁷⁸. Ныне доказано, что Аполлон стоял на двухколесной колеснице, запряженной четверкой, что он держал правой рукой поводья (перестав их сжимать, как это делают на финише и нынешние жокеи), левой – хлыст, и что по левую руку от него стоял

⁷⁷ Ольга Палагия считает эту статую архаизирующим пастишем, созданным в IV или начале III в. до н. э.: *Palagia O. Towards a publication of the Piraeus bronzes: the Apollo // Monographie Instrumentum 52. Proceedings of the XVIIth International Congress on Ancient Bronzes, Izmir. 2016. P. 234.*

⁷⁸ *Boardman J. Op. cit. P. 85, II. 150; Акимова Л. Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика. СПб., 2007. С. 309, 310.*

на биге кто-то еще – возможно, Нике. Идентификация с Аполлоном не опровергается: если бы статуя, как «Дельфийский возница», изображала победителя в ристаниях, на персонаже из Пирея непременно был бы длинный хитон; кроме того, у него типично аполлоновская прическа. Стало быть, статуя эта не культовая, а чье-то пожертвование некоему храму⁷⁹. Что это произведение не аттическое, было ясно и прежде; Бордман указывает на Делос⁸⁰. Единственное, в чем я позволю себе усомниться, – в идентификации исчезнувшей спутницы Аполлона: скорее, это была Артемида, как на селинунтской мето́пе.



Ил. 27. Аполлон из Пирея. 530 – 520 гг. до н. э. Бронза, выс. 192 см. Пирей, Археологический музей

Бронза – материал, уводящий нас от предположений о якобы имитационной сути эллинского искусства еще дальше, чем живопись и мраморная (обычно раскрашенная) скульптура. Бронзовый силуэт почти всегда темнее фона, и светотень на поверхности гораздо контрастнее, чем на мраморе. Блики от источников освещения подвижны, как и сами эти источники. Бронзовая фигура, кажется, живет беспокойной внутренней жизнью. Ее магия – не только миметическая, но и энергичная. К тому же в моем воображении бронзовая статуя ассоциируется с огненным процессом ее отливки. Думаю, в воображении греков она вызывала ощущение телесного «жара» – источника мужской активности⁸¹.

Установленная учеными идентификация Аполлона из Пирея как возницы не стала для меня открытием, потому что взглядом, сосредоточенным на полусогнутых руках, он выражает действие, требующее умения, а не просто способность что-то держать. Хотя его стопы плотно прижаты к основанию и корпус, несмотря на немного раздвинутые в шаг ноги, остается симметричным, в его фигуре вместо монументальности куроса чувствуется энергия роста, направленная, как у дерева, снизу вверх. Аполлон как бы приподнял самого себя на уровень поводов. Так и должно быть, потому что под ним не твердая земля, а короб биги.

Когда глядишь на куросов, видишь прежде всего особенности их тел. Глядя на «Аполлона Пирейского», видишь в первую очередь особенное *действие* тела, само же тело воспринимается не как нечто просто присутствующее, а как субъект действия. Действенность, а не только прекрасная форма войдет потом в идею классического Аполлона. Каков же в данном случае этот субъект?

⁷⁹ Mitsopoulou Th. Apollo of Piraeus Archer or Charioteer? URL: <https://www.greecetravel.com/archaeology/mitsopoulou/apollo/> (дата обращения 19.08.2021).

⁸⁰ Boardman J. Op. cit. P. 85

⁸¹ Сенет Р. Плоть и камень: Тело и город в западной цивилизации. М., 2016. С. 34.

В отличие от курсов, он не требует от смотрящих ритуального и, значит, унифицирующего и объединяющего людей настроения. Он и сам индивидуален: высокий выпуклый лоб, прямой решительный нос, привычное для нас, но необычное для архаических физиономий расстояние между носом и ртом, чувственная нижняя губа, изящный подбородок. По тщательно выверенным пропорциям, изысканности контуров, плавности мускулатуры плотного сильного торса, похожего на кирасу, по мощи ляжек и выпуклости ягодиц (выпуклый зад и маленький пенис – телесная манифестация аристократического совершенства, которую можно видеть в изобилии на аттических чернофигурных вазах⁸²) видно, что скульптор хотел, чтобы Аполлоном любовались, притом не только спереди. Смещение с ритуального восприятия на эстетическое способствует тому, чтобы эту статую воспринимали не «мы», а отдельные зрительские «я».



Ил. 28. «Аполлон Ликейский». Римская копия ок. 150 г. с бронзового оригинала работы Праксителя. Мрамор, выс. 216 см. Париж, Лувр. № Ма 928

Думаю, художники превращали Аполлона в наглядный образец телесного совершенства не только благодаря общему для эллинских богов антропоморфизму, но и потому, что Зевс возложил на него контроль над пайдейей – системой воспитания и образования юношества, не односторонне-милитаристской, как в Спарте, а нацеленной на гармоничное развитие граждан полиса.

Кому перед началом уроков молятся эллинские мальчики, лет до четырнадцати учащиеся читать, писать, считать, играть на кифаре и петь? Своим покровителям: Аполлону и Музам, облик которых знаком им по статуям. Аполлон не оставляет без внимания и поступивших в гимнасии юношей лет шестнадцати – восемнадцати. В Афинах при храме Аполлона Ликейского открывает знаменитый гимнасий Исократ, вслед за ним Аристотель начнет преподавать в своем еще более знаменитом Ликее при том же храме. Существует тип скульптурного изображения Аполлона, восходящий к утраченной бронзовой статуе, созданной для Ликейя Праксительем, – «Аполлон Ликейский» (ил. 28).

Как показала Бабетта Бабич, восприятие позднеархаических и классических обнаженных бронзовых мужских фигур едва ли было «незаинтересованным удовольствием», которое Кант считал условием восприятия прекрасного. Их воздействие – не только эстетическое, но и

⁸² Прекрасным аристократам противопоставляются сатиры с их гигантскими фаллами (Галантин Р. Мясная ляжка, широкоанусность и фаллефория: Краткое введение в язык древнегреческой гомосексуальности. URL: <https://knife.media/greek-gay-language/> (дата обращения 01.12.2021)).

этическое, аналогичное пайдейе⁸³. Глядя на изваяние Аполлона, эллин на самого себя смотрел как бы его глазами, осознавал непреодолимую дистанцию между собой и богом, но, не испытывая столь важного для христиан смирения⁸⁴, однако и без глупой заносчивости мог вспомнить Пиндара: «Но нечто есть, / Возносящее и нас до небожителей», – твердо зная, что это «нечто» – от бога.

Божественный куратор пайдейи самым своим видом должен восхищать каждого мальчика, отрока, юношу как эйдос мужской доблести – арете. Но было бы безумием являться своим подопечным в обличье, наводящем трепет даже на богов. Результат был бы губителен, как явление Зевса несчастной Семеле. Эллины разрешали проблему облика Аполлона благодаря умению различать свойства явлений «по природе» и «по положению». Для бога, ужасного «по природе», создается «по положению» в пайдейе гуманизированная маска *калос кагатос* – «прекраснохорошего».

Слово *калос* означает не просто приятную, а прекрасную внешность. Но чтобы выразить эйдос арете, выношенный греческим обществом к началу VI века до н. э., необходимо к *калос* добавить безупречный (то есть соответствующий общественной морали) стиль жизни, обозначаемый словом *кагатос*. Эллины были убеждены, что *калос* и *кагатос* нераздельны: внешняя красота «принимается и почитается как видимое проявление всей целиком личности и ее идеальной ценности». Но случаются отклонения от естественного положения вещей, и всякий, кто губит свою арете каким-либо низким поступком, «порочит свою прекрасную внешность»⁸⁵. Послушайте Симонида:

Трудно стать человеком, который хорош —
Безупречен, как квадрат,
И рукою, и ногою, и мыслью...⁸⁶

Чтобы мужская доблесть, сконцентрированная в образе Аполлона, не вызывала у мальчиков безнадежного чувства собственного ничтожества, его облик должен быть двойственным. Казалось бы, Аполлону надо быть подобным зрелому мужу, наставнику-эрасту в пору акме, то есть выглядеть мужчиной лет тридцати – сорока, каков он на «мелосской» амфоре или на «Вазе Франсуа». Но такой облик слишком резко противопоставляет эраста воспитаннику-эромену. Эйдос арете, воплощенный в образе Аполлона, должен пленять очарованием юности. Поэтому лучше всего изображать Аполлона таким, чтобы, по словам Винкельмана, «сила зрелых лет» сочеталась в нем с «нежностью форм прекраснейшей весны юности»⁸⁷. Предпочтительный возраст – лет двадцать пять; в наше время таковы молодые преподаватели и офицеры. Важно и то, что в таком возрасте Аполлон вполне годится в сыновья Зевсу-Отцу, воображаемый вечный возраст которого не должен достигать старческой поры – по эллинским представлениям, шестидесяти лет. Но чтобы и двадцатипятилетний Аполлон не казался мальчикам слишком взрослым, его изображают длинноволосым, с прической подростка, еще не достигшего статуса эфеба, то есть восемнадцати лет. Начиная с «Илиады», Аполлона называют «не стригущим волос»⁸⁸.

⁸³ Babich B. Greek Bronze: Holding a Mirror to Life. Expanded reprint from the Irish Philosophical Yearbook 2006: In Memoriam John J. Cleary 1949–2009. P. 24–30.

⁸⁴ «*Tapeinos*, „смиранный“ в связи с религией всплывает лишь у позднего Платона» (Буркерт В. Указ. соч. С. 469).

⁸⁵ Йегер В. Указ. соч. С. 472.

⁸⁶ Цитату из Симонида, приведенную Платоном в «Протагоре», привожу в переводе М. Л. Гаспарова: Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика // Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 349.

⁸⁷ Винкельман И.-И. Указ. соч. С. 293.

⁸⁸ Буркерт В. Указ. соч. С. 247.



Ил. 29. Мастер Талейда. Ойнохойя. Ок. 520 г. до н. э. Выс. 22 см. Париж, Лувр. № F 341



Ил. 30. Аттическая Гидрия. 450 – 440 гг. до н. э. Выс. 48 см. Лондон, Британский музей. № 1873,0820.355

На вазах поздней архаики часто встречается борьба Аполлона с Гераклом за дельфийский треножник. Аполлодор рассказывает, что Геракл пришел в Дельфы, чтобы спросить, как избавиться ему от тяжелой болезни. «Когда Пифия отказалась дать ему ответ, он хотел разграбить храм и, унеся треножник, устроить собственное прорицалище. С Гераклом вступил в борьбу бог Аполлон, но Зевс метнул между ними свой перун», и они помирились⁸⁹. Сохранилось двести двадцать три вазы с этим сюжетом. Аллегорический его смысл – удержание Дельфийским оракулом политического влияния в эллинском мире⁹⁰. Художников же воодушевляла возможность изобразить конфликт могучих сыновей Зевса. Появившись на вазах около 540 года до н. э. (в скульптуре, возможно, во второй четверти VI века⁹¹), сюжет достигает пика популярности к началу следующего столетия, но после завершения Греко-персидских войн встречается редко.

Прыткость, проявленную в погоне за Гераклом на луврской чернофигурной ойнохойе аттического Мастера Талейда (ил. 29), Аполлон сможет превзойти, разве что попытавшись

⁸⁹ Аполлодор. Указ. соч. Кн. II, гл. VI: 2.

⁹⁰ Janicka J. The struggle for the Delphic tripod – a historical approach to an iconographic motif // Actas XIV Congreso de Estudios Clásicos (Barcelona, del 13 al 18 de juliol de 2015) / Ed. J. Carruesco. P. 1–11.

⁹¹ Boardman J. Op. cit. P. 76.

овладеть Дафной (*ил. 30*). За похитителем треножника он летит в прыжке, высоко задрав левую ногу и резко вытянув вперед левую руку с зажатыми в ней луком и стрелами, тогда как правые рука и нога остаются позади. Египетский разворот торса анфас настолько убедительно выражает рывок плечевого пояса, что пренебрежение естественным хиазмом ног и рук не только не препятствует бегу, но, как ни удивительно, ускоряет его. Здесь всё – бег. Аполлон бежит ногами, бежит руками, бежит даже профилем лица, ожесточенным, как у Людвиг Витгенштейна, вооруженного пресловутой кочергой (даром что Геракл на Карла Поппера не похож)⁹² – со стиснутым ртом, острым безбородым подбородком и бешеным глазом под прямой бровью; он бежит даже своим колчаном, откинувшимся горизонтально, так что правая рука, разжатые пальцы которой оказались на уровне стрел, заставляет подумать: как же досадно Аполлону, что он не может вот так откинуть назад руку после выпущенной без промаха стрелы! Этот образ прекрасно вписывался в насмешливую атмосферу симпозиума, но с дидактической точки зрения его вряд ли признавали безупречным, ибо не пристало гордому блюстителю Зевсова порядка так суетиться.



Ил. 31. Мадридский Мастер. Гидрия. Ок. 520 г. до н. э. Выс. 45 см. Мадрид, Национальный археологический музей. № 10913



Ил. 32. Мастер Андокида (краснофигурная роспись тулова вызы) и Лисиппид (чернофигурный венчик). Амфора. Ок. 530 г. до н. э. Выс. 58 см. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. Инв. 63.11.6

⁹² Кочерга Витгенштейна. URL: https://pikabu.ru/story/kocherga_vitgenshteyna_5530485 (дата обращения 29.09.2023).



Ил. 33. Финтий. Амфора. 520 – 510 г. до н. э. Тарквинии, Национальный Археологический музей. № RC 6843



Ил. 34. Берлинский Мастер. Амфора. Ок. 500 г. до н. э. Выс. 52 см. Вюрцбург, Музей Мартина фон Вагнера. № L 500

У Мадридского Мастера (ил. 31), Мастера Андокида (ил. 32), Финтия (ил. 33) и других художников черно- и краснофигурных ваз последней четверти VI века до н. э. мы видим Аполлона и Геракла в рукопашной схватке. Этот мотив позволял вазописцам сыграть на контрасте между легким движением руки юного Аполлона и страшным напряжением Геракла, которому, однако, осилить противника не удается.

В начале следующего века соперничавшим между собой Берлинскому Мастеру и Мастеру Клеофрада такое решение, по-видимому, казалось слишком грубым. Они разводят Аполлона и Геракла по разным сторонам сосудов. На вюрцбургской амфоре Берлинского Мастера хламида бога роскошным занавесом свисает с вооруженной луком левой руки, обнажив играющее мускулатурой тело (ил. 34). Широко, пружинисто шагая по невидимой земле, Аполлон восстанавливает равновесие. Он без колчана, но со стрелой в отведенной назад правой руке. Благодаря намеренному пренебрежению хиазмом движение Аполлона порывисто – и все-таки трудно догадаться, что в этот момент он переживает величайшую угрозу для Зевсова порядка в эллинской ойкумене. Красивое юное лицо говорит об этом больше, чем тело. Узкий глаз и выставленный подбородок, над которым выпячена нижняя губа с опущенным уголком рта, – маска надменного бешенства.



Ил. 35. Берлинский Мастер. Гидрия. Ок. 490 г. до н. э. Выс. 59 см. Ватикан, Григорианский Этруский музей. № 16568

Корректна ли моя физиогномика? – сомневаюсь я. И успокаиваю себя: не может быть, чтобы Берлинский Мастер не имел в виду ничего подобного. Ведь на расписанной им немного позднее ватиканской гидрии Аполлон с совсем другим лицом, коротконосым, с очень пухлым подбородком, сидит, излучая мальчишеское счастье, на сказочном летательном аппарате – треножнике, распростершим лебедины крылья, – и беспечно болтает ногами над космической бездной (ил. 35). Ударив по струнам кифары, он радуется дельфинам, которые синхронно ныряют в воду. Это редкостный сюжет: полет Аполлона между Дельфами и Гиперборейской страной (родиной Лето), где, по одному из мифов, он проводит каждую зиму, поручив заботу об оракуле Дионису.



Ил. 36. Мастер Клеофрада. Амфора. 490 – 480 гг. до н. э. Выс. 47 см. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. № 13.233



Ил. 37. Мастер Пистоксена (Берлинский Мастер? Онесим?). Килик. Ок. 470 г. до н. э. Диаметр 18 см. Дельфы, Археологический музей. № 8140

У Мастера Клеофрада на нью-йоркской амфоре конфликт между грабителем и потерпевшим смягчен (*ил. 36*). Нарядный Аполлон жестом руки предостерегает Геракла от скверного поступка – а тот остановился на противоположной стороне амфоры, растерянно уставившись на треножник, словно не понимая, как эта вещь оказалась в его руке. По логике, угадываемой в фигуре Аполлона на «Вазе Франсуа», при движении справа налево толчковой ногой становится левая. Будь бог обнажен, мы увидели бы, что корпус плавно, без разделяющих линий, переходит в бедро. Благодаря тому, что Мастер Клеофрада изобразил ноги и руки Аполлона хиастически, фигура бога не выглядит угрожающе. Он дает Гераклу шанс одуматься.

Симпосиасты весело обсуждают метаморфозы строгого бога. На донце маленького белофонного килика в дельфийском музее, расписанного около 470 года до н. э. Мастером Пистоксена (Берлинским Мастером? Онесимом?), по мере опустошения сначала появлялась черная птица, за ней лавровые листья венка на чьей-то голове, еще глоток – и одновременно с фиалом, из которого струится жертвенное вино, возникало лицо жертвователя, столь прелестное, что я по незнанию и невнимательности (а мог бы заметить пушок на щеке) долгое время принимал Аполлона – а это он! – за кифаристку (*ил. 37*). Это лицо невозможно совместить с культурологическим и искусствоведческим мифом о бездушии лиц в классическом искусстве Древней Греции. Вспомните Шпенглера:

Идеальный тип лица этого искусства, который, несомненно, не был народным типом, как это сразу же доказывает более поздняя натуралистическая портретная пластика, возник из суммы сплошных отрицаний индивидуального и исторического, стало быть, из сведения черт лица к чисто евклидовскому элементу⁹³.

По-моему, вазописец дельфийского килика не подчинял ни индивидуальность, ни мимическую изменчивость лица Аполлона «чисто евклидовскому элементу». Нос, без переносицы продолжающий линию лба, высоко поднятый рот, тяжеловатый округлый подбородок, – этот универсальный тип утверждался в вазописи с переходом от черно- к краснофигурной технике. Однако, не изменяя идеалу калокагатии, вазописец дельфийского килика делает лицо Аполлона запоминающимся благодаря простодушной улыбке. Он заставляет бога улыбнуться, во-первых, линией рта, во-вторых, просветом между бровью и глазом, нарисованным ниже, чем

⁹³ Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1993. С. 440.

требовалось бы серьезным выражением, и – что восхищает меня более всего – едва заметной тончайшей черточкой, уверенно брошенной близ уголка рта.

О черной птице симпозиасты спорили: голубь? галка? А может быть, вещий ворон Аполлона, рассказавший хозяину об измене Корониды, за что был превращен из белого в черного, – и тогда Аполлон улыбается не вести, в которой ничего хорошего нет, а остроумию вазописца, сделавшего превращение ворона заметным благодаря белому фону?



Ил. 38. Мастер Брисейды. Килик. Ок. 470 г. до н. э. Диаметр 32 см. Париж, Лувр. № G 151



Ил. 39. Мастер Ниобид. Кратер из Орвьето. Ок. 460 – 450 гг. до н. э. Реверс. Выс. 54 см. Париж, Лувр. № G 341

Когда эллинские мастера изображают Аполлона вместе с его сестрой, богиней охоты Артемидой, единственный постоянный атрибут которой – лук, они не хотят, чтобы луков было два, и вручают Аполлону кифару, как на «мелосской» амфоре, или расцветший жезл, как на луврском килике афинского Мастера Брисейды, который около 470 года до н. э. с беспардонной насмешливостью противопоставил дурашливо-самоуверенный отроческий профиль Аполлона унылой физиономии его сестры, годящейся ему в матери (ил. 38).

Есть, однако, нечасто встречающийся в эллинском искусстве сюжет, в котором брат и сестра вооружены луками и охотятся вдвоем – только не на дичь, а на людей. В 450-х годах до н. э. афинский вазописец, названный Мастером Ниобид, изобразил на реверсе кратера, ныне хранящегося в Лувре, как дети Лето расстреливают девочек и мальчиков фиванской царицы Ниобы (ил. 39).

Не буду обсуждать главное новшество Мастера Ниобид: он представил место действия, разместив фигуры на разных уровнях и частично скрыв тела убитых за холмиками, которые иначе сливались бы с черным фоном и были незаметны. Этот прием применен и на лицевой стороне кратера, где можно узнать Геракла и Афины среди непоименованных героев.

Зачем кому-то понадобился роскошный кратер с чудовищной сценой на реверсе? Я не могу представить его в атмосфере симпозия. Поскольку один из вариантов разгадки сцены на аверсе – сошествие Геракла в Аид, общей темой обоих сюжетов могла быть смерть. Не заказали ли этруски найденный в Орвьето кратер для поминальных трапез?

Но даже допустив это шаткое предположение, я поражаюсь самообладанию вазописца, который наделил идеальной красотой бога-убийцу, перестрелявшего всех семерых мальчиков (уничтожение девочек взяла на себя Артемида). Кажется, такую выдержку мог проявить только художник, убежденный в соразмерности кары, постигшей Ниобу за оскорбление Лето: у тебя только двое детей, а у меня четырнадцать, и все прекраснее твоих.

Обнаженный Аполлон, широко шагнув вперед с натянутым луком, находится в центре. Так же, как на амфоре Берлинского Мастера, хламида сброшена на левую руку. Но вместо того чтобы изобразить профиль фигуры с торсом, развернутым к нам, Мастер Ниобид создал впечатление, что Аполлон на ходу ловит на прицел жертву, убегающую в сторону – за выпуклость кратера, – поэтому его торс поворачивается от нас. Получился непрерывный переход от ближних частей фигуры к удаленным. Очевидно, Мастер Ниобид очень хотел, чтобы мощное тело бога казалось по-скульптурному рельефным. Но оттого, что вазописная техника не знает градаций светотени, торс Аполлона состоит из отдельных плотно пригнанных кусков, напоминая черепаховый панцирь, знакомый музыкальному убийце детей по резонаторам его кифар. Впрочем, в столь жестокой сцене преувеличенная жесткость плоти не кажется недопустимой. Глаз Аполлона изображен не анфас, а сбоку: линии век расходятся к выпуклой радужке, подведенной при наклоненной голове под верхнее веко, над которым прочерчена нахмуренная бровь. Благодаря этому прекрасный мужественный профиль Аполлона приобрел азартную сосредоточенность на поставленной цели: прикончить всех до единого. Безупречная координация взгляда и жестов не оставляет сомнения, что дело будет доведено до конца.

Еще никогда вазописный образ Аполлона не был настолько близок к его статуям, создававшимся в то же время. Что же плохого в том, что в различных видах искусства утвердился единый стиль? Плохо, на мой взгляд, то, что, подпав под влияние скульпторов, вазописцы начинают пренебрегать особенностями *своего* искусства. Помните, как Фидий подчинил своему влиянию художественную волю вазописцев, изображавших Диониса? По кратеру Ниобид видно, что нарастающее влияние скульптуры в аполлонических сюжетах не было таким резким, но началось раньше. Оно выразилось не только в подражании скульптурной калокагатии Аполлона, но и – что имело более важные, критические для вазописи последствия – в имитации пространственной глубины, то есть измерения, перпендикулярного к поверхности сосуда. Не считаясь с выпуклостью тела вазы, художник начинает тяготеть к иллюзорному преодолению ее телесности, не хочет подчиняться ее тектонике. Если в прежние времена роспись украшала вазу, диктовавшую художнику свои условия, то настанет пора, когда художник будет использовать вазу для таких изображений, которые, будучи увеличены, могли бы быть картинами, висящими на стене.

Судя по множеству копий и реплик больших свободно стоящих статуй, более или менее современных кратеру Ниобид, у заказчиков и скульпторов того времени Аполлон был главным персонажем. Но оригиналы утрачены. Зато неплохо сохранилась колоссальная (под три метра высотой) статуя Аполлона в центре западного фронтона храма Зевса в Олимпии, построенного в 470–456 годах до н. э.



Ил. 40. Аполлон. Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. Ок. 460 г. до н. э. Мрамор, выс. 280 см. Олимпия, Археологический музей.

Изображена схватка фессалийского племени лапифов с кентаврами на свадьбе царя лапифов Пиритоя и Гипподамии.

Пиритой, справляя свадьбу с Гипподамией, пригласил на пиршество кентавров, как родственников невесты. Не привыкшие к вину кентавры быстро опьянели, напившись от жадности сверх меры, и, когда привезли невесту, они попытались совершить над ней насилие. Но Пиритой вместе с Тесеем вооружились и вступили в сражение с кентаврами, —

читаем у Аполлодора. Кентавры, многих потерявшие в схватке, бежали из Фессалии⁹⁴.

На вазах, как и в скульптуре, сражение лапифов с кентаврами изображали очень часто, однако Аполлон появился в этом сюжете только однажды — на храме Зевса⁹⁵ (ил. 40). Что он здесь делает? Вопрос кажется риторическим, ибо ответ напрашивается сам собой. «Аполлон порицает звериное неистовство кентавров», — утверждал Кеннет Кларк⁹⁶. Аполлон, учредитель закона и порядка, противостоит вместе с героями-лапифами разнузданной похоти кентавров, — полагает Джон Бордман⁹⁷. Аполлон воодушевляет лапифов на проявление атлетической доблести, считает Джудит Барринджер⁹⁸. Однако если идея фронтонной композиции действительно была такова, она выражена неудачно, ибо непосредственное впечатление не убеждает, что персонаж в центре — сторонник лапифов.

На мой взгляд, исходная причина появления Аполлона в кентавромахии — художественно-композиционная. В этом мифе нет главного персонажа, которого можно было бы соотносить его значению выделить ростом и вставить в середину фронтона. Его надо придумать, привлечь в кентавромахию извне. Приступим к отбору кандидатов. В пандан Зевсу, стоящему в центре восточного фронтона, здесь тоже должен стоять бог. Не может ли им быть божественный покровитель Пиритоя или Тесея? Первый мог надеяться на помощь прадеда-Ареса, второй — на помощь отца-Посейдона. Но, вспомнив Ареса, которого ранил под Троей Диомед, и Посейдона, предложившего Аполлону схватиться в единоборстве за ахейцев и троян, я понимаю, что эти персонажи не способны составить Зевсу достойную пару, потому что в

⁹⁴ Аполлодор. Указ. соч. Эпитома, гл. I, 21.

⁹⁵ Barringer J. M. The Temple of Zeus at Olympia, Heroes, and Athletes // *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*. Apr. – Jun., 2005. Vol. 74. № 2. P. 236.

⁹⁶ Кларк К. Указ. соч. С. 54.

⁹⁷ Boardman J. *Greek Sculpture. The Classical Period*. London, 2005. P. 36.

⁹⁸ Barringer J. M. *Op. cit.* P. 236.

воинственном азарте они легко опускаются до слишком человеческого. Прихожу к выводу, что наилучший кандидат – Аполлон. Он не имеет персонального отношения к кентавромахии? Тем лучше, потому что смысл его существования заключается не в сочувствии или содействии смертным, а в поддержании Зевсова мирового порядка.

Задача нашего скульптора – вставить Аполлона в яростную схватку, используя ее накал в качестве контрастного фона для демонстрации его божественной сущности, известной по ответу Посейдону в XXI песне «Илиады»: он слишком презирает людей, чтобы поощрять их в чем бы то ни было. В кентавромахии (лучше сказать – *над* кентавромахией) он присутствует только затем, чтобы не пришлось и на этот фронтон ставить статую Зевса, волею которого совершается все. Зевс замещен Аполлоном не для помощи лапифам или кентаврам, а лишь для подтверждения свершающегося: побеждают лапифы? – да будет так! В этом подтверждении нет ни морального смысла, ни политической аллегии.

Эту задачу скульптор решил замечательно. Аполлонова сущность воплощена здесь полнее, яснее, чем на кратере Ниобид. Конечно, Мастера Ниобид сюжет вынудил представить Аполлона мстителем и тем самым низвести бога на уровень человеческих аффектов и поступков, но я уверен, что при необходимости у нашего скульптора хватило бы мастерства, чтобы вовлечь Аполлона в драку лапифов с кентаврами. Но нет! Высокое достоинство олимпийской статуи в том и состоит, что автору удалось представить Аполлона стоящим над схваткой, но силой Зевса способным сделать ее исход любым.

Жесткой прямизной торса Аполлон укрепляет конструкцию фронтона. Крепить храм Отца для него неизмеримо важнее земных неурядиц. Торс не знает, что правая рука вытянута под прямым углом, как если бы Аполлон был статуей с таким вот беспричинным жестом, поставленной на ось фронтона до того, как тимпан заполнили лапифы и кентавры. Однако несмотря на спокойствие прекрасного тела и безмятежность ни на кого не глядящего лица, просто подтверждающего волеизъявительный жест, Аполлон все-таки не изваяние в покаях Пиритоя. Что он не идол, вокруг которого люди дерутся с кентаврами, убеждает непринужденная постановка ног.

Что же значит его жест? Я думаю опять-таки, что смысл жеста, прежде всего, композиционный. Надо, чтобы фигура Аполлона, сыновним рефреном отзывающаяся на фигуру Отца, вместе с тем отличалась меньшей самодостаточностью. Зевс излучает волю просто своим присутствием, опустив руки, Аполлон же подхватывает, распространяет его волю. Однако контраст между надменной, почти статуарной величавостью Аполлона и кипящим вокруг него ожесточением столь остр, что его фигура воспринимается как олицетворение ясного рассудка, свойственного (хотелось бы думать) людям, а не полуживотным. И вот интерпретаторы порождают морализирующие концепции его роли в кентавромахии.



Ил. 41. «Аполлон Четсвортский». 470 – 460 гг. до н. э. Бронза, выс. 31 см. Лондон, Британский музей. № 1958,0418.1

Аполлон стоял на высоте шестнадцати метров над землей. Поэтому у посетителей древней Олимпии не было возможности видеть изваяние во всех подробностях. Дальше всего было его лицо. Но мы-то хорошо видим этот ясный гладкий симметричный лик под плотной шапочкой слегка волнистых волос, аккуратно завитых по краю спиральками, – лицо молодого аркадского пастуха, не осложненное ни чувствами, ни мыслями, ни жизненным опытом.

Интересно сравнить эту голову с того же времени бронзовой головой «Аполлона Четсвортского» из Британского музея, найденной на Кипре (ил. 41). Четсвортская голова настолько превосходит олимпийскую излучением жизненной энергии, а лучше сказать – телесного «жара» мужественности, что по контрасту с ней может показаться, будто мастер, работавший в Олимпии, решил заранее проиллюстрировать мысль Шпенглера о господстве «евклидовского элемента». И наоборот, благодаря контрасту с олимпийским бюстителем Зевсова всемирного порядка остро воспринимаешь самобытный характер «Аполлона Четсвортского». Он не пастушок, а гражданин мира, знающий толк в жизни.

Его овеивает ветер. Он движется вперед, хотя от статуи сохранилась только голова. Олимпийский Аполлон – наднебесный, вокруг него нет атмосферы, которую ему пришлось бы преодолевать, а этот – морской бог эллинских колонистов, цивилизующих Средиземноморье. Он устремлен к далеким берегам ойкумены. Исходные импульсы моих фантазий – и его открытый лоб, и пряди, напоминающие струи, и их завитки, бурлящие позади лица и шеи, и словно мокрая, поблескивающая при моем перемещении поверхность лица. Жаркая бронза охлаждается брызгами воображаемых волн. Далеким колониям он несет не Зевсов закон, всемирный и неумолимый, а просветленное правление. Об этом я догадываюсь по деликатности его подбородка и мягкости щек, играющих выпуклостями вокруг небольшого чувственного рта. Частично сохранились ресницы, а глаза, наверное, были инкрустированы, и эта обычная для античных скульпторов, работавших в бронзе, попытка придать лицу завораживающую жизненность оборачивалась, напротив, омертвлением самого живого, что есть в лице, – взгляда. К счастью, «Четсвортский Аполлон», как и большинство известных нам бронзовых скульптур, инкрустации лишился. Проемы его глаз – окна души.

Как преображается Аполлон, когда он свободен от архитектурной ответственности, возложенной на него создателями храма Зевса в Олимпии, можно судить по «Аполлону Тибрскому» – римской мраморной копии утраченного бронзового оригинала, обычно приписываемого окружению Фидия, иногда даже ему самому (ил. 42). Может быть, статуя была создана для Марафонского мемориала, воздвигнутого афинянами в Дельфах в благодарность Аполлону за великую победу над персами.



Ил. 42. «Аполлон Тибрский». Римская копия ок. 150 г. н. э. с бронзового оригинала работы мастера из круга Фидия. Мрамор, выс. 204 см. Рим, Национальный музей в Палаццо Массимо. № 608

Кеннет Кларк считал, что эта статуя передает стиль Фидия «таким, каким мы его знаем по фризу Парфенона», что «Аполлон Тибрский» грациозен

и все еще сохраняет черты иератической фронтальности, сознательно сохраненной, дабы подчеркнуть его божественную отчужденность. Прямые, квадратные плечи будто находятся в другой плоскости; безмятежный, мечтательный взгляд направлен вниз; проступающие сквозь натянутую кожу мышцы выдают напряженность торса, —

писал Кларк. Этих свойств «Аполлона Тибрского» оказалось для Кларка достаточно, чтобы заключить:

Если бы Винкельману была известна эта статуя, а не «Аполлон Бельведерский», его проницательность и прекрасный литературный дар позволили бы ему отдать предпочтение ее скульптурным качествам. «Аполлон Тибрский» достоин «создателя богов», титул, каким наградили Фидия в античной литературе.

Я не готов с первого же взгляда поддерживать столь высокую оценку этой статуи, хотя согласен с мнением Кларка о работе копииста: «Хотя это копия с бронзы, она... должно быть, сделана превосходным греческим ремесленником»⁹⁹.

Долговязая фигура «Аполлона Тибрского» не внушает уверенности, что этот юноша хорошо справляется со своим слишком быстрым ростом. Маленькое, почти детское чуть скуластое лицо с довольно острым подбородком и действительно безмятежным взглядом само по себе очаровательно, но принадлежит существу, возраст которого на несколько лет отстает от высоты фигуры. Меня не удовлетворяет и воображаемое поведение Аполлона. Допустим, он собрался принять позу «иератической фронтальности» — но что-то слева вдруг отвлекло его, хотя в его левой руке вряд ли могло быть что-либо другое, чем собственный лук. Наклон и поворот головы непонятен, «иератическая фронтальность» забыта, и я испытываю недоумение: что же дальше? Торс Аполлона с несколько выпяченным животом не напряжен, а, наоборот, расслаблен, что не подобает богу, реакции которого на импульсы Зевсовой воли должны быть стремительны и точны. Ничто здесь не напоминает мне стиль фриза Парфенона. Возникает

⁹⁹ Кларк К. Указ. соч. С. 55, 56.

вопрос: какую же роль предназначил Фидий (если это был он) для «Аполлона Тибрского»? Явно не ту, что исполнял Аполлон на фронто́не храма Зевса.

Все преображается, стоит лишь отойти чуть в сторону, особенно при взгляде слева. Выступ колена, перегиб в пояси́це, отведенные назад плечи и, что важнее всего, голова, опущенная с поворотом к плечу вслед взгляду вниз, – по телу Аполлона проходит медленная волна. Я воспринимаю ее как звучание: громкость то нарастает, то убывает, и наконец происходит погружение в тишину. Замечательна асимметрия глаз Аполлона, которая опять-таки лучше видна, когда смотришь сбоку: левый глаз раскрыт шире правого, бровь над ним изогнута круче. Благодаря этому у меня, переводящего взгляд с одного его глаза на другой и обратно, возникает ощущение его тихой жизни.



Ил. 43. Мастер Эвменид. Кратер. 380 – 370 гг. до н. э. Выс. 49 см. Париж, Лувр. № Ср 710



Ил. 44. Мастер Хоэфор. Несторис. 350 – 340 гг. до н. э. Выс. 53 см. Гарвардский художественный музей. № 1960.367

Статуи Марафонского мемориала стояли на пьедестале под открытым небом. К ним не подходили спереди, как в музее, а шли мимо от одной к другой. Глядя в музее на «Аполлона Тибрского» сбоку, мы воспроизводим преимущественный ракурс его восприятия в Дельфах. Если эта статуя и не имела отношения к Марафонскому мемориалу, она была бы там весьма уместна. Бронзовый темный силуэт отвергал ассоциации с богатством, чувственной прелестью, праздничностью, которые обычно вызывают светлые мраморные фигуры. В темноте же бронза тревожно жила бликами от источников света. В боковом ракурсе становилось осмысленным

то, что вызывало недоумение при взгляде спереди: юноша приостановился, как если бы в его голове мелькнуло воспоминание, которое он должен прояснить для самого себя. Протекающая по его телу волна – мерцание памяти о ста девяноста двух жизнях, отданных за свободу Эллады на Марафонском поле.

К концу V века до н. э. тенденция к превращению произведений искусства в источники чисто чувственного удовольствия, проявившаяся в вазописных изображениях Диониса, распространилась и на образы Аполлона. На луврском кратере Мастера Эвменид (*ил. 43*) и гарвардском несторисе Мастера Хоэфор (*ил. 44*), изобразивших Ореста в Дельфах, большеглазый Аполлон, чей роскошный полупрозрачный гиматий предлагает проследить линию бедра, настолько женоподобен, что оба художника (как впоследствии на суде над Фриной осмелится Гиперид, сорвавший одежду с ее груди) обнажили его торс, чтобы уверить нас: перед нами мужчина.



Ил. 45. «Аполлон Потос». Римская копия I–II вв. н. э. с оригинала работы Скопаса. Мрамор, выс. 181 см. Рим, Капитолийские музеи. № MC 649

Постепенно эта тенденция охватывает и скульптурные изображения Аполлона, хотя и не доходя до таких крайностей. Аполлон все моложе, нежнее, милее.

В Капитолийском музее находится римская копия мраморной статуи «Аполлон Потос», изваянной Скопасом около 360 года до н. э. (*ил. 45*). Томясь от безответной любви, бог перебирает струны кифары. Будь на его месте Эрато – в той же позе, с кифарой и благопристойно одетая, – было бы ясно, что это аллегория любовной поэзии. Восхищение, наверное, вызывали бы, скорее, мастерски изваянные одежды Эрато, чем она сама. Но сбросивший одежды кифаред гораздо интереснее. Голова страдальца запрокинута так, что лица почти не видно: он целиком в переживаниях. Внизу же – юное, гибкое, беззащитно голое тело с грациозно скрещенными стройными ногами, умеющее, как писал Диодор (объясняя происхождение имени Эрато), «становиться желанным для страсти и любви»¹⁰⁰. Скопас представил Аполлона одновременно субъектом и объектом желания, желающим и желанным. Аполлоном овладел Потос – любовная тоска по отсутствующей возлюбленной или возлюбленному, зрителем же овладевает Гимерос – любовное томление по тому, кого видишь, к кому можешь прикоснуться. «Услышишь ли глазами голос мой?»¹⁰¹, – обращается Аполлон к зрителю.

¹⁰⁰ Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. Кн. IV: VII, 4. Перевод О. П. Цыбенко.

¹⁰¹ Шекспир У. Сонет 23. Перевод С. Я. Маршака.



Ил. 46. Аполлон Савроктон». Копия 2-й четв. I в. н. э. с бронзового оригинала работы Праксителя. Мрамор, выс. 167 см. Париж, Лувр. № Ма 441

Можно ли уйти дальше от Аполлона в Амиклах, чем сделал это Скопас? Оказывается, можно.

Около 350–340 годов до н. э. Пракситель отливает в бронзе упомянутую Плинием Старшим статую «юного Аполлона, подстерегающего вблизи со стрелой подползающую ящерицу, которого называют Сауроктонос»¹⁰². Из нескольких римских мраморных копий выбираю луврскую (ил. 46)¹⁰³.

Мальчику попала на глаза занятная зверушка. Крадучись, он сделал полшага и замер. Замерла и ящерица. Я думаю, что, глядя на эту статую, мог бы вспомнить себя в таком вот возрасте, свои первые шаги в познании природы Аристотель. Всепоглощающее любопытство и никакой метафизики.

По сравнению с «Савроктоном» даже «Аполлон Потос» Скопаса вырос телом и душой, и это вносит в его существование уныние, которого быть не может у Праксителя прелестного мальчика. Он, как и эта ящерица, – природа, не отягощенная рефлексией. Пракситель поместил ящерицу вертикально, чтобы обострить контраст двух природ – низшей и высшей.

При чем тут Аполлон? При том, что не настало еще время, чтобы осмелиться представить публике столь непритязательный сюжет – мальчика, просто смотрящего на ящерицу (не мне одному вспоминается «Мальчик, укушенный ящерицей» Караваджо¹⁰⁴). И вот Пракситель вкладывает в приподнятую руку мальчика стрелу, подбрасывая зрителю ассоциацию с мифом, в котором Аполлон трех лет от роду расстрелял то ли сотней, то ли тысячей стрел чудовищного Пифона, дабы учредить Дельфийское прорицалище. Мальчик превращается в «савроктона» – «убийцу ящериц». Однако Пракситель и не пытается хоть как-то завуалировать семантическую условность. Мышцы мальчишеского тела ничуть не напряжены, жест нерешителен, и разве кто-нибудь держал бы острие так изящно согнутыми пальцами, собираясь пригвоздить ящерицу? Если вместо непосредственного созерцания статуи память и уклоняется к подвигу Аполлона, то глазам и сердцу не до того.

Представить божество в образе прекрасного мальчика, красавца-мужчины, прекрасной женщины, не занятых ничем примечательным, ничем таким, что позволяло бы мгновенно, без

¹⁰² Плиний Старший. Указ. соч. Кн. XXXIV, гл. XIX.

¹⁰³ Кливлендский художественный музей приобрел в 2004 году бронзовую статую Аполлона Савроктона, которая во всем, включая размер, аналогична луврскому мрамору. Глаза бронзового Аполлона инкрустированы, руки и ствол дерева утрачены; отдельный сохранившийся фрагмент – ящерица. Происхождение этой статуи вызывает споры специалистов.

¹⁰⁴ Neils J. Praxiteles to Caravaggio: The *Apollo Sauroktonos* Redefined // The Art Bulletin. Vol. 99. № 4 (December 2017). P. 24. Я не принимаю интерпретацию этой картины, основанную Дженнифер Нейлз на фаллических коннотациях ящерицы.

раздумий и надписи, увидеть в статуе божество, —ноу-хау Праксителя, открывшего новую страницу эллинского искусства. Таков его «Гермес с младенцем Дионисом», приостановившийся, чтобы позабавиться младенцем, потянувшимся к виноградной грозди. Такова «Артемиды из Габий», которую зритель видит застегивающей фибулу на плече. Таков «Отдыхающий сатир» – юноша, представленный Праксителем под маской сатира по той же причине, по которой мальчик с ящерицей стал «Аполлоном Савроктоном»: создание статуи прекрасного юноши было бы слабо мотивировано, если бы она не отсылала воображение зрителей к мифу. Таков и берлинский «Сатир, наливающий вино» из ойнохойи в фиал, будто сатирам свойственно, как людям, совершать жертвенные возлияния.



Ил. 47. «Аполлон Бельведерский». Реплика 120 – 140 гг. с бронзового оригинала работы Леохара ок. 330 – 320 гг. до н. э. Мрамор, выс. 224 см. Ватикан, Музей Пио-Клементино. № 1015

Снижая жанр репрезентации божества, Пракситель освобождает божественные образы от власти мифа, выводит их из-под власти культа, отбрасывает словесную оболочку и предлагает созерцать статую просто как произведение искусства. Она утрачивает прикладное назначение, а тот, кто впервые так ее созерцает, первым в истории искусства (не только эллинского) становится в полном смысле слова зрителем или вуайером обыденной жизни божества и ценителем искусности скульптора. Все это Пракситель делает, чтобы открыть своим современникам (и нам) самодостаточную телесную красоту, не служащую никакой пользе, никакой цели, никакой идее, – если не считать идеей само это намерение Праксителя.

Такие намерения невозможно приписывать придворному скульптору царя Филиппа II Македонского (отца Александра Великого) афинянину Леохару, предполагаемому автору несохранившегося бронзового изваяния, созданного около 330–320 года до н. э., репликой которого считают «Аполлона Бельведерского» (ил. 47).

Своим уникальным положением в культуре Запада эта статуя обязана Иоганну-Иоахиму Винкельману, который поместил ее описание в «Истории искусства древности» – священном завете любителей, ценителей, знатоков эллинского искусства. Винкельман начинает решительным утверждением:

Статуя Аполлона есть высший идеал искусства между всеми произведениями, сохранившимися от древности¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Цит.: Алтатов М. В., Ростовцев Н. Н. Искусство: живопись, скульптура, архитектура, графика: В 3 т. Т. 1. М., 1987.

Однако даже непререкаемого авторитета знатока античного искусства, которым заслуженно пользовался Винкельман, было бы недостаточно, чтобы «Аполлон Бельведерский» стал общепризнанным шедевром. Сыграло свою роль то, *что именно* увидел Винкельман в ватиканской статуе, и то, *когда* он создал свой экфрасис (на немецком «История искусства древности» вышла в 1764 году, на французском – два года спустя). «Он преследовал Пифона, впервые употребил против него свой лук, своей могучей поступью настиг его и поразил», – писал Винкельман. С тех пор стало общим местом отношение к «Аполлону Бельведерскому» как к олицетворению победы светлого разумного начала над силами тьмы. Причастность этой статуи и ее Винкельманова описания к идеологии Просвещения хорошо видна в свете критики просветительского проекта, развернутой Хоркхаймером и Адорно. Просвещение, считали они, «преследовало цель избавить людей от страха и сделать их господами». Основной миф просвещения – «антропоморфизм, проекция субъективного на природу». Просвещение распознаёт себя в мифах: все мифологические фигуры редуцируются к субъекту, и «миф превращается в просвещение». Богоподобие человека – «в его взгляде повелителя»¹⁰⁶.

Сказанного достаточно, чтобы понять, что для просвещенных европейцев «Аполлон Бельведерский» с его сияющей наготой и повелительным взглядом напрашивался на роль иконы Просвещения как в конкретно-историческом, так и в символическом смысле.

Однако экфрасис Винкельмана таков, что можно подумать, будто он имел в виду не одну, а две разные статуи.

Вот одна из них: художник создал Аполлона вполне по своему идеалу и взял для этого лишь столько материала, сколько нужно было для осуществления его цели и видимого ее выражения; поза Аполлона выражает величие; он мужествен, строение его членов гордое; его красота возвышается над вещественной природой; в нем нет ничего смертного; не кровь и нервы горячат и двигают это тело, но небесная одухотворенность; поступь – могучая; возвышенный взор величественно раскрытых глаз устремлен в бесконечность; на гордом лбу витает блаженный покой.

Это почти дословные цитаты. Сосредоточившись только на них безотносительно описываемого ими предмета, легко вообразить статую в духе неоклассицизма, апостолом которого по праву считается Винкельман. Но узнаёте ли вы этого Аполлона по другим фрагментам того же экфрасиса, которые я сейчас приведу?

Вечная весна, как в счастливом элизии, облекает его обаятельную мужественность, соединенную с красотой юности, и играет мягкой нежностью на гордом строении его членов; его тело – горячее и подвижное; взор выражает удовлетворение, очи полны сладости, как у Муз, которые ищут его для объятия; на губах отражается презрение, а сдерживаемое неудовольствие вздымает ноздри; его рот внушает страсть, а мягкие волосы, как струящиеся завитки лозы, которые колеблет легкий ветерок, кажется, перевязаны на затылке Грациями.

Не правда ли, теперь перед нами совершенно другое существо? Чувственность юного горячего и подвижного тела, живость мимики, мягкость контура волос, – всё это словно из искусства рококо.

Было бы ошибкой обвинять Винкельмана в недостаточной взыскательности вкуса. Развитый художественный вкус не совместим с догматизмом, и автор «Истории искусства древности» вовсе не был догматиком. Его восприятие красоты было гибким, чувствительным к нюансам художественной формы. Вопреки декларативным заявлениям, в непосредственном созерцании произведений искусства он проявлял благодарную отзывчивость к различным модальностям красоты. Это отличает его от большинства нынешних историков искусства, вооруженных твердыми критериями «расцвета» и «упадка» эллинского искусства, введенными, по иронии судьбы, самим Винкельманом.

¹⁰⁶ Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. М.; СПб., 1997. С. 16–22.

Спустя две тысячи лет после создания «Аполлона Бельведерского» его рокайльно-классицистическая красота оказалась близка изысканному искусству эпохи Людовика XV. Идеи Просвещения распространялись «философами», как называли во Франции Вольтера, Руссо, Дидро, в рокайльных аристократических салонах. Мне кажется, что «Аполлону Бельведерскому» больше подошел бы не зал Бельведера, а салон парижского отеля Субиз. Должно быть, эта статуя восхищала в равной степени как новаторов-неоклассицистов, так и консерваторов-рокайлистов. Оказавшись образцовым воплощением не только просветительского пафоса, но и противоречивых художественных вкусов века Просвещения, «Аполлон Бельведерский» вознесся на вершину европейской иерархии художественных ценностей.

Удивительно ли, что стоило возникнуть романтической оппозиции Просвещению, как появились насмешки над бельведерским Аполлоном? Гегель, например, сочувственно повторил высказывание некоего англичанина о Винкельмановом кумире из либеральной лондонской *Morning Chronicle* от 26 июля 1825 года: «театральный щеголь»¹⁰⁷. Очевидно, «Аполлон Бельведерский» воспринимался как лейбл Просвещения как самими просветителями, так и их противниками.

Об устойчивом иммунитете английской либеральной мысли против магии мраморного бога из Бельведера говорит суровое суждение Кеннета Кларка:

Вероятно, ни в одном другом известном произведении замысел и исполнение не разделены столь мучительно, а поскольку мы думаем, что они должны быть неразделимы, чтобы придать искусству новую жизнь, — можно считать статую из Ватикана мертвой, —

писал Кеннет Кларк¹⁰⁸.

Я же, напротив, вижу в произведении Леохара (если автором бронзового оригинала был он) неукоснительное следование замыслу. Приведу несколько доводов, дополняющих наблюдения Винкельмана, который, как мы помним, прежде всего заметил, что скульптор, следуя своему идеалу, использовал ровно столько средств выражения, сколько было нужно для осуществления цели.

Обратите внимание на сложный разомкнутый силуэт «Аполлона Бельведерского». Это было бы плохим решением для статуи, которая предназначалась бы, допустим, для Марафонского мемориала. Но перед Леохаром стояла другая задача: создать образ Аполлона деятельного. Поэтому свободное существование фигуры в обширном пространстве — решение правильное независимо от того, нравится или не нравится кому-то разомкнутая, открытая скульптурная форма.

Но сделать Аполлона деятельным, как «Аполлон Пирейский» или как Аполлон на картине Ниобид, то есть показать его сосредоточенность на цели и сноровку, значило бы слишком очеловечить бога, приземлить его. Поэтому цель, которую поражает стрела, только подразумевается, и мерой расстояния до нее является брошенный вдаль взгляд бога.

Однако глядеть вдаль можно по-разному. Аполлон в Амиклах глядит вдаль, но взглянуть в другом направлении не способен. Остроумие Леохара — в том, что его статуя живет в двух перпендикулярных направлениях. Аполлон идет вперед. Особенно хорошо это видно сбоку: необходим шаг левой ноги. Но только что он выпустил стрелу в направлении, поперечном к собственному движению. Это образ абсолютного превосходства: бог поражает цель, не прицелившись, походя, как бы между прочим. Стрела вылетела словно сама собой, как если бы оружием Аполлона был не лук (какое счастье, что мы видим Аполлона без этого орудия!), а взор.

¹⁰⁷ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Т. 2. СПб., 2007. С. 136.

¹⁰⁸ Кларк К. Указ. соч. С. 65.

В романтической и модернистской эстетике такая легкость воспринимается как неадекватное изображение ситуации, заставившей бога применить оружие. Но, на мой взгляд, неадекватна как раз критика ватиканского Аполлона с такой позиции, потому что она не учитывает существенного для эллинов различия между героями и богами. Это различие прекрасно понимал Ницше. Проклятие Героя в том, что «он несет на себе ярмо, берет все на себя, не умеет себя разнуздать, не знает легкости», – писал Делёз о персонажах философии Ницше¹⁰⁹. Удел Героя – демонстрировать высшую человеческую доблесть. Но «Аполлон Бельведерский» (подчеркиваю, не Аполлон эллинской мифологии, а образ, созданный Леохаром) не высший человек, не Герой, а сверхчеловек, Бог.



Ил. 48. «Диана Версальская». Реплика 120 – 140 гг. с бронзового оригинала работы Леохара (?). Мрамор, выс. 211 см. Лувр, Галерея Кариатид. № Ма 589

Поэтому он легкий. Это проявляется не только в пренебрежительном отношении к цели выстрела, но и в том, что он словно не чувствует веса своего тела. Этот эффект хорошо объяснил Хогарт: помимо того, что ноги Аполлона непропорционально длинны, иллюзорно облегчая торс, его драпировка, скинутая на руку,

помогает сохранить общий вид в границах пирамиды, которая, будучи перевернута основанием вверх, является более естественной и благородной формой для отдельной фигуры, чем когда основание ее находится внизу¹¹⁰.

Итак, оценивая «Аполлона Бельведерского» по столь важному для Кларка критерию неразделимости замысла и исполнения, я вижу не разрыв, а, наоборот, полное подчинение исполнения замыслу. Работа Леохара чрезвычайно рассудочна.

Используя несколько раз слово «цель», я не спешил уточнить, в кого выстрелил Аполлон. А ведь уверенность Винкельмана, что Аполлон поразил Пифона, необоснованна. В мифе Пифона убил трехлетний стреловец.

На мой взгляд, понять цель выстрела «Аполлона Бельведерского» помогает изваяние его сестры – «Диана Версальская».

Кеннет Кларк писал:

«Диана» из Версальского музея представляется мне копией работы того же автора; она настолько напоминает «Аполлона» по стилю и духу, что, вполне

¹⁰⁹ Делёз Ж. Ницше. URL: http://www.bim-bad.ru/docs/deleuze_nietzsche.pdf (дата обращения 05.09.2021).

¹¹⁰ Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987. С. 166, 168.

возможно, бронзовые оригиналы являлись парными. Высота «Аполлона» 224 см, а высота «Дианы» 211 см (ил. 48)¹¹¹.

В настоящее время предположение, что «Диана Версальская» – реплика бронзовой статуи Леохара, превратилось почти в уверенность¹¹².

Это наводит на печальные мысли. Конечно, маленький олень, скачущий у ног Дианы, – ее атрибут как охотницы. Но сопровождая Диану, когда та в паре с братом, выпустившим стрелу, тоже готовится стрелять (фрагмент лука виден в левой руке), олень наводит меня на догадку, что не на лесную дичь охотится в этот момент богиня. Она тянется за стрелой в колчане, как Артемида на луврском кратере Мастера Ниобид. Все идет к тому, что меткая стрела ее брата настигла не Пифона, а одного из мальчиков Ниобы.

Почему Винкельман был уверен, что ватиканский Аполлон убивает Пифона? Разве он не мог допустить, что статуя представляет другой миф? Теоретически мог, но этому воспрепятствовало очарование художественной формы и прекраснотушная убежденность в неразделимости красоты и добра.

Будучи убежден, что «вся мифология соткана была из аллегорий»¹¹³, Винкельман призывал мыслить аллегорически и современных художников. Он различал *das Schöne* (прекрасное) и *die Schönheit* (красоту), полагая, что красота есть чувственно воспринимаемый результат творчества, прекрасное же шире красоты, ибо относится к воспитанию и является высшей целью искусства; распространяясь «на все, что задумывается, набрасывается и выполняется»¹¹⁴. Думая, что аллегорическое восприятие произведения искусства непременно побуждает нас восходить от красоты произведения к прекрасному, к идеалу, Винкельман не мог не увидеть в «Аполлоне Бельведерском» воплощенный идеал разума и духовной свободы.

Но он не ошибся, восприняв «Аполлона Бельведерского» как статую изначально аллегорическую. В IV веке до н. э., пишет Вальтер Буркерт,

последовал прорыв персонификаций в культ: все больше и больше воздвигалось статуй, алтарей, даже храмов для таких фигур, как Эйрене, «Мир», Гомоноя, «Согласие», не могло обойтись, понятное дело, и без Демократии¹¹⁵.

Вместе с «Дианой Версальской» «Аполлон Бельведерский» аллегорически представлял незыблемость Зевсовой справедливости, в рамках которой «первичным злом», «грехом, возмездием за который является смерть», считался *гибрис* (ὑβρις) – человеческое «высокомерие в словах, поступках и даже мыслях»¹¹⁶.

С этой точки зрения некорректно рассматривать жестокость возмездия, настигшего Ниобу с ее детьми, психологически. Это урок правосудия: Аполлон ставит человека на место, определенное ему Зевсом. Через полтысячи лет после Аполлона в Амиклах этот бог, несмотря на очеловечивание облика, оставался, в сущности, все таким же ревностным исполнителем Зевсовой воли.

Художественное преимущество «Аполлона Бельведерского» над Аполлоном на кратере Ниобид в том, что он вершит возмездие отстраненно, без азарта. Этому впечатлению способствует холодная красота бога. Божественной красотой компенсирована бесчеловечность сюжета.

¹¹¹ Кларк К. Указ. соч. С. 427. Кларк указал высоту этой статуи приблизительно: 200 см.

¹¹² Leventi I. Leochares // The Dictionary of Art. New York, 2003. Т. 19. Р. 169, 170.

¹¹³ Винкельман И.-И. Пояснение к мыслям о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре // Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. М., 1996. С. 171.

¹¹⁴ Винкельман И.-И. О способности чувствовать прекрасное в искусстве // Там же. С. 217.

¹¹⁵ Буркерт В. Указ. соч. С. 327.

¹¹⁶ Доддс Э. Р. Указ. соч. С. 52.

Гермес

О происхождении кифары Аполлона поется в Гомеровом гимне «К Гермесу». Почему ее придумал не сам Аполлон, еще до встречи с Гермесом полюбивший исполняемые Музами «пышно цветущие песни и страстных флейт переливы»? Наверное, потому, что эллинам нужен был бог, который поощрял бы их импровизационную предприимчивость с таким же азартом, с каким Аполлон обеспечивал соблюдение Зевсова миропорядка, пусть и понимаемого им одно-сторонне, поскольку мудрость Зевса не исчерпывалась волеизъявлениями, доверяемыми им Дельфийскому оракулу. На Олимпе, куда Аполлон привел на Зевсов суд младенца-Гермеса, угнавшего его священных коров, воришка, наврав Зевсу с три короба, «глазом хитро подмигнул Громовержцу» – и Зевс расхохотался: «как хорошо и искусно насчет он коров отпирался». Гермесу велено вернуть стадо – и только. Ни слова упрека!¹¹⁷

Гермес изготовил кифару, как только вышел «из недр материнских». Это чудо внушало слушателям гимна смелую иллюзию, что великим изобретателям не нужен ни жизненный, ни профессиональный опыт. Нужен врожденный дар. Но что толку в изобретении, если оно не работает? Гимн рассказывает подробно, из чего и как Гермес «милую эту утеху своими сготовил руками», – дело для белоручки-Аполлона немыслимое, отчего он и называет малыша-Гермеса «трудолюбом». Окружая этот эпитет другими – «скоторез», «искусник», «товарищ пирушки», – Аполлон не очень-то старается скрыть брезгливость аристократа к ручной работе¹¹⁸.

Когда рапсод, поющий гимн, аккомпанируя себе на кифаре, доходит до этого места, души ремесленников и музыкантов ликуют, предвкушая, как хитроумное дитя будет наставлять заносчивого старшего брата, которому в единственный раз в его бессмертной жизни приходится учиться:

Если же неуч
Грубо за струны рукою неопытной примется дергать,
Будет и впредь у него дребезжать она плохо и жалко.

Аполлон в сложном положении. Высокомерие тает, когда Гермес, встав по его левую руку, словно побуждая его (впрочем, безуспешно) навсегда сменить лук на кифару, воспекает прелестным голосом «вечноживущих богов» и «темную землю», восславляет свою вдохновительницу Мнемосину, «следом и прочих богов по порядку, когда кто родился».

Музыка преображает Аполлона:

Что за искусство? Откуда забвенье забот с ним приходит?
Как научиться ему? Три вещи дает оно сразу:
Светлую радость духа, любовь и сон благодатный.

Стреловержец заговорил о любви? В завершение гимна

клятву в союзе и дружбе принес Аполлон дальнострельный —
В том, что милее не будет ему ни один из бессмертных, —
Ни человек, от Кронида рожденный, ни бог¹¹⁹.

¹¹⁷ Гомеровы гимны. III. К Гермесу. 387–390. Перевод В. В. Вересаева.

¹¹⁸ Там же. 52, 436.

¹¹⁹ Там же. 424, 447–449, 486–488, 524–526.

Пытаясь вообразить, на кого из олимпийских богов более всего хотел бы быть похож обыкновенный эллин, я не нахожу соперников Гермесу – «радостнодушному» и твердому духом, хитроумному и «исполненному каверз и уловок», «изворотливому ловкачу» и «доке», пронице и «быкокраду», «в двери подглядчику», «ночному соглядатаю» и «продувному плуту», «вожатому сновидений» и даже «разбойнику». Никто из олимпийцев не заслужил такой симпатии эллинов. И он отвечает взаимностью: «Милый Гермес! ты охотно вступаешь со смертными в дружбу / И помогать им умеешь, когда лишь душа пожелает», – обращается к нему Зевс, посылая его в помощь Приаму, чтобы тот незаметно проник к Ахиллу и выкупил тело Гектора¹²⁰.

Впрочем, когда по заданию Зевса Гермес является к прикованному Прометею, чтобы выведать тайну о свержении, грозящем верховному владыке, он обращается к страдающему человеколюбцу без малейшего сочувствия и упоминает людей презрительно: «С тобой, богов предавший, ошастлививший / Людишек, говорю я. Вор огня, с тобой»¹²¹. Вальтер Буркерт так объясняет бессердечность Гермеса: он

изобретает огонь и приспособления для его получения, и кроме того – жертву, очевидно, ту самую «жертву двенадцати богам», как она впоследствии засвидетельствована в Олимпии. Это все делает Гермеса конкурентом хитрому Прометею, принесшему огонь людям¹²².

В ту пору, когда сочинен был гимн «К Гермесу», в аттической чернофигурной вазописи появился большеголовый человечек в очень коротком подпоясанном хитоне, торопливо шагающий или бегущий между парой огромных сфинг или сирен, уставившихся на него отнюдь не всегда дружелюбно. Его силуэт – торс анфас, остальное в профиль – нарушал египетскую схему энергично выставленной рукой, длинным тонким жезлом с парой переплетающихся наверху змей, переброшенной через плечо шкурой, концы которой свисали между ног, и коленными чашечками, вставленными в сгибы ног наподобие клинышков. Волнистые волосы, перевязанные лентой, пучком спускались на спину. На некоторых вазах он оборачивался, словно в упрек оставшемуся позади чудовищу: «Не видишь, что ли, как я спешу?» Весь его облик внушал бодрую мысль о неутомимой деятельности «на пороге как бы двойного бытия» и о бесстрашии перед лицом гибельных для человека порождений комбинаторного эллинского воображения.

В аттической вазописи того времени очень редко встречаются изображения олимпийских богов, которые не сражались бы с чудовищами. Решительное предпочтение, отдаваемое этой тематике, было вызвано острыми конфликтами: экологическими – с природой, политическими – с соперниками за первенство в эллинском мире. Гермес – исключение. Именно он стал первым олимпийцем, появившимся на вазах не в героико-эпических сюжетах, а сам по себе, каким мы видим его, например, на ольпе, расписанной в манере аттического Мастера Горгон в Британском музее, – «в возрасте самом отрадном, с пушком на лице миловидном» (ил. 49)¹²³. Единственный атрибут, благодаря которому видно, что перед нами не мальчик, обреченный на растерзание сфингами, а могущественный бог, – керикейон (кадуцей). Сфинги ничем ему не угрожают, потому что физический контакт между ними и Гермесом невозможен. Эти символы смерти утверждают его роль Психопомпа – провожатого душ из мира живых в Аид и (будь на то воля Зевса) обратно. Большинство ваз такого рода найдено на аттических некрополях, где их использовали для возлияний во время погребальных церемоний и оставляли в могилах. Но, поскольку судьбу ваз определяли не вазописцы, а покупатели, их находят и в святилищах

¹²⁰ Гомер. Указ. соч. XXIV, 333, 334.

¹²¹ Эсхил. Прикованный Прометей. 945, 946. Перевод А. И. Пиотровского.

¹²² Буркерт В. Указ. соч. С. 261, 262.

¹²³ Гомер. Указ. соч. XXIV, 346, 347.

среди подношений по обету. К середине VI века до н. э. вазы с такими «геральдическими» изображениями Гермеса вышли из обихода¹²⁴.



Ил. 49. Манера Мастера Горгон. Ольпа из Нолы. 600 – 580 гг. до н. э. Выс. 26 см. Лондон, Британский музей. № 1867,0508.1010



Ил. 50. Софил. Динос. 580 – 570 гг. до н. э. Выс. 29 см (вместе с подставкой 72 см). Лондон, Британский музей. № 1971,1101.1

Несколько остепенившимся Гермес впервые предстает около 580–570 годов до н. э. на диносе в Британском музее, расписанном Софилем – первым из афинских гончаров и вазописцев, чье имя, собственноручно на этой вазе начертанное, до нас дошло. На верхнем ярусе, отданном изобретенному в Аттике сюжету (знакомому нам по «Вазе Франсуа», созданной десятилетием позднее) – процессии олимпийцев, направляющихся к дому Пелея и Фетиды, – Гермес правит квадригой Аполлона (ил. 50). Софил вывел его на первый план, но он не заслоняет хозяина квадриги, беззаботно перебирающего плектром струны кифары. Гермес стоит, натянув поводья и держа наготове хлыст. Оба принадлежат к остроносой породе чернофигурных мужчин с огромным круглым глазом без зрачка – этаким моноклем, прикрепленным к щеке горизонтальными засечками. Удивительная слепота рядом с белокожими Музами, стреляющими черными бусинками миндалевидных глаз! В остальном Гермес и Аполлон друг с дру-

¹²⁴ Alexandridou A. Hermes in Attic Early Black-Figured Vase-Painting. Reflections of Contemporary Attica // BABESCH 86 (2011). P. 15–20.

гом не схожи. Гермес не соблюдает олимпийский дресс-код: его хитон настолько короткий, что, кажется, неугомонный бог и в этой процессии готов сорваться с колесницы, чтобы поспешить кому-то на помощь и обвести другого вокруг пальца. А этот огромный цветок на ляжке! Аполлон же выглядит импозантно в длинном царском хитоне, сверху до пояса белом, ниже до колен черном, внизу снова белом. Благодаря этим белым пятнам их фигуры не сливаются. У Гермеса на голове шапка-петас – Аполлон едет с непокрытой головой. У первого острая, как кинжал, борода и сомкнутые губы – второй безбород и, кажется, поет. Спортсмен рядом с артистом.



Ил. 51. Мастер Килления. «Тирренская» амфора. 570 – 550 гг. до н. э. Выс. 44 см. Берлин, Государственные музеи, Античное собрание. № 1704

Юмор Софила, выдержанный в духе гимна «К Гермесу», пришелся по вкусу заказчикам и вазописцам. Свидетельством служит «Рождение Афины», представленное Мастером Килления на аверсе «тирренской» амфоры, найденной в Черветери и ныне находящейся в Берлине (ил. 51). Не считая крошечной фигурки Афины, вылетевшей из головы Зевса, здесь присутствуют девять богов, сгруппированных по трое. Зевс – в центре средней триады. Острота момента прекрасно передана возбуждением в левой триаде: Гефест с длинным двулезвийным топором на плече проносится между беседовавшими Дионисом и Гермесом, озираясь, будто совершил отцеубийство. Замыкающий сцену Дионис видит, что Зевс жив; он успокоительно благообразен, как на парижской амфоре Мастера Амазиса, которая появится на свет лет тридцать спустя. Но изображение Гермеса говорит об отсутствии иконографического канона. Воображение вазописца открыто для эксперимента, и он использует эту возможность, чтобы позабавить зрителя. Кажется, Гермес не прочь быть вальяжным, как его младший собеседник, – но не тут-то было. Приходится резко откинуться в поясице, чтобы не быть задетым топором Гефеста. Живот выпячен, зад выпукло круглится, и весь коричневатый силуэт Гермеса в длинном хитоне, испещренном черными крапинками и оранжевыми звездочками, приобретает нечто не подобающее уважающему себя богу. Петас путника, перекинутая через руку хламида и похожий на изящную трость керикейон усиливают пародийный эффект. Все действующие лица на амфоре Мастера Килления снабжены именами, но Гермес на особом счету: между ним и обихаживающей Зевса акушеркой Илифией идет по вертикали реплика от первого лица: «Я Гермес Киллений», которая и дала условное имя вазописцу. Можно ли придумать что-либо менее уместное в момент рождения Афины, чем, стоя к Зевсу задом, сообщать тем, кто на тебя взглянул, что ты родился на аркадской горе Киллена? Это звучит, как «я тоже от Зевса». Эффект уморительный. Даже если Мастер Килления не вспоминал об особой миссии, которую Зевс доверил только Гермесу, – уносить детишек, рожденных его земными возлюбленными, подальше от Геры, – заказчики «тирренской» амфоры вряд ли могли об этом забыть. Положе-

ние Гермеса в этой сцене приобретало комический оттенок, быть может, и не подразумевавшийся вазописцем: не придется ли и с этой, только что появившейся на свет, но хорошо вооруженной малышкой, от «бескрайнего крика» которой дрогнули Небо и мать Земля¹²⁵, мчаться куда-то вдаль?



Ил. 52. Мастер Уитта. Амфора. 560 – 550 гг. до н. э. Выс. 40 см. Париж, Лувр. № F 31

Став к середине VI века до н. э. узнаваемым с первого взгляда, Гермес, хотя и не молодой, но стройный и поджарый, с круглым глазом на птичьем профиле, петасом на голове, керикейоном в руке и в сапожках с длинными изогнутыми язычками, то и дело оказывается по долгу олимпийской службы в нетривиальных ситуациях, в которых демонстрирует не обязательную для других богов (кроме вестницы-Ириды) подвижность и находчивость. Зевс велит ему проводить на Иду трех богинь, каждая из которых считает себя прекраснейшей, чтобы юный Парис, сын Приама, по троянскому обычаю проходящий там пастушескую практику, разрешил их спор, возникший на свадебном пиршестве Пелея и Фетиды. Принять решение самостоятельно Зевс не решается, опасаясь навлечь на себя ненависть проигравших соперниц.

Судя по обширной, охватывающей не только античное, но и новоевропейское искусство, иконографии Суда Париса, многим приходили в голову вопросы: зачем всемогущим богиням провожатый? неужели они не смогли бы найти путь на Иду? и не совершил ли Парис свой выбор во сне, навеянном Гермесовым керикейоном? Но мне кажется, что при обсуждении Суда Париса на аверсе луврской амфоры, расписанной около 550 года до н. э. афинянином Мастером Уитта (ил. 52), не менее интересны два других вопроса: почему позади Гермеса только две богини, и почему Парис убегает?

Гермес все с тем же клювоподобным носом, но уже со зрачком в глазу, в обтягивающем хитоне, обнажающем под меандровой тесьмой могучие бедра, и со свисающей с плеча шкуркой, внушает нечто Парису, тыча вверх указательным пальцем. Его жест повторяют богини, ступающие за вожатым мелкими шажками в длинных, до пят, узких юбках. Обе держат венки. В эту эпоху в изображениях Суда Париса обычно первой идет за Гермесом Гера, а последней Афродита. Надо думать, ее-то и нет в композиции Мастера Уитта. Венки суть знаки даров, которыми соперницы пытались подкупить суждение неблагодарного юнца. Надписи рядом с персонажами – бессмысленный набор букв, пародирующий информацию, обычно сопровождающую мифические и эпические сюжеты¹²⁶. Дошедшие до нас литературные источники не сообщают о бегстве Париса. Если это не досадная утрата какого-то текста, перед нами плод

¹²⁵ Пиндар. Олимпийские песни. 7 <<Родос>>. 38. Перевод М. Л. Гаспарова.

¹²⁶ Lowell E., *Stealing H. The Myth of the Abducted Wife in Comparative Perspective* // Princeton University Press, 2016. P. 125.

воображения вазописца или его заказчика, решивших придать сцене комический характер: Парис признал прекраснейшей Афродиту, она тотчас скрылась, и он, возбужденный ее обещанием, уже спешит за Еленой.

Каков бывал Гермес, выполняя филантропическую¹²⁷, а точнее «куротропическую»¹²⁸ миссию, показал около 510 года до н. э. неизвестный аттический вазописец на аверсе черно-фигурной мюнхенской амфоры из группы ваз с крапчатым пояском в нижней части тулова. Гермес летит, прижав к груди, судя по надписи, маленького Геракла (ил. 53). На реверсе – мудрый кентавр Хирон. Значит, к нему на воспитание и несет Гермес мальчика.



Ил. 53. Аттическая амфора. Ок. 510 г. до н. э. Выс. 25 см. Мюнхен, Государственные античные собрания. № 1615А

Массивное тело и сложный силуэт Гермеса тяжелы, если сравнить его с Аполлоном, догоняющим Геракла на луврской ойнохойе Мастера Талейда. Аполлон там бежит, на каждом шагу отталкиваясь от земли, – Гермес же на лету вращает мощными согнутыми окрыленными ногами, как ветряная мельница. Ему не надо опускаться на землю, пока он не найдет Хирона. Это не бег, а бесконечной длины прыжок, полет. Поэтому внизу нет земли, наверху же петас вторгается в орнаментальный пояс, пущенный по плечикам амфоры. Вообще в эллинской архаике такой тип бега характерен, скорее, для фантастических существ – гарпий, горгон, сфинг, – чем для атлетов. Вазописец понимал, что тяжелая масса летящего Гермеса яснее скажет о его сверхчеловеческой силе, чем нечто изящно парящее. Поэтому складки хламиды Гермеса не развеваются, а свисают вниз, как если бы бог взлетал вертикально. Наклоном керикейона обозначена равнодействующая двух сил: сила вертикального подъема и сила горизонтального полета. Красный цвет на полях петаса, на хитоне и хламиде, на бороде Гермеса, на пламенных крылышках его волшебных сапожек усиливают ощущение горячего движения.

Восходящий наклон керикейона подхвачен и рукой, обнимающей Геракла, и плечевым поясом Гермеса, и расположением голов их обоих. Но почему Гермес оглядывается, как оглядывались Гефест в сцене рождения Афины и Парис в сцене суда? Не лучше ли было бы обратить лицо бога к Гераклу, сблизить их? – Нет, это было бы хуже. Мастер развернул торс Гермеса вширь не из бездумной приверженности архаическим схемам, а затем, чтобы и силу его показать, и фигурку Геракла нарисовать без ракурсного искажения, которого было бы не избежать, будь вся фигура бога представлена в профиль. И вот Гермес отворачивается от Геракла. Старший, глядящий вниз, на землю, от которой он оттолкнулся, противопоставлен младшему,

¹²⁷ Буркерт В. Указ. соч. С. 470.

¹²⁸ «Куротропос» – статуэтка женщины с младенцем.

глядящему в небо, к которому он еще никогда не был так близок и на котором он через много лет сподобится бессмертия.

В сравнении с чернофигурной техникой вазописи краснофигурная, наделяющая изображаемые тела и вещи теплом вынутой из печи терракоты (это воображаемое тепло ощущается глазами), равносильна изображению самих тел и вещей, а не их теней. Линии на красных силуэтах не отделяют одну часть тел от другой, а воспринимаются, как мнимо подвижные границы взаимодействия частей. Прикосновения кончика кисти к силуэту оживляют его, потому что кистью движет рука художника. По-разному разбавляя лак, вазописец может разнообразить цвет линий от черного до золотистого. Открывающиеся возможности меняют его отношение ко всему изображаемому. Красные силуэты наполняются плотью. Изменяются и лица персонажей, и их тела. Становится особенно интересно изображать тела обнаженные, усложнять их ракурсы, соревноваться в иллюзорных эффектах со скульпторами – но ни в коем случае не вводя светотень, которая разрушала бы ясность и чистоту пятен цвета на вазе. Сохраняется дисциплина тонкого линейного рисунка, выработанная в чернофигурной технике. Там, где не нужна заливка, вазописцы не соблазняются возможностью широкого мазка.

Около 500 года до н. э. аттический Мастер Сосия расписал килик, ныне находящийся в Берлине, на внешней стороне которого изобразил апофеоз Геракла – его посмертное введение в сонм олимпийцев (ил. 54). Богов, сидящих или мелкими шажками семенящих друг за другом справа налево, встречают, сидя на троне, Зевс с Герой. Ближе к концу вереницы узнаём Гермеса. Его лицо – чистый образчик породы прекрасных чернобородых афинян, немногим ранее созданной воображением пионеров краснофигурной техники. Тело же его обнажено! Эта вольность, выделяющая его среди всех персонажей многофигурной сцены, подчеркнута тем, что с плеч бога свисает хламида, которой он мог бы укрыться. Хламида напоминает о пеленке, в которую Гермес-младенец то кутался, то сбрасывал ее на локоть, из-за чего Аполлон язвительно назвал его «пеленочником»¹²⁹. Пах и бедро соединены черной линией, а коленный сустав тщательно вырисован едва видимыми касаниями кисти.



Ил. 54. Мастер Сосия. Килик. Ок. 500 г. до н. э. Диаметр 32 см. Берлин, Государственные музеи, Античное собрание. № F 2278

Шапка-невидимка, помогающая выполнять секретные поручения Зевса, здесь отсутствует, ибо на торжественном приеме она ни к чему, но с керикейоном как знаком своего божественного статуса Гермес не расстается. Он выступает в роли Кριοфора, то есть «несущего барана». Греки называли кριοфором всякого, кто нес жертвенного ягненка. Это слово стало

¹²⁹ Гомеровы гимны. III. К Гермесу. 301.

эпитетом Гермеса после того, как в неистощимом своем гуманизме он отвратил от жителей Танагры, в Беотии, «морovou язву, обнеся вокруг их стен барана на плечах», – рассказывает Павсаний и добавляет: «Так и до сих пор на празднике Гермеса тот юноша, который будет признан самым красивым по внешности, обходит городскую стену с ягненком на плечах»¹³⁰. Это говорит кое-что о красоте сына Майи, не правда ли? Через несколько столетий в христианском искусстве прекрасный юноша, несущий овцу, станет изображением Доброго Пастыря.



Ил. 55. Берлинский Мастер. Амфора. 500 – 490 гг. до н. э. Выс. 69 см. Берлин, Государственные музеи, Античное собрание. № 2160

Гермес обернулся, как на аттической чернофигурной амфоре из Мюнхена, где он несет маленького Геракла. Как и там, это вызвано желанием вазописца показать драгоценную ношу бога без ракурсного искажения. Кроме того, этим приемом Мастер Сосия объединяет участников шествия: Гермес отозвался на прикосновение идущей следом Артемиды.

Вскоре Берлинский Мастер, расписывая большую амфору, благодаря которой он получил свое условное имя (эта амфора – в Берлине), включил Гермеса в композицию столь неожиданную, что сэр Джон Бизли, а за ним и другие знатоки не находят ей лучшего объяснения, чем считать ее фрагментом, взятым из некой многофигурной сцены, якобы существовавшей в замысле Мастера (ил. 55)¹³¹. Он совместил на аверсе три фигуры так, будто не хватило бы места расположить их рядом друг с другом: наш взгляд упирается в сатира, заслоняющего лань, а из-за лани выступает силуэт Гермеса. Они собрались вместе не на окаймляющей всю вазу непрерывной линии земли, а на постаменте, столь коротком, что, кажется, его малый размер и заставил их воспользоваться им, как островком. На реверсе на таком же островке стоит сатир. Орнаментированные постаменты вместо сплошной линии под ногами персонажей вообще характерны для манеры Берлинского Мастера.

Предположение о фрагментарном происхождении троицы на аверсе не кажется мне убедительным. Оно не только вменяет Берлинскому Мастеру довольно причудливый способ достижения композиционного единства – качества, которым его работы отмечены в высшей степени, – но и крепко привязывают его творческое воображение к архаической традиции фризообразных, в принципе плоскостных размещений фигур. А я думаю, ему было интересно создавать подобию трехмерных пластических форм, к которым подтолкнула художников краснофигурная революция в вазописи.

¹³⁰ Павсаний. Указ. соч. Кн. IX, гл. 22: 2.

¹³¹ Moore M. B. Satyrs by the Berlin Painter and a New Interpretation of His Namepiece // *Antike Kunst*. 2006. 49. Jahrg. (2006). P. 24.

Вообрази, что ты зашел слева, а еще лучше справа, – говорит он. – Что увидишь? Тела в другом ракурсе и промежутки, то есть скульптурную группу¹³².

Слегка потупившийся Гермес снова, как на самых древних вазах, молод, с чистым юношеским подбородком, без усов и бакенбард. На голове крылатый петас, под хламидой короткий хитон, на ногах крылатые сапожки. Шагнув вперед, он широко развел руки, словно удерживая равновесие. В левой, протянутой вперед, – керикейон и металлический (без перегородок между ручками и туловом сосуда) канфар, а в отставленной назад правой – почти опрокинутая ойнохойя. Похоже на только что сделанный выстрел из лука, но «выстрелило» здесь выпитое вино. Лань, грациозно переступая копытцами, тянется к канфару. Сатир же, которому естественная обнаженность позволяет демонстрировать аполлонически безупречное телосложение, стоит спокойно. Мелко завитые, как и у Гермеса, увитые плющом волосы аккуратно уложены. Склонив голову в сторону, противоположную наклону Гермеса, он прислушивается острым ухом к звуку лиры¹³³, по струнам которой только что провел плектром. Рука Гермеса с ойнохойей, рука сатира с плектром, смиренно свисающий хвост сатира, – каскад как бы покачивающихся форм. Группа живет.

Но что за прихоть: вручить сатиру Гермесово изобретение, а Гермесу – атрибуты дионисийской вакханалии, при том, что и сатир на реверсе отнюдь не в хмельном упоении выбирает между вином (в канфаре, который он удерживает на горизонтальной ладони) и музыкой (которой может зазвучать лира)? До недавнего времени исследователи, вслед за Бизли, предполагали, что воображаемой многофигурной сценой, из которой Берлинский Мастер якобы выделил группу на аверсе, был дионисийский праздник-комос, на котором опьяневший Гефест принял решение вернуться на Олимп. По-моему, ничего свойственного разгулу комастов, здесь нет. Недавно Мэри Мур обратила внимание на то, что Гермес был отцом сатиров от Ифтимы – дочери Икария. Не видим ли мы на этой амфоре игровой обмен ролями между отцом и сыновьями? Гермес на время расслабляется, подражая своим вольным сыновьям, а те – тоже ненадолго – становятся послушными мальчиками?¹³⁴ Молодость Гермеса не должна нас смущать: боги не стареют! Симпосиастам такая шутка пришлась бы по вкусу.

Быстро к ногам привязал он нетленную пару сандалий,
Дивных на вид, золотых, что носили его и над морем,
И над землей беспредельной легко как дыхание ветра.
Взял и волшебный он посох, которым умел по желанию
Сон наводить на глаза или спящих будить во мгновение.
Взяв этот посох, помчался могучий Аргусубийца.

Это Гермес отправляется на помощь Приаму¹³⁵. Его неумная подвижность – черта натуры, в принципе неудобная для скульпторов. Тяжелые твердые материалы, с которыми они имеют дело, гасят темп.

Вовсе не в угоду скульпторам в Элладе с глубокой древности существовал тип изображения совершенно неподвижного Гермеса как хтонического божества плодородия:

¹³² В 1927 году С. К. Дженкинс предположила, что Берлинский Мастер воспроизвел на амфоре ныне утраченную скульптурную группу работы Мирона (*Jenkins C. K. The Reinstatement of Myron – II // The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Arg. 1927. Vol. 50. № 289. P. 190–196). Более надежные датировки показали ошибочность этой гипотезы. Но само по себе сходство группы на амфоре Берлинского Мастера с некой (пусть не существовавшей в действительности) скульптурной группой отрицать невозможно.

¹³³ Лира у греков – общее название группы струнных музыкальных инструментов, к которым относится и кифара.

¹³⁴ Moore M. B. Op. cit. P. 28.

¹³⁵ Гомер. Указ. соч. XXIV, 339.

Статуя же Гермеса, которого местные жители почитают особенно, представляет прямо поднятый мужской половой орган, поставленный на пьедестале, —

читаем у Павсания о земляках Гермеса — килленийцах¹³⁶. Этот аркадский Гермес превратился в Аттике в каменный четырехгранный столб с эрегированным фаллосом и бородатой мужской головой. «Такой монумент назывался просто „Гермес“ — только через перевод этого слова на латынь утвердился форма женского рода, „герма“»¹³⁷. Поздний профанированный миф объяснял итифаллический облик герм похотливостью Гермеса: он, дескать, возбудился при виде Персефоны¹³⁸. Однако вероятнее, что изначально поднятый член гермы символизировал творящую силу природы, ее вечное воскресение после зимнего умирания. Гермы ставили на перекрестках дорог, на межевых границах, у ворот. Олицетворяемая ими мужская сила должна была останавливать всякого, кто посягал на нерушимость границ. К концу VI века до н. э. «почти возле каждого дома в Афинах стоял свой „Гермес“»¹³⁹, подтверждая мужскую потенцию домохозяина и защищая семью от зла, исходящего извне¹⁴⁰. Высотой эти защитники были в человеческий рост или ниже. Изображения праздничных жертвоприношений гермам, совершаемых частными лицами, встречаются на вазах¹⁴¹.

После того как в 477 году до н. э. Кимон с разрешения афинян поставил гермы в честь уничтожения во Фракии города Эйона вместе с персидским гарнизоном (это была первая не оборонительная, а наступательная военная кампания афинян против персов), Гермес Эйон стал символом рождения Афинского морского союза, его гегемонии среди греческих государств, символом самой афинской демократии, а также покровителем купцов и моряков. Часть Агоры — центра общественной жизни афинян — стали называть площадью Гермов из-за множества стоявших там герм; некоторые были поставлены купцами по обету их покровителю-Гермесу, другие в память о чьих-то личных политических успехах¹⁴².

Те, кто идет по направлению к стое, которую называют Пестрой по картинам, находящимся в ней, встречают медного Гермеса, так называемого Агорея (Покровителя рынков), а рядом ворота, —

сообщал Павсаний¹⁴³.

Гермы выполняли и воспитательную функцию: на них писали стихи в форме дельфийских изречений. Гермес, как и Аполлон, стал покровителем гимнасиев¹⁴⁴. На него возложили обязанность бога красноречия. Сократ в «Кратиле» Платона рассуждает об имени Гермеса:

Это имя, видимо, имеет отношение к слову: он толкователь воли богов — герменевт и вестник, он и вороват, и ловок в речах, он же покровитель рынка, а все эти занятия связаны с властью слова¹⁴⁵.

Виртуозно развиваемая Сократом фантастическая этимология имени Гермеса столь увлекательна, что в 1631 году, когда Алессандро Альгарди реставрировал для кардинала Людо-

¹³⁶ Павсаний. Указ. соч. Кн. VI, гл. 26: 5.

¹³⁷ Буркерт В. Указ. соч. С. 261.

¹³⁸ Цицерон. О природе богов. 3, 56. Перевод М. И. Рижского.

¹³⁹ Буркерт В. Указ. соч. С. 261.

¹⁴⁰ Radulovic C., Vukadinovic S., Smirnov-Brkic A. Hermes the Transformer Agora // Estudos Classicos em Debate. January 2015. P. 51.

¹⁴¹ Буркерт В. Указ. соч. С. 261.

¹⁴² Radulovic C., Vukadinovic S., Smirnov-Brkic A. Op. cit. P. 47–51.

¹⁴³ Павсаний. Указ. соч. Кн. I, гл. 15: 1.

¹⁴⁴ Radulovic C., Vukadinovic S., Smirnov-Brkic A. Op. cit. P. 52, 53, 55.

¹⁴⁵ Платон. Кратил. 408 a–b. Перевод Т. В. Васильевой.

вико Людовизи мраморную статую Гермеса, найденную у Тибуртинских ворот Рима, он не придавал должного значения потупленному взору и сомкнутым губам бога, который, очевидно, предпочитает безмолвствовать, и наделил восстановленную им правую руку Гермеса ораторским жестом. А ведь жесты очень важны в понимании мотивов человеческого поведения. Неудивительно, что за статуей надолго закрепилось имя «Меркурий-оратор».

Речь идет о «Гермесе Людовизи» в Палаццо Альтемпс (ил. 56) – мраморной копии рубежа I–II веков с утраченного бронзового оригинала, который большинство знатоков приписывают молодому Фидию, а некоторые Мирону¹⁴⁶. Возможно, это была самая ранняя статуя молодого безбородого Гермеса.



Ил. 56. «Гермес Людовизи». Копия 2-й пол. I в. бронзового оригинала работы Фидия или Мирона 450 – 440 гг. до н. э. Мрамор, выс. без базы 166 см. Рим, Национальный музей Палаццо Альтемпс. № 8624



Ил. 57. Клеомен Афинский. Марцелл. Ок. 20 г. до н. э. Мрамор, выс. 180 см. Париж, Лувр. № Ма 1207

Он стоит спокойно и непринужденно, опираясь на левую ногу и немного отставив в сторону правую, не отрывая ее от земли. Крепкое обнаженное тело. Бороздкой, очерчивающей пах, подчеркнута граница между ногами и торсом – несущей и несомой частями телесной конструкции. Обобщенный рельеф торса – то, что французы называют *la cuirasse esthétique*

¹⁴⁶ Jenkins C. K. Op. cit. P. 190.

(«эстетическая кираса»). По контрасту с выпуклой, как при глубоком вдохе, грудью и прямыми плечами, наклон головы и потупленный взгляд кажутся выражением некоего чувства, удержавшего Гермеса на месте. Замкнувшись в себе, он всем своим видом взывает к тишине и покою. Не замечая, что хламида сползает с левого плеча, он держит в опущенной руке керикейон. Правая же, наверное, была поднята несколько выше и согнута сильнее, чем получилось у Альгарди. Кисть едва не касалась головы, как у луврской мраморной статуи, подписанной скульптором I века до н. э. Клеоменом Афинским и долго считавшейся памятником Германику, теперь же идентифицируемой с Марцеллом, племянником Августа (ил. 57). Луврская статуя, правая рука которой была изначально цела, восходит к тому же бронзовому оригиналу. Правый контур «Гермеса Людовизи» свободен, тогда как левый нагружен весом тела и тяжестью хламиды. Кажется, чем выше поднимется правая рука, тем ниже опустится левая. Мы вовлечены в это движение от легкости к тяжести, от свободного состояния к стесненному. Когда переводишь взгляд с мелких плотных завитков волос к гладкому чистому лбу Гермеса, его лицо кажется безмятежным. Вглядываемся внимательнее – видим нахмуренные брови и угрюмое упорство в очертаниях рта с выпяченной нижней губой. Ему есть о чем печалиться: бронзовый оригинал был частью памятника тысяче афинских гоплитов, погибших в 447 году до н. э. в ущелье близ Коронеи, где подстерегли их беотийцы.

Эта статуя изображает Гермеса в роли Психопомпа.

Вызвал души мужей женихов, Одиссеем убитых,
 Бог Гермес килленийский. В руках золотой и прекрасный
 Жезл держал он, которым глаза усыпляет у смертных,
 Если захочет, других же, заснувших, от сна пробуждает.
 Двинув им, души повел он, и с писком они полетели.
 Так же, как в темном пространстве пещеры летучие мыши
 Носятся с писком, когда с каменистого свода, где густо
 Все теснятся они, одна упадет вдруг на землю, —
 С писком таким же и души неслись. Их вел за собою
 Темным и затхлым путем Гермес, исцеленье несущий.
 Мчались они мимо струй океанских, скалы левкадийской,
 Мимо ворот Гелиоса и мимо страны сновидений.
 Вскоре рой их достиг асфодельного луга, который
 Душам – призракам смертных уставших – обителью служит.



Ил. 58. Мастер Сабурова. Белофонный лекиф. Ок. 440 г. до н. э. Афины, Национальный археологический музей. № 1926



Ил. 59. Мастер Персефоны. Кратер. Ок. 440 г. до н. э. Выс. 41 см. Музей Метрополитен. № 28.57.23

Это зачин завершающей песни «Одиссеи»¹⁴⁷. Наверное, так Гермес вел в Аид и души погибших в сражениях. Но люди умирают не только в дни катастроф, и происходит это одновременно в разных местах. По-видимому, роль Психопомпа не предполагала физического присутствия Гермеса на пути каждой души к берегу Стикса. И не верится, чтобы Харон поодиночке перевозил души в подземное царство мертвых. Когда мы видим Психопомпа на вазах и на рельефах рядом с умершим (которого изображали живым), это значит, что он (как и Харон) блюдет предустановленный порядок посмертного бытия душ.

В те годы, когда был поставлен памятник погибшим при Коронее, Мастер Сабурова написал на белофонном лекифе Гермеса, манящего за собой покойницу (ил. 58), а Мастер Персефоны изобразил на колоколообразном кратере сцену возвращения на землю Персефоны с участием Гермеса (ил. 59).

Сюжет Мастера Сабурова характерен для цилиндрических белофонных лекифов, ибо эти стройные сосуды чаще всего использовались в погребальных обрядах¹⁴⁸. Диаметр лекифа невелик, поэтому, глядя на умершую, я не могу видеть причалившего с другой стороны Харона, а обратившись к нему, не вижу ее. Возникает впечатление, что они не видны друг другу, зато оба видят Гермеса, потому что в паре с ним я вижу каждого из них. Так сама композиция делает Гермеса посредником, вожатым, Психопомпом. Умершая ему улыбается, как если бы он развеял ее сомнения в том, что все свершается так, как и должно быть. Гермеса мы видим спереди. Он не стар, хотя и бородат, в петасе с широкими полями, сложен скорее изящно, чем атлетически, в правой руке держит керикейон. Темно-коричневая хламида, с этой стороны распахнутая, слева скрывает тело, широко простираясь вслед левой руке, протянутой к женщине. Повернув к ней голову и тем самым позволив нам любоваться безукоризненно-греческим профилем, он встречает ее улыбку бесстрастным взглядом. Кисть его руки наполовину вошла в силуэт ее гимнастического, такого же траурно-темного, как его хламида. Сейчас он сомкнет пальцы на ее запястье. Его левая стопа обращена к нам, правая поворачивается к Харону. Значит, он подведет умершую к челну, следуя округлости лекифа. Вокруг парят крохотные, похожие на насекомых крылатые человечки – *eidola*. Противоречивость представлений эллинов о смерти не позволяет понять, кто они такие. Возможно, это образы посмертного существования людей – их превращения

¹⁴⁷ Гомер. Одиссея. XXIV, 1–14.

¹⁴⁸ Georgiades R. Deathly Depictions and Descriptions: Understanding Attic Representations of the Deceased in the Afterlife in Text and Image during the 6th and 5th Centuries BC. University of Sydney, 2016. P. 13.

в тени. Если так, то умерших ждет не невообразимое ничто, а хотя бы вот такое бесплотное бытие, – едва слышным писком утешают эллинов крохотные *eidola*¹⁴⁹.

Весенние возвращения Персефоны на землю не описаны в эллинской литературе достаточно подробно, чтобы дать повествовательную канву Мастеру Персефоны, когда ему заказали роспись кратера (ныне в Музее Метрополитен) на эту тему. Полагаясь на чисто визуальное воображение, не вдохновлялся ли он при этом зрелищами ночных празднеств, устраивавшихся в честь прихода весны?¹⁵⁰ Как с изображением опьяневшего Диониса на колонном кратере Агригентского Мастера, так и здесь черный фон – не изображение темноты, а сама темнота. Нетрудно вообразить, что мы, как и те, для кого была изготовлена эта ваза, видим действующих лиц только благодаря отсветам красного пламени факелов Гекаты – «дочери темной ночи», как назвал ее Вакхилид¹⁵¹.

Гермес, молодой и безбородый, но не столь сильный, как тот, что из собрания Людовизи, стоит, как манекен в витрине, демонстрируя петас с широкими полями-крылышками и просторную хламиду, из-под которой высовывается хитон, не достигающий середины бедра. В противоположность женским персонажам – поднимающейся из расселины Персефоне, ее «служанке и спутнице» Гекате¹⁵², спешащей осветить ей путь к матери, и самой Деметре, сохраняющей подобающую богине сдержанность с помощью вертикально утвержденного жезла, – Гермес бездействует. Удивительно, что не только его фигура, но и лицо изображены анфас. В эллинском искусстве такой ракурс лица чаще всего говорит если не о смерти, то о пониженном жизненном тоне персонажа.

Необычность изображения Гермеса на этом кратере наводит меня на шаткое предположение, которое я все же осмеливаюсь высказать. Только что выполнив миссию Психопомпа – Персефоне остался шаг вверх, чтобы броситься в объятия Деметры, – он застыл на границе между Аидом и землей. Увидеть в нем участника события можно разве что по слегка отклоненному в сторону Гекаты керикейону. Скорее он похож на герму, на межевой столб, на который смотрят спереди, а не сбоку (в противном случае смотрящий оказывается нарушителем границы, стоя одной ногой левее, другой правее черты). Вот я и думаю: не потому ли у него невероятно длинный подбородок, что мысль о герме – а гермы всегда бородаты – заставила Мастера Персефоны произвольно нарушить нормальные пропорции безбородого лица? Нечто подобное мы уже видели у младенца-Диониса на осколке килика с афинского Акрополя, расписанного Макроном.

¹⁴⁹ Death and the Vase: A Panoply Interview with Dr Bridget Martin. URL: <http://panoplyclassicsandanimation.blogspot.com/2016/10/death-and-vase-panoply-interview-with.html> (дата обращения 14.10.2021).

¹⁵⁰ Terracotta Bell Krater Attributed to the Persephone Painter in the Metropolitan Museum of Art, November 2009. URL: <http://www.ipernity.com/doc/laurieannie/24663715> (дата обращения 17.10.2021).

¹⁵¹ Вакхилид. Отрывок из гимна Гекате // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 275. Перевод М. Л. Гаспарова.

¹⁵² Гомеровы гимны. V. К Деметре. 440. Перевод В. В. Вересаева.



Ил. 60. «Гермес, Эвридика, Орфей». Копия 40 г. до н. э. с оригинала работы Алкамена (?). Мрамор, 118 × 100 см. Неаполь, Национальный археологический музей. № 6727

Вывод души из Аида и ее возвращение в царство мертвых – эти противоположные функции Психопомпа – объединены историей о неудавшейся попытке Орфея вернуть к жизни Эвридику. Алкамену, последователю Фидия, приписывают небольшой мраморный барельеф, украшавший, по-видимому, некий хорегический или надгробный памятник на афинской Агоре, копия которого, датируемая около 40 года до н. э., находится в Национальном археологическом музее Неаполя (ил. 60).

Вдохновленный этим произведением, Райнер Мария Рильке написал стихотворение «Орфей. Эвридика. Гермес»¹⁵³ – по мнению Иосифа Бродского, самое значительное поэтическое произведение XX века. Печальную и мужественную мысль об обманчивости надежд на возрождение утраченного счастья Рильке как новый Орфей выразил, описав Эвридику на неаполитанском барельефе.



Ил. 61. Скопас. Барельеф колонны храма Артемиды в Эфесе. Ок. 340 г. до н. э. Мрамор, выс. 182 см. Лондон, Британский музей. № 1872,0803.9

Хотя супруги слегка касаются друг друга, покрывало на голове Эвридики и прямо ниспадающие складки хитона выглядят преградами между их лицами и телами. Она кладет руку на плечо Орфея, как слепая, нащупавшая словно бы незнакомое ей существо, и, узнав Орфея,

¹⁵³ Литвинец Н. С. Комментарий к кн.: Rainer Maria Rilke. Gedichte. Moskau, 1981. S. 438.

мягко отсылает его прочь. Через мгновение ее правая стопа найдет твердую опору, и Эвридика последует вспять – за Гермесом.

Не подражая Алкамену буквально, Рильке обособил Орфея от идущих позади Гермеса с Эвридикой. Благодаря этому оправдывается несдержанность Орфея, не уверенного, не отстают ли от него двое других, да и идут ли они вообще.

Образ же Гермеса в начале стихотворения составлен из общих черт, свойственных ему в эллинском искусстве:

Вот он идет, бог странствий и вестей,
Торчит колпак над светлыми глазами,
Мелькает посох тонкий перед ним,
Бьют крылья по суставам быстрых ног,
Ее ведет он левою рукою.

Однако в самом конце стихотворения Гермес становится именно таким, каков он у Алкамена:

...внезапно бог
Остановил ее движеньем резким
И горько произнес: «Он обернулся» (курсив мой. – А. С.).

Последнее, что видит Орфей, —

Как на полосу бледную дороги
Вступил с печальным взглядом бог-посланец,
Чтобы в молчанье тень сопровождать...¹⁵⁴ (курсив мой. – А. С.).

Как выразил Алкамен горечь и печаль Гермеса, при том, что изобразил его, как сказал бы Гомер, «в возрасте самом отрадном»?¹⁵⁵

Бог отшатнулся, изумленный тем, что Орфей загубил почти удавшееся воскрешение жены. Откинутый на спину петас, замершая в неопределенном сгибе правая рука, а главное – укоризненный взгляд, брошенный на Орфея, – все говорит о неожиданности горькой ошибки.

И в этот момент роль Гермеса раздваивается. Он обязан вернуть Эвридику в глубь преисподней – и он это делает, властно налагая руку на ее предплечье. Но остротой восприятия печальной нелепости поступка Орфея Гермес принимает на себя и другую роль – человеческую. Он переживает их прощальный момент, как всякий равнодушный человек, который видел бы их со стороны. Гермес олицетворяет каждого из нас, с горечью осознающих, что иного решения судьбы Эвридики и Орфея не могло быть.

В таинственном сюжете мраморного барельефа, высеченного Скопасом около 340 года до н. э. на нижнем барабане колонны храма Артемиды в Эфесе, Гермес представлен совсем юным, обнаженным, приостановившимся между двумя женскими фигурами (ил. 61). Заложив за спину левую руку с повисшей на ней хламидой (не вызван ли этот жест желанием ограничить выпуклость барельефа?), Гермес, приоткрыв рот, словно сообщая кому-то важную весть, взволнованно смотрит вверх, куда, кажется, указывает и стоящая перед ним женщина. Петас Гермеса откинут на спину, в правой руке он держит керикейон.

¹⁵⁴ Рильке Р. М. Орфей. Эвридика. Гермес. Перевод В. Б. Микушевича.

¹⁵⁵ Гомер. Илиада. XXIV, 347.



Ил. 62. Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом. Ок. 340 г. до н. э. Мрамор, выс. вместе с реставрированной рукой Гермеса 228 см. Олимпия, Археологический музей

Что место действия – Аид, ясно по фигуре обнаженного мальчика с огромными крыльями и мечом, печально глядящего на женщину, которая стоит между ним и Гермесом. Это Танатос, бог смерти. Жест Танатоса можно понимать как веление следовать за ним¹⁵⁶. Но я думаю, Танатосу грустно, потому что он вынужден отпустить ее из загробного мира вместе с Гермесом¹⁵⁷. Может быть, эта женщина – Алкеста? Тогда среди неузнанных фигур барельефа должен был находиться Геракл – победитель Танатоса.

В 1877 году немецкий археолог Эрнст Курциус нашел в руинах разрушенного землетрясением олимпийского храма Геры статую из паросского мрамора, которую идентифицировал с упомянутой Павсанием¹⁵⁸ работой Праксителя «Гермес с младенцем Дионисом» (ил. 62). Но чуть ли не с момента открытия статуи среди ученых возникли сомнения в ее атрибуции. Соображения сомневавшихся противоречат друг другу и едины лишь в одном – в недоверии Павсанию. Дискуссия сопровождается потерей интереса к художественному достоинству самой статуи¹⁵⁹.

На мой взгляд, кем бы ни было создано это произведение, и независимо от того, оригинал это или копия, перед нами безусловный шедевр художественного гения эпохи, когда искусство стало гуманизирующим фактором во все более сложной действительности. Пожалуй, уже тогда, любуясь этой статуей, можно было бы понадеяться, что «красота спасет мир».

От нее веет блаженной аурой средиземноморского летнего дня. Гермес, скинув хламиду, так что чувствуется ласкающая его тело прохлада, забавляет маленького мальчика чем-то, что было у него в поднятой правой руке. Свобода! О поручении Зевса отнести младенца подальше от Геры на воспитание к Ино и Афаманту напоминают разве что неснятые сандалии Гермеса,

¹⁵⁶ Акимова Л. Искусство Древней Греции. Классика. СПб., 2007. С. 337.

¹⁵⁷ «Только тот, кто неважно знает обычаи греков, может воспринимать этот жест как призыв» (*Mach E. von. A Handbook of Greek and Roman Sculpture. Boston, 1905. P. 221*).

¹⁵⁸ Павсаний. Указ. соч. Кн. V, гл. 17: 3.

¹⁵⁹ Впечатляющий перечень мнений специалистов по Ричарду Уайчерли: 1) «Гермес» – эллинистическая копия (прекрасная или не очень, или плохая, – эстетические суждения варьируют широко). 2) Это эллинистический оригинал, возможно, работы некоего другого Праксителя. 3) Это римская копия императорского периода. 4) Оригиналом был из мрамора. 5) Оригиналом был из бронзы. 6) «Гермес» сильно отличается от манеры Праксителя (согласия о степени отличий нет). 7) Пракситель сначала создал статую Пана с младенцем Дионисом, которую после некоего ее повреждения переделал в «Гермеса». Вывод Уайчерли – «оставаться с Павсанием» (*Wycherley R. E. Pausanias and Praxiteles // Hesperia Supplements. Vol. 20. Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography. Presented to Homer A. Thompson (1982)*). Но вопрос остается открытым по сей день (*Ajootian A. Praxiteles // Personal Styles in Greek Sculpture / Eds. O. Palagia, J. J. Pollitt. Cambridge, 1998. P. 104–108*).

«что носили его и над морем, / И над землей беспредельной легко как дыхание ветра»¹⁶⁰, и его задумчивый взгляд, как бы и видящий Диониса, и скользящий вдаль.

К чему еще мог бы так настойчиво тянуться Дионис, как не к чудесной игрушке – зрелой виноградной грозди?¹⁶¹ Братья по Зевсовой крови играют в тени лозы, иначе откуда бы этой грозди взяться? – Но ведь нет тут никакой грозди, – возразите вы. Согласен, нет. И все-таки логика композиции столь ясна, что не только эта утраченная деталь, но и не изображенные обстоятельства сюжета отчетливо вырисовываются в воображении¹⁶².

В отличие от эфесского Психопомпа Гермес Праксителя – муж во цвете лет. Однако он не столь крепок, как тот юноша. Скорее, он изнежен и гибок¹⁶³. Ибо тема Праксителя – нежность и нега. Его не вдохновляет телесное совершенство атлетов, потому что совершенство само по себе бесчувственно. Его волнует двойственная чувственность человеческого тела – способность чувствовать и пробуждать чувственность в других. И не было лучшего повода для поиска пластического эквивалента этой способности, чем заказ на изображение Гермеса вместе с доверенным его заботам младенцем. Закончив работу, Пракситель попросил Никия, искуснейшего современного живописца, тонировать тела Гермеса и Диониса энкаустической краской телесного цвета. Поверхность мрамора стала теплой и в тонких слоях пронизанной светом. Однако чрезвычайная тщательность исполнения защитила статую от натуралистичности: чуть ли не глазурированно-фарфоровый блеск полированного мрамора превращает фигуру Гермеса в предмет роскоши, не имеющий подобий в живой природе и предназначенный, разумеется, только для размещения в интерьере.



Ил. 63. «Эйрена и Плутос». Римская копия с бронзового оригинала работы Кефисодота Старшего ок. 380 г. до н. э. Мрамор, выс. 201 см. Мюнхен, Глиптотека. № 219

Имеет смысл сравнить статую Праксителя с «Эйреной и Плутосом» – римской мраморной копией статуи, отлитой в бронзе его отцом Кефисодотом Старшим и установленной около 374 года до н. э. на афинской агоре по случаю заключения мира со Спартой (ил. 63).

¹⁶⁰ Гомер. Указ. соч. XXIV, 340, 341.

¹⁶¹ Вероятно, гроздь была сделана из бронзы. Предположение о ее существовании подтверждается композиционным сходством статуи Праксителя с изображением сатира, забавляющего виноградной гроздью младенца-Диониса, на стене дома Навилло в Помпеях (Carpenter R. Op. cit. P. 11. Pl. 2. Fig. 5).

¹⁶² «Ствол дерева с накиннутым на него плащом является здесь не просто абстрактной опорой, но имеет реальное пейзажное значение» (Vinper B. P. Указ. соч. С. 421).

¹⁶³ «Изнеженное тело Гермеса мало соответствует характеру подвижного вестника богов, спортивным наклонностям покровителя палестры» (Там же).

Композиционная схема идентична. Тем острее различия. Эйрене (Мир) – мать Плутоса (Богатства). Но наклон ее лица к младенцу выражает не столько материнскую любовь, сколько родственность аллегорически выраженных понятий. В их политэкономической взаимосвязи чувствам не место. Я не упрекаю Кефисодота. Он безукоризненно выполнил заказ государственной важности, с которым Пракситель вряд ли справился бы столь успешно. Но, с другой стороны, Кефисодот вряд ли сумел бы дать зрителю почувствовать непринужденность взаимоотношений двух братьев, старший из которых, поддразнивая младенца, сам вовлекается в игру. Чуть приоткрыв мягкие губы женственно изящного рта, он задумчиво, как бы краем глаза, наблюдает, как ведет себя маленький бессловесный человечек (изображенный, кстати, в более верных младенческих пропорциях, чем Плутос), в котором пробуждается бог вина. Игра очеловечивает обоих. «Эйрена с Плутосом» предлагают нам воображаемую роль афинских граждан, ответственных за благополучие родного полиса. Перед «Гермесом с младенцем Дионисом» мы – случайные свидетели ни к чему нас не обязывающей интимной сценки. Свобода Гермеса становится нашей свободой.

Сколь ни многообразны были роли Гермеса, дать ему новую роль – человеческую, как никакая другая, – удалось Лисиппу. Чем различаются деяния бога и героя? Бог творит чудеса, которые происходят как бы сами собой, не требуя от него никаких усилий, потому что он, этот бог, и олицетворяет возможность таких чудес. Герой же творит чудо, преодолевая ограниченность своих возможностей, то есть совершая подвиг.

Когда в 1977 году на раскопках древней Перги в Анталье нашли мраморную статую стройного обнаженного молодого человека, который, надевая сандалию на правую ногу, наступил на черепаху, стало ясно, что эта фигура, к тому времени известная по многим репликам (но без черепахи) – Гермес, а не атлет, в чем ранее были убеждены многие исследователи. Их заблуждение оправданно: Лисипп настолько преуспел в изображении бога как человека, что им не верилось даже в недвусмысленное свидетельство Христорда Коптского, который в начале VI века видел в константинопольском гимназии Зевксиппа одну из реплик этой статуи, восходивших к бронзовому оригиналу Лисиппа:

Там был Гермес с золотым жезлом. Он, стоя, застегивал правой рукой ремни своей крылатой сандали, намереваясь устремиться вперед. Быстрая правая нога была согнута в колене, и он, опершись на нее левой рукой, обращал лицо к небу, как бы выслушивая повеление своего владыки и отца¹⁶⁴.



¹⁶⁴ Cit.: *Smith A. H.* The Sculptures in Lansdowne House // *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Vol. 6. № 22. Jan. 1905. P. 277.

Ил. 64. «Гермес, надевающий сандалию». Римская копия II в. с бронзового оригинала работы Лисиппа. Мрамор, выс. без базы 154 см. Копенгаген, Новая глиптотека Карлсберга. № 2798

Из вариантов «Гермеса, надевающего сандалию» лучше других сохранилась статуя, найденная в 1769 году на вилле Адриана в Тиволи и ныне находящаяся в Новой глиптотеке Карлсберга в Копенгагене (ил. 64).

Как Поликлет в свое время подвел опору под локоть бронзовой «Раненой амазонки» не для прочности изваяния, а чтобы показать, что силы покидают воительницу, так Лисипп подводит скалу под приподнятую ногу Гермеса, чтобы ему было сподручнее затянуть ремешок сандали. Эта деталь, в своей естественности вроде бы не заслуживающая внимания, – знак того, что бог не всемогущ: как любой смертный, он не пренебрегает подвернувшимся удобством. Ему приходится нагнуться – и Лисипп вводит вторую деталь, столь же естественную и потому якобы незначительную: левая рука Гермеса, утяжеленная, как часто у него бывает, сброшенной на предплечье хламидой, ложится на поднятое колено. Вместо того чтобы молодецкато подбочениться и тем самым показать, что ему ничего не стоит выполнить любое поручение Зевса, Гермес опирается на колено всей тяжестью корпуса. Кисть свободно свисает, будто ему опостылела обязанность держать керикейон. Важно, что голова копенгагенского Гермеса принадлежит этой статуе, а не приставлена от другой, как, например, в луврской реплике. И теперь сравните неплотно сомкнутые губы и упругие завитки волос Гермеса из Олимпии – с ловящим воздух ртом и разметанными прядями Гермеса копенгагенского, и вы увидите в его лице смятение и героическую готовность выполнять поручения своего владыки во что бы то ни стало. Его воля раздваивается между обязанностью и свободой. Бог становится героем, как человек, проявивший, по Пиндару, «мощный дух и силу естества».

«Четвероногие все да пребудут под властью Гермеса!» – восклицает Аполлон в завершении Гомерова гимна, славящего его младшего брата¹⁶⁵. С незапамятных времен и вплоть до позднего эллинизма Гермесу в его заботе о приплоде скота составляла пару Афродита, ответственная за осуществление сексуальных желаний.

Когда Гермес и Афродита вступают в союз, это выглядит скорее естественным взаимодополнением, нежели чем-то, вызывающим напряжение: фигура – олицетворение фаллоса и обнаженная богиня. Общие культы Гермеса и Афродиты засвидетельствованы неоднократно, – читаем у Буркерта. – Гермес и Афродита могут даже прямо сливаться в едином образе двуполого «Гермафродита»; плодом фантазии древних мифографов является на свет эксперимент эллинистического искусства ваяния¹⁶⁶.

Когда Гефесту удалось поймать в наитончайшую сеть прелюбодейку-Афродиту с Аресом и олимпийцы с удовольствием глазуют на это зрелище, Аполлон обращается не к кому иному, как к Гермесу:

Ну-ка, скажи, сын Зевса, Гермес, Благодавец, Вожатый!
Не пожелал ли бы ты, даже крепкой окутанный сетью,
Здесь на постели лежать с золотой Афродитой рядом?»,
Аргоубийца-вожатый тотчас Аполлону ответил:
«Если бы это случилось, о царь Аполлон дальнострельный, —
Пусть бы опутан я был хоть бы втрое крепчайшею сетью, —

¹⁶⁵ Гомеровы гимны. III. К Гермесу. 571.

¹⁶⁶ Буркерт В. Указ. соч. С. 256, 385.

Пусть бы хоть все на меня вы глядели богини и боги, —
Только бы мне тут лежать с золотой Афродитой рядом!»
Так он сказал. Поднялся меж богами бессмертными хохот¹⁶⁷.



Ил. 65. Мастер Эростазии. Кратер. Сер. IV в. до н. э. Афины, Национальный археологический музей. № 1105

Они воспринимают ответ Гермеса как намек на его общеизвестную интимную связь с богиней любви.

На кратере аттического Мастера Эростазии мы видим крупным планом их обоих (ил. 65). Эростазией называется любовное гадание путем взвешивания на весах Эроса (любви к кому-то) и Антэроса (ответной любви). Здесь гадают Афродита. Статная, ослепительно белокожая, круглощекая, склонившая увенчанную диадемой голову, в белом хитоне до пят и опущенном на талию красном гиматии, она делает шаг вправо, навстречу Гермесу, протянув руку с весами, на которых перевешивает Эрот. Гермес же, весь красный, подбоченясь и пританцовывая, едва ли с нею не сталкивается. Мы видим жесткий профиль под белым петасом, резко взметнувшимся над черным курчавым затылком, взгляд в упор на Афродиту и могучую спину бога, которой мог бы позавидовать и Геракл Фарнезе. Хламида непонятно как клубится перед ним. Выставленная вперед левая рука резко согнута – распрямив ее, он смог бы обнять Афродиту за шею. Оба изображены в трехчетвертном ракурсе справа – значит, глядящему на кратер предложено встать на сторону Гермеса. Нет сомнения, что он тут господин положения.

¹⁶⁷ Гомер. Одиссея. VIII, 333, 334.

Афродита

Посетив остров Киферу, нам известный скорее по знаменитому «Паломничеству на остров Кифера» Антуана Ватто, чем по собственным впечатлениям, Павсаний записал:

Храм Афродиты Урании (Небесной) считается самым священным, и из всех существующих храмов Афродиты у эллинов он самый древний. Статуя же самой богини – деревянная и представляет ее вооруженной¹⁶⁸.

Храмовое деревянное изображение вооруженной Афродиты Павсанию довелось видеть и на материке, в Спарте¹⁶⁹. Есть сведения, что культ Афродиты с копьем существовал на ее родном Кипре¹⁷⁰.

Меня эти сообщения озадачивают. Ведь у Гомера Диомед, от «безжалостной меди» которого Афродита пыталась спасти Энея, настиг ее в толпе сражающихся, «ибо он знал хорошо, что бессильная это богиня, / Не из числа тех богинь, что мужами в бою управляют, / Не как Афина Паллада», и поразил копьем в ладонь, восклицая:

Прочь, о, Зевсова дочь, от войны и жестоких сражений!
Или с тебя не довольно, что слабых ты жен обольщаешь?
Если же в битву сюда ты вернешься, то сильно, надеюсь,
Станешь бояться войны, где б о ней ни слышала после¹⁷¹.

Афина осмеивает явившуюся на Олимп раненую богиню, а Зевс со снисходительной улыбкой увещевает Афродиту:

Не на тебя, моя дочка, возложено бранное дело!
Лучше устраивай браки, что славные будят желанья:
Бурный Арей и Афина заботиться будут о битвах¹⁷².

Энея спас Аполлон. Но что было бы с Диомедом, прояви он такое бесстрашие перед лицом копьеносной кипро-киферио-спартанской Урании?

Возникает впечатление, что Гомер хотел бы разоружить Афродиту Уранию, рождение которой из спермы Урана и выход на берег Кипра описал Гесиод¹⁷³, и заменить ее на Олимпе двумя дочерьми Зевса: девой-воительницей Афиной и обольстительницей «слабых жен», устроительницей браков Афродитой Пандемос. Отношения между ними неприязненные. В IV Гомеровом гимне сиятельно-окая Афина названа первой из трех богинь, которых «увлечь Афродита не в силах»¹⁷⁴.

Мыслимо ли, чтобы Париса свела с Еленой Спартанской копьеносная Урания? Вопрос риторический. Чтобы запустить сюжет Троянской войны, нужна была такая Афродита, которая в Спарте выступит сводней, а под Троей будет обращена в бегство смертным.

¹⁶⁸ Павсаний. Указ. соч. Кн. III, гл. 23: 1.

¹⁶⁹ Там же. Кн. III, гл. 15: 8.

¹⁷⁰ Budin S. L. Aphrodite Enoplion // Brill's Companion to Aphrodite / Eds. A. C. Smith, S. Pickup. Leiden; Boston, 2010. P. 83.

¹⁷¹ Гомер. Илиада. V, 310–351.

¹⁷² Там же. V, 427–429.

¹⁷³ Гесиод. О происхождении богов (Теогония). 176–200. Перевод В. В. Вересаева.

¹⁷⁴ Гомеровы гимны. IV. К Афродите. 7–15. Перевод В. В. Вересаева. Две другие богини, неподвластные Афродите, – Артемида и Гестия.

Однако художественный вымысел и религиозная жизнь – не одно и то же. В действительности эллины поклонялись обеим Афродитам, функции которых были четко разделены: Урания отвечала за однополую любовь, а Пандемос за гетеросексуальную. На спартанских монетах еще и в III веке до н. э. Афродита – в шлеме, с копьем и луком. Стало быть, Урания. Но у жившего в то время Леонида Тарентского есть эпиграмма «Афродита в Спарте»:

Молвил однажды Киприде Еврот¹⁷⁵: «Одевайся в доспехи
Или из Спарты уйди! – бредит наш город войной».
Но, усмехнувшись, сказала она: «Как была безоружной,
Так и останусь, а жить все-таки в Спарте хочу».
Нет у Киприды доспехов; бесстыдники лишь утверждают,
Не знатоки, будто здесь ходит богиня в броне¹⁷⁶.

Этой его эпиграмме противоречит другая – наверное, тоже о спартанской Афродите:

Это оружие Ареса зачем, Киферея, надела?
Тяжкое это зачем бремя бесцельно несешь?
Бросил оружие Арес, тебя увидавши нагою.
Если уж бог побежден, что ж ты воюешь с людьми?¹⁷⁷

Надо полагать, вооруженная Афродита Урания, деревянное изображение которой стояло на первом этаже ее храма в Спарте, в красоте не нуждалась. Поэтических описаний ее облика не сохранилось. Да и существовали ли таковые? Однако Павсания удивила архитектура этого храма:

Из всех храмов, какие я знаю, только один этот имеет второй этаж, и этот этаж посвящен Морфо (Дающей красоту): это прозвище Афродиты¹⁷⁸.

Морфо – Афродита Пандемос.

Какова Дающая красоту Афродита в эллинской поэзии от Гомера до Сафо?

Из-под гнутых ресниц бросает она светлый взор, ланиты ярко сияют, улыбка нежна. Любит она улыбки и смех, и сама смеется сладко. Шея ее прекрасна, руки белы, ноги стройны. Красота ее нетленна. Она многозлатная, фиалковенчанная, благая, блаженная. Любезна мужам, «раз от члена мужского родилась»¹⁷⁹, «искусная в хитрых ковах»¹⁸⁰, она пробуждает сладкое вожделение. Складки ее благовонного покрывала блестят; в ее цветном узорном поясе «любовь, и желанья, и сладкие сердцу беседы, / В нем и соблазн речей, ослеплявший порою и мудрых»¹⁸¹. Она «пестрая треном». На золотой колеснице ее мчит над землей «воробушков милых стая»¹⁸². Травы вырастают под ее стопой. Послушно идут за нею дикие звери, и стоит ей весело глянуть на них, как они расходятся парами «по логом тенистым»¹⁸³.

В течение долгого времени ни в вазописи, ни в скульптуре не предпринималось даже попыток создать эквивалент поэтического образа Афродиты. Эллины довольствовались ее

¹⁷⁵ Еврот – самая большая река в Лаконии (Пелопоннес), на берегу которой находится древний и нынешний город Спарта.

¹⁷⁶ *Леонид Тарентский*. 24. Афродита в Спарте // Греческая эпиграмма. Л., 1992. Перевод Л. В. Блуменау.

¹⁷⁷ *Леонид Тарентский*. 103. Афродита в боевых доспехах // Там же. Перевод С. П. Кондратьева.

¹⁷⁸ *Павсаний*. Указ. соч. Кн. III, гл. 15: 8.

¹⁷⁹ *Гесиод*. Указ. соч. 200 (строка, В. В. Вересаевым пропущенная).

¹⁸⁰ *Сафо*. «Пестрым треном славная Афродита...» // Эллинские поэты. М., 1963. С. 233. Перевод В. В. Вересаева.

¹⁸¹ *Гомер*. Указ. соч. XIV, 215–216.

¹⁸² *Сафо*. Указ. соч.

¹⁸³ *Гомеровы гимны*. IV. К Афродите. 69–73 // Эллинские поэты. М., 1963. С. 233. Перевод В. В. Вересаева.

условными изображениями. Тацит сообщает, что в весьма почитаемом храме Афродиты в Пафосе на Кипре, близ места ее выхода из моря, стоял идол, который «не имеет человеческого облика, а напоминает мету на ристалищах – круглый внизу и постепенно сужающийся кверху. Почему он такой – неизвестно»¹⁸⁴.



Ил. 66. «Мелосская» амфора. Сер. VII в. до н. э. Парос, Национальный археологический музей. № В 2652

Самые ранние дошедшие до нас зримые образы Афродиты – на вазах в Суде Париса. Впервые о состязании богинь в красоте, происшедшем на горе Иде, коротко, как о событии заведомо общеизвестном, упомянул Гомер в начале последней песни «Илиады»: ненависть Геры и Афины к Трое, Приаму и троянцам он объяснил унижением, испытанным этими небожительницами, когда Парис отдал предпочтение Афродите, «польстившей в нем пагубной страсти»¹⁸⁵ к женской красоте.

Художникам не повезло: едва ли найдется сюжет, менее пригодный для прославления ее несравненной красоты. Ведь ни одна из представших перед Парисом богинь не уверена ни в том, что она краше других, ни в способности молоденького пастушка по достоинству оценить их прелести. Иначе они не старались бы расположить его к себе заманчивыми посулами. Поэтому на Суде Париса Гера, Афина и Афродита должны быть почти неотличимы одна от другой¹⁸⁶.

До появления краснофигурной вазописи художники варьировали схему, которую мы видим уже на древнейшей вазе с изображением Суда Париса – большой «мелосской» амфоре середины VII века до н. э. из Археологического музея на острове Парос (ил. 66). Фигуры богинь показаны в профиль. Прельстительные особенности телесного рельефа скрыты длинными, по шиколотку, одеждами, орнамент которых неодинаков. Благодаря беглости рисунка профили лиц не трафаретны. У будущей победительницы конкурса лицо более вытянутое, чем у соперниц, а большего различия и не требовалось. Стопы, выглядывающие из-под волнующихся подолов, создают впечатление, что богини семенят друг за дружкой вслед Гермесу. Но если присмотреться, видно, что вазописец разместил их так, чтобы они, представ перед Парисом, не заслонили друг друга. Каждая гипнотизирует нас огромным миндалевидным оком. Понятно, взоры их устремлены к Парису, но невозможно отрешиться от ощущения, что смот-

¹⁸⁴ Тацит. История. 2. 3. Перевод Г. С. Кнабе.

¹⁸⁵ Гомер. Указ. соч. XXIV, 22–29.

¹⁸⁶ Mancilla C. Artistic and literary representations of the judgement of Paris in antiquity. A thesis submitted for the degree of Master of Philosophy of the Australian National University. 2015. P. 19.

рящий на вазу разделяет роль судьи с троянским царевичем. Ближе всех к Парису Гера, за нею Афина. Оттого, что победительница-Афродита замыкает мнимое шествие, суд приобретает длительность.

В каждом таком изображении Суда Париса мы видим не чью-то особенную красоту, а представление вазописца о женщинах вообще. В разных местных традициях Афродита выглядит неодинаково. Но невозможно узнать в этих образах богиню любви эллинской архаической поэзии, как не похожи они и на Афродиту в искусстве высокой, поздней классики и эллинизма.

Время от времени вазописцы вносят в традиционную схему изменения¹⁸⁷. С переходом к чернофигурной технике вариаций стало больше. Афинские художники, изображавшие Суд Париса, начиная с середины 570-х годов до н. э.¹⁸⁸, понемногу приближали зримый облик богинь к поэтическим описаниям благодаря тонкости линий, очерчивающих глаза, брови, губы, извивы ушных раковин, а также белизне лиц, рук, стоп, передающей в окружении черного, терракотового, пурпурного тонов сияющую свежесть женской кожи. Пример – Суд Париса у аттического Мастера Качелей на реверсе амфоры примерно 530 года до н. э. из Музея Метрополитен (*ил. 67*). Ближе к концу VI века в Суде Париса на аттическом свадебном лебете в парижском Пти-Пале Афродита волнующимся контуром высокой груди, очень тонкой талии и нарочито выпуклого зада противопоставлена широкой фигуре богини-девственницы, недружелюбно к ней обернувшейся и вызываяще выставившей локоть (*ил. 68*).



Ил. 67. Мастер Качелей. Амфора. Ок. 530 г. до н. э. Выс. 37,5 см. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. № 98.8.11

¹⁸⁷ Lemos A. A. Iconographical Divergencies in Late Athenian Black-Figure: The Judgement of Paris // *Athenian Potters and Painters* / Eds. J. H. Oakley, O. Palagia. Vol. II. Oxford, 2009. P. 135, 136.

¹⁸⁸ Boardman J. *Athenian Black Figure Vases. A Handbook*. London, 1997. P. 228.



Ил. 68. Аттический свадебный лебет. Париж, Пти-Пале. Кон. VI в. до н. э.

Вполне самостоятельная жизнь началась у Афродиты на краснофигурных вазах, причем не ранее изгнания персов. Само имя Афродиты Пандемос (Всенародная) характеризовало ее как олицетворение воли, сплывающей демос. Неудивительно, что в Афинах Павсанию рассказывали, будто поклонение Афродите Пандемос ввел Тесей, «когда он свел всех афинян из сельских демов в один город»¹⁸⁹.

Около 460 года до н. э. аттический Мастер Пентесилеи изобразил Суд Париса на белофонной пиксиде из Музея Метрополитен (*ил. 69*). Ее высота – двенадцать сантиметров, не считая крышки. Фигуры персонажей величиной с палец (их здесь семь) разделены значительными интервалами. Воспользовавшись тем, что видеть одновременно всех трех божественных соперниц невозможно, мастер сосредоточился на конфликте между ними.



Ил. 69. Мастер Пентесилеи. Пиксида. Ок. 465 – 460 гг. до н. э. Выс. без крышки 12 см. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. № 07.286.36

Лица по-прежнему чисто профильные. Но глаз теперь – не типовой зрительный аппарат внушительной величины, закрепленный безразлично на чьей скуле и глядящий с вазы только вовне. Глаз стал средоточием персонального эмоционального состояния.

Суд свершился. Профиль Геры, отвернувшейся от Гермеса с Парисом, спокоен: выпуклый лоб, заметная впадинка переносицы, вздернутый нос. Широко раскрытый глаз и поднятая

¹⁸⁹ Павсаний. Указ. соч. Кн. I, гл. 22: 3.

бровь в сочетании с обмякшими губами выражают недоумение. Заговорщицкий наклон головы к Афине говорит об упрямом нежелании оставить оскорбление неотмщенным.

Профиль Афины – недавней ее соперницы, но отныне союзницы против общего врага – вытянутый, с решительной прямой линией лба и носа, нервной ноздрей и выпяченным острым подбородком – принадлежит скорее юноше, чем деве. Вся в красном, прямая, как вертикальное копье в ее правой руке, она смотрит вдаль. Оглядывая пиксиду кругом, обнаруживаем, что взгляд Афины направлен на кудлатого бородача, стоящего, опершись на посох, на противоположной стороне сосуда. Кто этот путник-созерцатель, глядящий вверх, как бы читая надпись «красавец» над Парисом? Приам? Зевс? Для Приама молод, для Зевса недостаточно величав, но я все-таки принимаю его за Приама. Афине грезится конец ненавистной Трои.

Перед Афродитой оказываешься, сместившись влево и оставив Афины на периферии поля зрения. Можно подумать, богине любви дела нет до соперниц, охваченных жадой мести. Однако приглядевшись, замечаешь, что, протягивая чашу милому своему крылатому сыну, отроку Эроту, принесшему ей триумфальную повязку, она, наклонив голову, глядит поверх него. Как и побежденные, она сосредоточена на своей победе. Грубоватый чувственный профиль с тяжелым округлым подбородком, выпяченной нижней губой, чуть вздернутым кончиком носа и прищуром обращенной к себе самой улыбки полон самодовольства. Она поправляет краешек гиматия – и под многоскладчатым тонким хитоном выступает холмик груди. Белизна ее одежды противопоставлена красным и красно-белым одежаниям соперниц.

Пиксида – вещь женского, гинекейного мира. Четыре из семи фигур – мужские (Гермес, Парис, Приам, Эрот), но миром здесь правят богини. Только Приама Мастер Пентесилей наделил способностью созерцать происходящее со стороны и рефлексировать независимо от воли этих владычиц. Трое остальных – несмышленный пухлый пастушок, растерянный большеголовый вестник богов и очаровательный отрок, ловящий каждый жест матери, – им покорны.

Описывая нью-йоркскую пиксиду Мастера Пентесилей, я не забывал, что в исследованиях эллинского искусства господствует убеждение, что у тогдашних художников не было побуждений изображать действующих лиц во всем разнообразии душевной жизни, свойственном, начиная с Возрождения, образу человека в искусстве Запада. Не высмеял ли бы меня аттический художник, ознакомься он с моими характеристиками персонажей и попытками угадать мотивы их поведения? Понял бы он, о чем, собственно, я пишу?

Допустим, ничто из замеченного мной в Суде Париса работы Мастера Пентесилей, не имело для него значения. Почему, в таком случае, каждое действующее лицо представлено так, что ему невозможно приписать мотивы, которые противоречили бы его роли в этом мифе?

Убеждение в бездушии художественных образов эллинских богов и героев сформировалось у исследователей статуарной пластики, которая, начиная с Винкельмана, считается главным вкладом эллинов в мировое искусство. Я не намерен менять приоритеты. Но вазопись и скульптура – разные искусства, идет ли речь о круге заказчиков, о назначении произведения, о степени ответственности мастеров, о технике работы или о ее стоимости. Эстетические нормы и дозволенные границы выразительности в столь различных искусствах не могли быть одинаковыми. Вазописец был свободнее скульптора, даже если последний работал над рельефом.

В римском Палаццо Альтемпс стоит среди *Sala del Trono Ludovisi* так называемый «Трон Людовизи», напоминающий очень широкое мраморное кресло, спинка и боковые стороны которого украшены снаружи рельефами¹⁹⁰. Непонятного предназначения сооружение, созданное около 460 года до н. э., найдено при раскопках храма Афродиты в Эпизефирских Локрах – городе ионийских колонистов на калабрийском побережье Ионического моря.

¹⁹⁰ «Трон Людовизи». Ок. 460 г. до н. э. Мрамор, 89 × 176 × 69 см. Рим, Национальный музей Палаццо Альтемпс. Инв. № 8570. Мрамор греческого происхождения (*Boardman J. Greek Sculpture. The Classical Period. London, 2005. P. 67*), верхний край утрачен. В исходном состоянии «трона» его высота составляла не менее метра.

На спинке «трона» представлен выход Афродиты Урании на берег Кипра (ил. 70). Ей помогают две хариты. Киприда, приподняв голову, обернулась вправо. Строгий властный профиль – почти прямая, без переносицы, линия лба и носа, немного напряженная бровь, чуть прищуренный, как при всматривании вдаль, глаз, надменный полный подбородок – смягчен едва заметной улыбкой мягких губ. Чувствуется сдержанное ликование богини, горделиво озирающей мир, в котором она будет властвовать над всяким живым существом. Слегка волнистые, расчесанные на прямой пробор и перехваченные лентой волосы, тяжелой массой свисая с затылка и мелкими прядями струясь вдоль щеки и шеи, перекинуты через плечо. Мокрый прозрачно-тонкий хитон, прилипнув к телу, очерчивает складками-струйками небольшие груди богини и живот так, что взгляд, скользя по этим бороздкам, принимает к ее телу еще плотнее, чем если бы оно было нагим. Хариты держат перед богиней покров, крупные складки которого, провисающие ниже ее пояса, воспринимаются по контрасту с бесчисленными струящимися складочками полупрозрачных одежд, как волны, возбужденные движением Афродиты. Руки богини, руки и бедра харит, расходясь V-образно, создают энергию подъема.



Ил. 70. «Рождение Афродиты» (спинка «Трона Людовизи»). Ок. 460 г. до н. э. Мрамор, 89 × 142 см. Рим, Национальный музей Палаццо Альтемпс. № 8570

На стороне «трона» по правую руку от Афродиты сидит на мягких подушках прелестная нагая девушка, задумчиво играющая на авлосе, – первое в эллинской скульптуре довольно крупное изображение обнаженной женской фигуры¹⁹¹. На противоположной стороне сидит перед высокой курильницей красивая молодая женщина, плотно закутанная в гиматий. Кому воскуряет она фимиам? Если бы «трон» был создан в любом другом полисе южного побережья Великой Греции, он непременно был бы посвящен Гере, ибо полисы эти были ахейские и Гера была их главной богиней. Рельеф на «спинке» изображал бы возрождение Геры Парфенос из вод Канатоса близ Тиринфа¹⁹², и женщина перед курильницей умиляла бы ее. Однако в ионийских Локрах более всех богинь чтили Афродиту, доверив ей такое множество ролей, какого она не знала ни в одном другом полисе эллинского мира. Она покровительствовала морякам, путникам и тем самым коммерческой активности, была повелительницей зверей, воительницей, охраняла брак, но заботилась и о гетерах¹⁹³. Стало быть, фимиам предна-

¹⁹¹ Boardman J. Op. cit. P. 67.

¹⁹² Casson S. Hera of Kanathos and the Ludovisi Throne // The Journal of Hellenic Studies. Vol. 40 (1920). P. 139.

¹⁹³ Schindler R. K. Aphrodite and the Colonization of Locri Epizephyrri // Electronic Journals from the Digital Library and Archives, University Libraries, Virginia Tech. Vol. 11. November 2007.

значен для нее. Я думаю, фигуры на сторонах «трона» олицетворяют модусы женской жизни, подвластные Афродите Пандемос¹⁹⁴.



Ил. 71. Фидий. Афродита. Фигура с восточного фронтона Парфенона. 438 – 432 гг. до н. э. Мрамор, 123 × 233 см. Лондон, Британский музей. № 1816,0610.97

Ионийская Афродита Урания на «Троне Людовизи» живет сильными человеческими чувствами – радостью открытия мира, предвкушением власти.

Афродита Фидия на восточном фронтоне Парфенона человеческих чувств не знает (ил. 71). И вовсе не потому, что нам неизвестно, каково было ее лицо. Каково бы оно ни было, эта богиня не могла стать чувствительным существом, потому что это означало бы попытку личностного, частного начала оспорить величие ландшафта задрапированного тела¹⁹⁵, – попытку никчемную, ибо ландшафт этот столь грандиозен, что невозможно видеть в нем всего лишь телесное воплощение некой индивидуальности. Тело этой богини существует само по себе, никому не принадлежа. Скорее уж я бы назвал утраченное лицо Фидиевой Афродиты частью ее тела.

В композиции фронтона Афродита – пара Дионису. Оба безучастны к рождению Афины. Бог вина подъятием канфара приветствует восходящее Солнце, а богиня любви обращена к заходящей Луне. Они замыкают время в круг в циклическую вечность. Благодаря им включено в вечность и рождение Афины.

При том, что Афродита симметрична Дионису, в ее протяженной фигуре нет пробуждающейся готовности к движению, ощутимой в Дионисе. Кончается ночь – время, для нее не менее деятельное, чем день, – и она затихла, прильнув к сидящей у ее ложа матери-Дионы.

Представьте ее обнаженной. Вместо богини увидите просто женское тело, может быть, чересчур вытянутых пропорций. Женщина превращается в богиню благодаря созданной Фидием панораме тканых покровов. Угадываемое под складками тканей тело – выпуклое русло могучего и стремительного мраморного потока, внезапного, как весенний паводок. Уже обнажив правое плечо Афродиты, хитон, омыв ее груди, обрушивается вниз, взвихривается бурю над животом, струится по нему гладко, но между бедер, где сталкиваются обвивающие ноги складки гиматия, высоко вздымается, чтобы, успокаиваясь, омывать колени и голени – всё ниже, всё дальше...

¹⁹⁴ Трактовка Людмилы Акимовой: гетера – «представительница Афродиты Пандемос», матрона – «служительница более новой ипостаси богини, Афродиты Урании» (Акимова Л. Указ. соч. С. 110).

¹⁹⁵ Великолепная метафора «ландшафт» применительно к рельефу женского тела пришла в голову Кеннету Кларку, когда он описывал «Трон Людовизи» (Кларк К. Указ. соч. С. 96).



Ил. 72. «Афродита Бр́зза» («Афродита с черепахой»). Позднеэллинистическая копия статуи работы Фидия. Мрамор, выс. 158 см. Берлин, Государственные музеи, Античное собрание. № 1459

Божественная грандиозность Афродиты Фидия – в совмещении телесной неги и бешеного потока складок тканей, этой пластической метафоры всепобеждающей силы страсти, ею внушаемой. Было бы смешно равнять этот образ со сводней Париса и Елены из «Киприй» или жалкой защитницей Энея из «Илиады». Хотя на фронте Парфенона номинально она дочь Зевса, Фидий создал образ богини любви, возвышающийся над противоположностью Афродиты Урании и Афродиты Пандемос. Британский музей, где хранятся скульптуры фронтонов Парфенона, допускает другую, не лишенную правдоподобия, идентификацию фигур: перед нами Таласса – первобытное олицетворение Моря, прильнувшего к Гее-Земле¹⁹⁶. Вспоминается метафора Винкельмана: «Морская глубина вечно спокойна, как бы ни бушевала поверхность»¹⁹⁷.

На афинской Агоре Павсаний видел в храме Афродиты Урании ее статую, которая «была сделана из паросского мрамора и была творением Фидия»¹⁹⁸. Считается, что наилучшее представление о ней дает «Афродита Бр́зза» – копия позднеэллинистического времени, находящаяся в Берлине (ил. 72). Ее другое имя – «Афродита с черепахой»¹⁹⁹. Сюжет тот же, что на главном рельефе «Трона Людовизи»: выход Урании на Кипр. Берег тут – черепаха.

Если я скажу, что она похожа на колонну, ставшую женской фигурой, в вашей памяти возникнут ее современницы – кариатиды Эрехтейона. Этого я и хочу. Хорошо видны со всех сторон отвесные складки хитона, за которыми скрыта голень опорной правой ноги – каннелированный ствол, из которого «Афродита Бр́зза» вырастает. Заставив Киприду ступить левой ногой на черепаху – опору шаткую, – Фидий вывел ее из равновесия, но лишь затем, чтобы дать ей в левую руку прочную опору – вертикально поставленное копьё. Этим приемом он создал впечатление самодостаточности богини: Урании не нужны хариты. Опора на копьё сместила плечи, стан изогнулся. Гиматий, утяжеляющий нижнюю часть корпуса крупными складками, – аллюзия на волнение, поднятое выходом Киприды из моря. Под складками хитона хорошо виден упругий контур правого бедра, вливающийся в S-образный изгиб фигуры, благодаря

¹⁹⁶ The British Museum. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-97 (дата обращения 27.11.2021).

¹⁹⁷ Винкельман И.-И. Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре // Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. М., 1996. С. 107.

¹⁹⁸ Павсаний. Указ. соч. Кн. I, гл. 14: 7.

¹⁹⁹ Stewart A. Hellenistic Free-Standing Sculpture from the Athenian Agora. Part 1. Aphrodite // *Hesperia*. Vol. 81. 2012. P. 272.

которому она, преодолевая тяжесть гиматия, растет вверх. Я воспринимаю «Афродиту Брázза» как Уранию торжествующую.

Одежды Фидиевых Афродит – не столько подражание материальным свойствам одежд, сколько оркестровка телесной мелодии от тонко нюансированной до очень брутальной. От позы, жеста, воображаемого движения богини складки одежд зависят лишь отчасти. Укрупняя и измельчая их, направляя, сдерживая, соединяя, пересекая, усиливая, ослабляя, скручивая, рассеивая их пучки и потоки, Фидий подражал не рукотворным вещам, а самой Природе. Ибо, рискну предположить, в его представлении Афродита была богиней, удерживающей в целостности Космос, только благодаря ей не распадающийся на враждующие стихии.

Обсуждая роль драпировок на Фидиевых изображениях Афродиты, мы не должны упускать из виду грозившую любой эллинской скульптуре опасность переноса ее качеств на свойства изображаемого персонажа. Будь Фидиевы изображения Афродиты нагими, они из-за столь распространенного отношения к изображению богини как к самой богине утратили бы космическое могущество и превратились бы, чего доброго, в ню, которые одним нравились бы больше, другим меньше, и в которых каждый смог бы усмотреть какое-нибудь несовершенство.

Не для того ли аттические скульпторы почти до самого конца V века до н. э. изображали Афродиту одетой, чтобы защитить ее тело от упреков? Пока у них не появилось представление об идеале женского тела, пока это представление не стало общеприемлемой нормой, они направляли творческое воображение не на божественную ее сущность, а на то, как бы она выглядела и вела себя, будучи смертной женщиной в рамках господствующей морали, которая определялась мужскими убеждениями о том, что ей приличествует.

Об этих убеждениях мы узнаём из эллинской словесности. Когда в «Истории» Геродота тщеславный царь персов Кандавл предлагает верному телохранителю увидеть красоту обнаженной царицы, тот пытается уклониться: «Ведь женщины вместе с одеждой совлекают с себя и стыд!»²⁰⁰ Ксенофонт вспоминает: однажды Сократ посетил Феодоту, заинтригованный слухами, «что красота ее выше всякого описания и что живописцы приходят к ней писать с нее, и она показывает им себя настолько, насколько дозволяет приличие». Описывая ее роскошный наряд²⁰¹ (по-гречески «космос»), Ксенофонт, кажется, исподволь наводит читателя на мысль, что наряд женщины – приманка: утаивая телесные недостатки, он усиливает очарование гетеры и пробуждает в мужчине вожделение; стало быть, женщину делает одежда²⁰². Эту же мысль проводит и рапсод, воспевающий в IV Гомеровом гимне Афродиту: чтобы Анхиз возжелал ее, выдавшую себя за фригийскую царевну, она одевается так, что для описания ее наряда понадобилось шесть стихов (85–90) и еще четыре (162–165) о том, как Анхиз ее раздевает, но ни слова не сказано, какую он ее увидел, сопрягаясь с ней в любви. Неудивительно, что под морализирующим мужским взглядом богиня любви отличалась от Геры, Афины и других богинь, главным образом, одеждой, а также атрибутами и деталями облика.

Как же на фоне этой традиции понять первый в крупной скульптуре шаг к обнажению Афродиты и тем самым к решительному ее противопоставлению другим богиням, сделанный около 410 года до н. э. афинянином Каллимахом?

В феминистском дискурсе принято видеть в освобождении Афродиты от одежд знак утраты ею самодостаточности, симптом ее унижения, превращения в объект мужского сексуального желания и удовлетворения²⁰³. Наверное, я рассуждал бы схожим образом, если бы был уверен, что привычная испокон веку морализирующая аналогия между богиней и женщиной по-прежнему сохраняла силу во всех областях художественного творчества около 400 года до

²⁰⁰ Геродот. Указ. соч. Кн. I, 8. См. примеч. 17.

²⁰¹ Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. Кн. III, гл. 11. 1, 4. Перевод С. И. Соболевского.

²⁰² Stewart A. Op. cit. P. 278.

²⁰³ Widdowson A. J. The Many Faces of «Golden Aphrodite» – An exploration of Aphrodite's multidimensionality // University of Reading. Department of Classics. 2014. P. 28–40.

н. э. и позже, когда скульпторы стали изображать Афродиту все более обнаженной. Но я не могу принять этот взгляд, потому что мне кажется, что на протяжении двух-трех поколений, отделявших первый в своем роде эксперимент Каллимаха от совершенно нагой «Афродиты Книдской», в воззрениях афинян происходило что-то такое, что вывело Афродиту Пандемос за рамки житейски оправданной моральной аналогии с обыкновенной женщиной.

Перемена отношения к ней не состоялась бы, если после блистательного Периклова периода не разразилась в последней трети V века до н. э. война против Спарты, закончившаяся поражением Афин и повлекшая за собой распад «конгломерата традиций»²⁰⁴. В афинском обществе возникла острая потребность в спасительном божественном вмешательстве, и никто из бессмертных олимпийцев не смог бы помочь афинянам лучше Афродиты Пандемос. Ведь *Pandemos* —

буквально, та, которая охватывает «весь народ», являясь тем связующим началом и той силой взаимного притяжения, без которой не может существовать и никакое государство²⁰⁵.

Государственно-культовый статус Афродиты возвысился необыкновенно. И, надо сказать, не впустую, ибо надежда афинян на ее помощь в восстановлении демократических институтов оправдалась. Это подтверждается многочисленными находками благодарственных надписей Афродите от имени полисных органов управления, начиная с IV века до н. э.²⁰⁶

Общественный кризис открыл афинянам глаза на то, что рукотворная красота, создаваемая художниками, может, хотя бы эпизодически и ненадолго, вновь и вновь компенсировать утрату удачи, душевного спокойствия и оптимизма. Сравните Парфенон с Эрехтейоном, который они начали строить во время передышки в Пелопоннесской войне. Какое изящество! Какая женственность чувствуется в этом храмике! Трудно поверить, что портик кариатид сооружен в самую страшную для афинян пору незадолго до военного краха. Будь тогда среди них Достоевский, он бы сказал, что красота спасет мир. Чувственно явленная красота становилась мольбой о спасении²⁰⁷.

Могла ли Афродита в столь изменившемся мире оставаться телесно прекраснейшей только в силу предания, то есть только на словах, умозрительно, в воображении, не требуя репрезентации «голой истины» о красоте своего тела? Конечно, не могла, потому что ни мифический, ни эпический образ телесного совершенства не могут быть столь же всеобще-наглядными, как крупная статуя. Одно дело знать, что Афродита всех прекрасней, и восхвалять те или иные ее черты. Совсем другое — дать тысячам глаз возможность созерцать совершенство ее тела. Скрывать его нарядом значило бы кощунственно ограничивать силу благодати Афродиты. И вот ее «космосом» становится ее тело, а не наряд. Статуя нагой Афродиты — художественный знак богоявления.

Феминистки правы лишь отчасти, воображая в моральном своем негодовании, что, заказывая и создавая статуи прекрасной обнаженной Афродиты, мужчины конструировали женское тело для сублимации либидо. Так будет обстоять дело лет на пятьсот позднее, когда отношение самих эллинов и римлян к богине любви будет обмирщено настолько, что в ее изображении станут видеть художественный образ сексапильной женщины, так или иначе реагирующей на воображаемую ситуацию и не защищенной от харассмента со стороны эротически перевозбужденных мужчин. Но если бы желание превратить богиню в виртуальный объект сексуального влечения было свойственно эллинам в V–IV веках до н. э., то областью искусства, в которой мы видели бы самые ранние и притом массовые вторжения изображений нагой

²⁰⁴ Доддс Э. Указ. соч. С. 259.

²⁰⁵ Буркерт В. Указ. соч. С. 259.

²⁰⁶ Sokolowski F. Aphrodite as Guardian of Greek Magistrates // Harvard Theological Review. Vol. 57. January. 1964. № 1. P. 1–8.

²⁰⁷ Мысль, подсказанная мне Борисом Николащенко.

Афродиты, была бы не крупная круглая скульптура, а вазопись – этот аккомпанемент сатирических развлечений симпозиастов. В действительности ничего подобного не наблюдается. Вазописцы, выполняя частные заказы для мужских компаний, объединенных не проблемами государственного культа, а интимными дружескими узами и развлечениями с гетерами, за редкими и нерешительными исключениями²⁰⁸ оставались верны традиции изображения одетой Афродиты.

Освобождение Афродиты от одежд ради раскрытия ее совершенной красоты не могло состояться прежде, чем Поликлет разработал канон мужской фигуры. Грандиозность его новшества заключалась, на мой взгляд, не столько даже в установленной им системе пропорций (через несколько десятилетий они перестанут нравиться), сколько в том, что, связав пропорциями все части мужского тела, то есть исходя из его автономного существования, Поликлет открыл возможность смотреть на мужское тело как на живую органическую целостность, а не как на агрегат, составленный из частей, каждая из которых могла быть позаимствована, как наилучшая, у какого-то человека, при том, что человек этот в целом мог быть далеко не хорош собою.

Не думаю, что в пандан «Канону» Поликлета существовала какая-то не дошедшая до нас система пропорций идеального женского тела. Для обнаженной Афродиты важно, в первую очередь, не соотношение точных величин, а то, что после «Дорифора» скульпторы и на женское тело смогли смотреть как на целостно-живое.

Воплотить в скульптуре красоту богини любви значило возвысить тело женщины до божественного совершенства. Не в меньшей степени, чем образы мужских божеств, ее образ надо было наделить воспетыми Пиндаром «мощным духом» и «силой естества» – разумеется, в женских модификациях этих доблестей.

В женском варианте «мощный дух» – способность внушать любовное вдохновение, скажем, выраженное Мимнермом в первой из песен к флейтистке Нанно:

Без золотой Афродиты какая нам жизнь или радость?
Я бы хотел умереть, раз перестанут манить
Тайные встречи меня, и объятья, и страстное ложе²⁰⁹.

А «сила естества» женщины – ее способность вынашивать и вскармливать детей, то есть быть матерью. Вспоминая, что эллины считали вазы существами женского рода, я, надеюсь, не слишком уклонюсь от истины, если скажу, что статуи нагой Афродиты суть сосуды, содержащие безупречно выверенную (каждым скульптором по-своему) пропорцию эротики и материнской надежности.

Меня не смущает, что эти рассуждения о художественном раскрытии красоты Афродиты не согласуются с тем, как представлено прекрасное в «Пире» Платона, – как раз в ту эпоху, когда образ нагой Афродиты приобретал все большее значение в общественной жизни афинян.

Вот каким путем нужно идти в любви, – говорила Диотима, – начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх – от одного прекрасного тела к двум, от двух – ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь наконец, что же это – прекрасное. И в созерцании прекрасного самого по

²⁰⁸ Пример – фрагмент афинского килика в Музее Метрополитен, расписанного около 400 г. до н. э. Йенским Мастером, на котором сохранилось изображение обнаженной по пояс Афродиты с Эротом, играющим на арфе.

²⁰⁹ Мимнерм. Из песен к Нанно. 1 // Эллинские поэты в переводах В. В. Вересаева. М., 1963. С. 285.

себе, дорогой Сократ... только и может жить человек, его увидевший. Ведь увидев его, ты не сравнишь его ни со златотканой одеждой, ни с красивыми мальчиками и юношами, при виде которых ты теперь приходишь в восторг...

Диотима убеждает Сократа, что истинную добродетель, а с ней любовь богов и бессмертие постигает только тот, кому

довелось увидеть прекрасное само по себе прозрачным, чистым, беспримесным, не обремененным человеческой плотью, красками и всяким другим бременным взором... во всем его единообразии²¹⁰.

У платонического постижения прекрасного, заключающегося в подмене прекрасного *идеей* прекрасного, не было шансов стать основанием религиозного переживания афинян и государственного культа Афродиты.

Полагают, что Каллимах, старший современник Платона, был автором ныне утраченной бронзовой статуи, которой вдохновлялся Аркесилай, в середине I века до н. э. работавший над мраморным изваянием Венеры-Прародительницы (*Venus Genetrix*) для Форума Цезаря²¹¹. Судя по множеству дошедших до нас мраморных реплик статуи Каллимаха, в древности она едва ли не соперничала популярностью с «Афродитой Книдской» Праксителя. Лучшей репликой считают луврскую «Афродиту Фрежюс» (ил. 73), названную так по ошибочно идентифицированному месту находки на Лазурном берегу. На самом деле ее нашли в Неаполе²¹².



Ил. 73. «Афродита Фрежюс». Реплика I в. до н. э. – I в. н. э. бронзового оригинала работы Каллимаха. Мрамор, выс. 164 см. Париж, Лувр. № Ма 525

Часто встречается утверждение, что статуи типа *Venus Genetrix* восходят к прототипу, который имел в виду Плиний Старший, когда, упомянув Алкамена, сообщил:

За городскими стенами [Афин. – А. С.] находится его знаменитая статуя Венеры, которая называется Афродίτη εν κήποις [Афродита в Садах. – А. С.], – говорят, что в завершение руку к ней приложил сам Фидий²¹³.

Об этом же произведении писал Павсаний: статуя Афродиты работы Алкамена, находящаяся в «местечке, которое называют „Садами“», – «одна из немногих, заслуживающих вни-

²¹⁰ Платон. Пир. 211 с–е; 212 а. Перевод С. К. Апта.

²¹¹ Плиний Старший. Указ. соч. Кн. XXXV, гл. XLV, 156. Цезарь учредил культ *Venus Genetrix*, поскольку считал, что его род восходит к Юлию – сыну Энея и внуку Венеры.

²¹² Boardman J. Op. cit. Fig. 197.

²¹³ Плиний Старший. Указ. соч. Кн. XXXVI, гл. IV, 16.

мания»²¹⁴. И у Псевдо-Лукиана один из персонажей называет Афродиту Алкамена, «что „в садах“», самым прекрасным его произведением²¹⁵. Ныне доказано, что прототип *Venus Genetrix* и созданная Алкаменом около 420 года до н. э. «Афродита в Садах» – вещи разные. О последней можно судить по «Афродите у колонны» (ил. 74), гораздо менее популярной, чем *Venus Genetrix*.



Ил. 74. «Афродита у колонны». Римская копия 25 – 50 гг. н. э. с оригинала работы Алкамена. Мрамор, выс. 149 см. Париж, Лувр. № Ма 414

В зале Лувра невысокая (164 сантиметра) «Афродита Фрежюс» стоит на плоской плите, поэтому кажется, что богиня глядит вниз. Я думаю, не таков был замысел Каллимаха. Должно быть, Афродита возвышалась на пьедестале, чтобы каждый, кто подойдет к ней, был облагодетельствован чуть заметной улыбкой склоненного к нему лица.

Непринужденным поворотом изящной головы к оголившемуся левому плечу она предлагает задержать внимание на двух округлостях: яблоке в левой руке и открытой левой груди. Правой рукой она приподняла край гиматия, чтобы набросить его не на голову, как утверждает большинство авторов, а на грудь. Этот жест заставляет остро почувствовать драгоценность момента.

До этого произведения не существовало статуи, которая так активно обращалась бы к вам и так властно и ясно определяла бы вашу роль. Вы Парис, только что вручивший ей приз. Четыре мотива внушают вам это переживание: взгляд Афродиты вам в глаза; принятое ею яблоко; грудь, оголенная в доказательство превосходства над соперницами; гиматий, который сию минуту ее укроет. Яблоко становится эквивалентом подношения богине. Стало быть, перед этой статуей вы вправе надеяться на воздаяние.

Афродита решила щедро отблагодарить вас: задержав над плечом гиматий, она великодушно позволяет насладиться созерцанием ее мощного прекрасно сложенного тела: прямыми плечами, небольшими крепкими широко поставленными грудями, объемистым торсом с высокой талией, слегка выпуклым животом, холмиком лобка и длинными стройными ногами. Благодаря тому, что безрукавный ионический хитон Афродиты не подпоясан, созерцание «задрапированной наготы»²¹⁶ не встречает препятствий, воздвигавшихся на наших глазах Фидием, захваченным космическим величием богини. Хитон Каллимаховой Афродиты, прилипнув к телу, как бы исчезает, оставляя лишь тонкие выступающие линии, живо обрисовывающие пре-

²¹⁴ Павсаний. Указ. соч. Кн. I, гл. 19: 2.

²¹⁵ Лукиан из Самосаты. Изображения. 4. Перевод Н. П. Баранова.

²¹⁶ Кларк К. Указ. соч. С. 96.

льстительные формы. В нижней части фигуры благодаря контрасту с крупными вертикальными складками гиматия возникает впечатление, что богиня высвобождается из тяжелой материальной оболочки²¹⁷.

Мне кажется важным, что первый шаг к обнажению Афродиты сделал скульптор, работавший преимущественно в бронзе – материале, далеком от имитации внешнего вида человеческого тела, зато более энергичном, чем мрамор. Чтобы приблизиться к впечатлению, производимому оригиналом Каллимаха, вообразим игру бликов и теней на бронзовых выпуклостях и углублениях. Виртуозно изображенная мокрая ткань охлаждала разгоряченную плоть. Такие ощущения живее сколь угодно правдоподобной раскраски, которой статуя подверглась бы, будь высечена из мрамора.

Каллимах – автор бронзовых рельефов с разнузданно пляшущими менадами, чьи покровы кажутся воздушными вихрями, возбужденными их гибкими телами. Одна из них склоненной головой, обнаженной левой грудью и взметнувшимся над спиной гиматием напоминает «Афродиту Фрежюс» (ил. 75).



Ил. 75. Танцующая менада. Неоаттическая реплика 27 – 14 гг. до н. э. бронзового оригинала работы Каллимаха. Мрамор, выс. 143 см. Рим, Капитолийские музеи. № Scu 1094

Что в это время происходило с Афродитой на краснофигурных вазах?

Желания видеть на них обнаженную Афродиту не заметно. Фигуры на вазах не могут равняться со статуями силой воздействия на зрителя не только из-за небольшого размера и плоскостности, но и из-за отношения к ним как всего лишь к украшениям предметов быта. Но у этих фигурок есть свое преимущество – красота и динамичность линий. Главный же источник линейного богатства – одежды.

Почти до самого конца V века до н. э. художники конструировали фигуры, нанося на поверхность вазы размашистые протяженные прямые и слегка изогнутые упругие линии. Тела просвечивали сквозь строгий, ясный, энергичный рисунок драпировок. Извивы прядей и локонов волос и края волнующихся одежд служили контрастными украшениями хорошо продуманной жесткой линейной схемы.

Но в последней четверти V века до н. э. художники, начиная с Мастера Диноса²¹⁸, изменили стиль вазописи. Самым талантливым и смелым новатором был афинский Мастер Мидия. Его рисунок выглядит как экспромт: как если бы он не проецировал на поверхность вазы зара-

²¹⁷ Harcum C. G. A Statue of the Type Called the Venus Genetrix in the Royal Ontario Museum // Vol. 31, № 2, P. 141.

²¹⁸ В главе «Дионис» я описал берлинский динос, расписанный этим мастером ок. 415 г. до н. э. (ил. 14).

нее сочиненную схему, а ощупывал непрерывно движущиеся тела и драпировки и на ходу передавал свои ощущения недлинными, то и дело прерывающимися извилистыми линиями.



Ил. 76. Мастер Мидия. «Гидрия Гамильтона». Ок. 420 – 400 гг. до н. э. Выс. 52 см. Лондон, Британский музей. № 1772,0320.30.+

Общепризнанный шедевр Мастера Мидия – так называемая «Гидрия Гамильтона» в Британском музее (ил. 76). Винкельман видел ее в Неаполе в коллекции английского посланника сэра Уильяма Гамильтона и, несомненно, помнил ее, когда писал своему другу Йоханнесу Видевельту, что на прекраснейших вазах этой коллекции – «лучший и самый красивый рисунок в мире; только увидев его, можно получить представление о великолепии живописи древних»²¹⁹.

На верхнем поясе гидрии изображены Полидевк и Кастор, похищающие дочерей Левкиппа, которые были в тот момент невестами их родичей Идаса и Линкея. Полидевк уносится на квадриге влево со своей пленницей Фебой. Кастор, которого квадрига ждет, схватил Гилейру и вот-вот умчится с нею вправо. Между колесницами Диоскуров (то есть Зевсовых юношей) виден стоящий на постаменте на некотором отдалении, лицом к нам, ксоан – грубый, вероятно, деревянный идол какой-то богини. На сайте Британского музея ее имя поставлено под вопрос: Хриса? В правой руке ксоана – фиал, левая, согнутая в локте, обращена вперед ладонью с растопыренными пальцами. Этот жест – «фаскелома» – выражает крайнее недовольство чьим-то действием, вплоть до проклятия тому, кто его совершил²²⁰. Так как оскорбленные Идас и Линкей были сыновьями мессенского царя, столь горячее, оживившее статую возмущение поступком Диоскуров могла испытывать только богиня, истово почитаемая в Мессении, – скорее Артемида²²¹, нежели Афина²²². Как бы то ни было, косвенным адресатом возмущения бессмертной девственницы является виновница торжества Диоскуров – Афродита, центральная фигура на «Гидрии Гамильтона» как в композиционном отношении, так и в смысловом. Ибо что заставило Диоскуров похитить чужих невест, если не страсть?

Афродита сидит близ украшенного ионическими волютами и овами жертвенника, на котором заметны пятна крови: по-видимому, Диоскуры принесли жертву богине, чья поддержка придала им решимости. В ее величаво-свободной позе, в рисунке складок и сброшен-

²¹⁹ Письмо из Рима от 19 декабря 1767 года (Winkelmanns Briefe. Dritter Band. 1766–1768. Berlin, 1825. S. 279).

²²⁰ Mountza. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Mountza> (дата обращения 16.01.2022).

²²¹ Павсаний. Указ. соч. Кн. IV, гл. 31: 8.

²²² В том, что это Афина, не сомневается Людмила Акимова (Акимова Л. Указ. соч. С. 266).

ного на бедра хитона чувствуется дыхание Фидиевых богов: роскошное тело пребывает в неге, а у тканей своя жизнь.

Ткани эти, как бы переведенные Мастером Мидия из мраморного Фидиевого рельефа в линейный рисунок, становятся легкими как воздух, вернее, как струи воздуха, разгоряченные телом и ставшие видимыми. Прежде никому не удавалось изобразить воздух, окутывающий тело. Благодаря воздушной оболочке и само тело впервые ощущается как плоть, излучающая тепло. Вместе с тем бесчисленные воздушные струйки превращаются на наших глазах в тонкую материю, в сравнении с которой лицо Афродиты, шея, верх груди и обнаженные по локоть руки, кажется, светятся белизной, вопреки тому факту, что весь ее силуэт – терракотового цвета.

Нападение Кастора на Гилаейру заставило Афродиту обернуться. Поэтому ее торс выше пояса мы видим анфас, и правая грудь даже немного не поспевает за поворотом торса. Оттого, что голова богини отведена к правому плечу, возникает впечатление, что она не ожидала столь бурных последствий внушенной ею страсти. Удивление передано и движениями ее полных гибких рук. Грациозный жест правой руки, эффектно выделяющейся на черном фоне, выдает инстинктивную заботу о прическе – весьма сложном сооружении. Левая, завершая поворот тела бессознательным поиском опоры, указывает на жертвенник, на котором Диоскуры обеспечили себе одобрение Афродиты, и одновременно на побег лавра (?) – предвестие будущей героической славы Зевсовых юношей.

Единственная тривиальность в облике Афродиты на этой вазе – ее лицо. Вроде бы это ионийский идеал, знакомый нам по «Трону Людовизи», созданному полувеком раньше: та же прямая линия лба и носа, тот же прямой пробор надо лбом. Но Мастер Мидия безбожно вульгаризировал богиню: не нос, а острый носик; не губы, а пара выпяченных лепестков; не нежная округлость подбородка, а резкая выпуклость на толстой короткой шее; не взор, а огромный глаз, не способный ни на чем сосредоточиться; не прядь к пряди, а кудряшки. Эта физиономия – ровно ничего не выражающий, но общепонятный лик сказочной «писаной красавицы».

Укорененная в давней традиции привычка видеть Афродиту одетой может вызывать у вазописцев иронию. Взгляните на рождение Афродиты Урании, изображенное около 370 года до н. э. на аттической пелике из музея в Фессалониках (ил. 77). В космической ночи поднялось из океана ярчайшее свечение, принявшее форму гигантской раковины-гребешка, и Гермес с Посейдоном, будто заранее занявшие места, чтобы засвидетельствовать божественность происходящего, а также прилетевший Эрот увидели выглянувшую из-за верхней кромки раковины Киприду, сияющую белизной тела. Терракотовый цвет фигур свидетелей, волн у их ног и рыбки, вынырнувшей из-под ног Посейдона одновременно с Афродитой, воспринимается, как отблеск огня в ночи. Изумительный ноктюрн! Без света Любви люди были бы слепы. Любовь же, осветив мир, сделала зримыми его формы, разомкнула их жизнь, безлюбовно замкнутую на себя, открыла их для совместного существования и для людей. Афродита как свет – эта тема наводит на мысль о Любви как силе, без которой невозможно распознавание форм, пребывавших в изначально хаотической беспредельности. В самый раз вспомнить, что у пифагорейцев и элеатов, а позднее у Платона и его последователей беспредельное, сокрытое, непознаваемое отождествлялось с ложью и злом²²³. Но я не исключаю, что в росписи фессалоникийской пелики Афродита намеренно представлена анти-платонически как могущественная соперница Эрота, ибо не ей, а ему приписывала платоническая традиция роль создателя формы всего сущего из неясной расплывчатой бесформенности²²⁴.

²²³ Ляпустин А. Г. Соотношение предела и беспредельного в ранней греческой философии. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sootnoshenie-predela-i-bespredelnogo-v-ranney-grecheskoy-filosofii> (дата обращения 17.01.2022).

²²⁴ Платон. Указ. соч. 212с.



Ил. 77. Аттическая пелика. Ок. 370 г. до н. э. Фессалоники, Археологический музей. № Salonica 685

И вот, вопреки грандиозности темы, художник настаивает на том, что Афродита Урания выходит из волн морских одетой. Облаченная в хитон, она приподнимает над правым плечом краешек гиматия, как замужняя женщина; этот статус подтвержден и тем, что ее волосы убраны в платок.



Ил. 78. Лекиф. Ок. 350 г. до н. э. Выс. 18 см (шейка отбита). Таранто, Национальный Археологический музей. № 4530



Ил. 79. Обратная сторона зеркала. Ок. 350 г. до н. э. Бронза, позолота, диаметр 19 см. Париж, Лувр. ID: 1001350

Консервативное отношение к Афродите просто как к женщине могло приобретать и юмористический оттенок. Вот пузатый апулийский лекиф середины IV века до н. э., хранящийся в Таранто (ил. 78). Пышногрудую красавицу, непринужденно откинувшуюся на изящном сиденье и кормящую обеими грудями сразу двух младенцев, тогда как еще четверо ждут своей очереди, можно было бы принять за многодетную мать в богатом (судя по ее наряду, украшениям и двум недурно одетым служанкам) доме, если бы младенцы не были с крылышками, не порхали бы в воздухе и не были все одного возраста, а служанка, доставившая сундучок с младенцами, не держала бы в руках лебедя. Разумеется, счастливая мама – Афродита, младенцы – эроты, а хорошенькие служанки – хариты. При взгляде на античную богиню любви, окруженную резвыми мальчуганами, вспоминается иконография христианского Милосердия, ставшая, начиная с XIV века, популярной в итальянском искусстве.

Но на такой дорогой вещи, как бронзовое позолоченное зеркало, юмору не место. На обороте зеркала середины IV века до н. э., хранящегося в Лувре (ил. 79), изображена обнаженная Афродита. По сути, это резцовая гравюра, выполненная с виртуозным мастерством, предполагающим холодный контроль каждого движения, каждого нажима резца на бронзовую поверхность. Однако этот рисунок настолько чувственен, что, кажется, когда мастер резал твердым металлом металл податливый, он как бы овладевал телом, которое переносил из воображения на бронзовый круг. Я не думал бы так, если бы гравер ввел штриховку, которая механически-повторными движениями передавала бы светотень. Ведь светотень – не само тело, а то, что тело отнимает у света. Но в этой гравюре нет светотени, нет и механических движений. Каждым движением резца запечатлена та или иная черта телесного облика Афродиты.

Купание – деликатный предлог для показа ее наготы. Сбросив одежду на камень и подхватив Эрота, но еще не осмеливаясь снять с камня руку, она осторожно ступает в невидимую нам воду у нижней точки круга. Фигура, видимая в три четверти, – вытянутая, ноги фантастически длинные, таз и торс узкие, живот по-мужски мускулистый, груди налитые и безупречно округлые, плечи прямые и широкие, голова, повернутая почти в чистый профиль, небольшая, с волнистыми, растрепанными на ветру волосами. В этих формах и пропорциях, которые прямо-таки напрашиваются на то, чтобы их обладательница продефилировала на показе *haute couture* недавнего прошлого, когда мы еще не знали, что такое *body-positivity*, линейный инстинкт художника господствует над пластическим.

Тонкое чувство линии проявил гравер в том, как сделал гибким контур правого бедра Афродиты тканью, выбившейся из-под ягодицы, как повторил линию ее левого плеча очерком крылышка Эрота и, особенно, в том, как показал, что Афродита, подхватив неумного своего

сына в воздухе, не прижала его к себе, благодаря чему ладно волнуются контуры их тел, разделенные узким зазором.



Ил. 80. «Венера Колонна». Позднеэллинистическая копия «Афродиты Книдской» Праксителя, датируемой ок. 340 г. до н. э. Мрамор, выс. 204 см. Ватикан, музей Пио-Клементино. № 812

Я сосредоточиваю внимание на этих деталях, чтобы отвести от художника упрек в анатомической ошибке, который вам, может быть, придет в голову, если вы попытаете в воображении объединить бедро и голень левой ноги Афродиты: где же быть колену? Это не ошибка, а намеренное нарушение, благодаря которому художник убедительно передал осторожность шага богини. А о том, что это было для него очень важно, говорит трогательная подробность: чтобы каменистое дно не ранило нежные ступни Афродиты, он обул ее в коралловые тапочки. Снова, как на изображении рождения Афродиты на фессалоникийской пелике и в сценке кормления ею эротов, бросается в глаза непосредственное сочетание божественного и человеческого-жизненного. Этим подтверждается исходная моя идея: в эллинском искусстве божество – ролевая маска человека.

И вот мы перед «Афродитой Книдской», вернее, перед лучшей из ее многочисленных копий – мраморной статуей, которую князь Филиппо III Джузеппе Колонна подарил в 1783 году римскому папе Пию VI. Обычно ее называют «Венерой Колонна» (ил. 80).

Без тени сомнения Плиний Старший писал в «Естественной истории»:

Самое выдающееся не только из произведений Праксителя, а во всем мире, это Венера, – чтобы увидеть ее, многие отправлялись в Книд²²⁵. Он создал их две и продавал одновременно, вторую – в одетом виде, которую по этой причине предпочли кóсцы, имевшие право выбора, сочтя это строгим и целомудренным, хотя он продавал ее по той же цене. Отвергнутую купили книдцев царь Никомед, обещая оплатить весь их государственный долг, который был огромным. Они предпочли все претерпеть, и не напрасно. Этой статуей Пракситель прославил Книд. Эдикула ее вся открыта, чтобы отовсюду видно было изображение богини, созданное, как считают, под покровительством ее самой. И с какой бы стороны ни смотреть – восхищение не уменьшается. Рассказывают, что кто-то, охваченный любовью к ней,

²²⁵ Ныне город Текир, расположенный на конце узкого полуострова на юго-западе Турции.

спрятавшись однажды ночью, прильнул к изображению, и о его страсти свидетельствует пятно²²⁶.

Плиний лишь косвенно дает понять, что Пракситель изобразил богиню обнаженной, – а ведь именно это более всего прославило «Афродиту Книдскую». Статуя, созданная Праксительем около 340 года до н. э., не сохранилась. Книдцы почитали ее как Афродиту Эвплойю – покровительницу счастливого мореплавания. Сделана она была, вероятно, из пентелийского мрамора: в отличие от паросского, в нем иногда обнаруживаются пятна, что могло дать повод для эротических фантазий анонимных информаторов Плиния, а потом Псевдо-Лукиана²²⁷.

Надежных сведений о том, как выглядело святилище Афродиты Эвплойи, нет. Наверное, оно находилось на одном из высоких мест города. Предполагают, что статуя не менее двухсот лет стояла в небольшой, открытой спереди прямоугольной эдикуле, типичной для восточно-греческих святилищ того времени²²⁸. Следовательно, в тот период осмотреть статую со всех сторон было невозможно. Архитектурное обрамление подталкивало смотрящего встать на оси симметрии проема эдикулы.

В 1969–1972 годах в Книде были обнаружены руины ротонды, восемнадцать колонн которой были расставлены по окружности диаметром двенадцать метров²²⁹. Усмотреть в этом сооружении эдикулу «Афродиты Книдской», упомянутую Плинием, было тем более соблазнительно, что его размеры совпали с ротондой на вилле Адриана в Тиволи, в которой стояла копия этой статуи. Возобновив раскопки через двадцать лет, археологи уточнили, что эта ротонда, построенная во II веке до н. э., не была сквозной. Внутри находилась огражденная сплошными стенами целла, достаточно вместительная, чтобы можно было обойти статую, если бы таковая там стояла²³⁰. Однако уверенности, что это и было святилище Афродиты Эвплойи, до сих пор нет, так как найденная археологами ротонда не совпадает с описаниями у античных авторов.

Нет античных статуй, равных «Афродите Книдской» по количеству копий и реплик. Однако ученые не располагают ни копиями, ни письменными упоминаниями о ней, которые датировались бы ранее второй половины II века до н. э. Ее «открыли» в эпоху позднего эллинизма, когда к статуе обнаженной Афродиты стали относиться как к объекту эротического влечения и виртуального сексуального наслаждения, то есть как к изображению женщины, прикрывающей причинное место от смущения, либо, напротив, кокетничающей с вуайерами²³¹. Такое понимание, воспринятое и римлянами, сделало «Афродиту Книдскую» жертвой воображаемых, если не реальных посягательств, с удовольствием описанных Псевдо-Лукианом и сравнительно недавно увлеченно обсуждавшихся Мишелем Фуко²³². «Открытие» «Афродиты Книдской» сопровождалось шквалом эпиграмм и скульптурных воспроизведений. Муссировались сведения (за давностью времени неопределенные), что моделью Афродиты служила знаменитая красотой афинская гетера Фрина – любовница Праксителя²³³. И уже не богиню, а

²²⁶ Плиний Старший. Указ. соч. Кн. XXXVI, гл. IV, 20, 21. О существовании «Афродиты Косской» сообщает только Плиний. Не исключено, что рассказ об одновременном создании Праксительем двух Афродит – одетой и нагой (соответственно, Косской и Книдской) – позднейший вымысел. Но если эта история и не соответствует исторической истине, для меня она не утрачивает ценности, поскольку важна для обсуждения «Афродиты Книдской».

²²⁷ Лукиан из Самосаты. Две любви. 13–17.

²²⁸ Havelock Ch. M. The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of Female Nude in Greek Art. University of Michigan, 1995. P. 37.

²²⁹ Love I. C. A Preliminary Report of the Excavations at Knidos, 1970 // American Journal of Archaeology. Jan., 1972. Vol. 76. № 1. P. 72–74.

²³⁰ Mellink M. J. Archaeology in Anatolia // American Journal of Archaeology. Jan. 1992. Vol. 96. № 1. P. 139 (Knidos).

²³¹ Havelock Ch. M. Op. cit. P. 2.

²³² Фуко М. История сексуальности-III: Забота о себе. Гл. 2. Псевдо-Лукиан. URL: <http://www.filosofa.net/book-91-page-45.html> (дата обращения 27.01.2022).

²³³ О том, что моделью Праксителя была Фрина, сообщает Афинея (Указ. соч.). Клемент Александрийский и Арнобий называют Кратину.

гетеру, раздевшуюся перед купанием, стали видеть в его статуе²³⁴. Многим и ныне такой взгляд кажется естественным. Должен признаться, я и сам не без усилия пришел к убеждению, что этот взгляд не имеет ничего общего ни с намерениями Праксителя, ни с адекватным восприятием этой статуи его современниками.

Давайте исходить из того, что Пракситель, не зная заранее, купят ли у него кóсцы статую нагой Афродиты, думал не об украшении какого-нибудь публичного или частного пространства, а о культовом образе богини, и что именно в таком качестве она очень понравилась книдцам, которые ее приобрели и установили в святилище. Относиться к ней, как к чуть ли не портретному изображению сексапильной смертной женщины, было бы кошунством, которое грозило бы Книду – крупному торговому городу и военному порту – потерей благополучия, экономическим и политическим крахом. Неудивительно, что от первых двух веков ее существования не сохранилось никаких свидетельств: ведь в качестве изображения Эвплойи она была сугубо местной святыней.

Итак, приблизиться к адекватному пониманию шедевра Праксителя можно, лишь исходя из тезиса о государственно-культовом статусе этой статуи. Первым делом надо ясно представить отличия Афродиты от других олимпийских богинь. Но о какой Афродите речь – о Гомеровой или Гесиодовой? Кóсцы предпочли одетую, то есть Гомерову Афродиту Пандемос – ту, что выиграла суд Париса. Книдцам же досталась нагая. Книд был основан лакедемонянами, и жители Книды считали себя потомками спартанцев; в Спарте же, помнится, издревле высоко чтили Афродиту Уранию. Поэтому, когда кóсцы забрали задрапированную Афродиту, жители Книды, я думаю, были счастливы, признав в отвергнутой кóсцами Афродите морскую богиню – Гесиодову Уранию, как нельзя лучше пригодную для культа Эвплойи.

Ее родная стихия – море. Пракситель не просто осмелился изобразить ее нагой – он обязан был это сделать! Ее нагота не мотив рассказа о купании, а важнейший ее атрибут. Гидрия у ног – атрибут водной стихии²³⁵. О том же и драпировка – самый подвижный мотив статуи, который мне кажется метафорой каскада (технически же вместе с гидрией и подставкой драпировка поддерживает на весу левую руку богини). В пользу такого умозаключения говорят три обстоятельства. Во-первых, метафорическое использование драпировок знакомо нам по «Трону Людовизи». Во-вторых, в капитолийском и медицейском изводах «Афродиты Книдской» (на которых богиня прикрывает не только лоно, но и грудь) вместо гидрии и драпировки видим непосредственное указание на морскую стихию – Эрота на дельфине. В-третьих, ни в одном из древних текстов, в которых упомянута эта статуя (а их девятнадцать), не сказано, что Афродита изображена во время купания²³⁶. Морская богиня вовсе не собирается войти в воду. Не столь нужны ей очистительные омовения, как Афине и Артемиде, блюдущим свою девственность, и Гере, раз в году ее восстанавливающей. Афродите девственность ни к чему.

Но как объяснить жест правой руки, провоцирующий эротические фантазии зрителей? Будем держаться исходного тезиса: перед нами культовая статуя. Видеть в наготе богини тему ее морального самосознания значило бы низвести ее на уровень человеческого общежития, потому что из всех живых существ только люди наделены осознанием наготы как социального феномена. Хотя божества в мифах предстают нашему воображению и одетыми, и обнаженными, было бы наивно приписывать им рефлексию по поводу наготы как состояния, противоположного одетости, которая принималась бы ими в качестве их собственной социальной нормы со всеми вытекающими для них психическими последствиями: стыдом, смущением, униженностью, оскорбленностью и проч.

²³⁴ Критика этого представления: *Havelock Ch. M. Op. cit. P. 19–37.*

²³⁵ Другое мнение: «Пракситель представил Афродиту обнаженной, сюжетно оправдывая это моментом купания, но купания не в море, а, как это делали гречанки, поливая себя водой из кувшина, вот почему рядом с богиней стоит гидрия – сосуд для воды» (*Давыдова Л. И. Греко-римская скульптура в собрании Эрмитажа. СПб., 2020. С. 227.*).

²³⁶ Эту гипотезу первым высказал швейцарский археолог Иоганн Якоб Бернулли в 1873 году (*Havelock Ch. M. Op. cit. P. 22.*).

Проблема осознания наготы и возникновения стыда глубоко продумана в иудейском Ветхом завете. До вкушения плода познания от дерева добра и зла прародители «были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились». Но после грехопадения «открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания»²³⁷. По-моему, изваянная Праксителем Афродита Урания так же не знает, что она нагая, как Ева до грехопадения. И так же, как Ева, не знает она стыда. Вот почему положение правой руки не надо понимать как выражение смущения, стыда и вообще какой бы то ни было дискомфортной психической реакции на присутствие перед нею воображаемых или реальных зрителей или вуайеров. Этот жест – символическое указание на власть Афродиты над размножением всего живого.

Строго говоря, это даже не жест. Встаньте в ее позу и немного отведите в сторону левую руку – ваш плечевой пояс слегка повернется, и вслед за опущенным правым плечом сама собой качнется влево, чуть согнувшись в локте, свободная правая рука. Пракситель остановил воображаемое движение Афродиты в тот момент, когда ее кисть остановилась в этой точке. Ему удалось пластически выразить божественно-безгрешное бесстыдство богини любви. Безмятежная в своей наготе, она явилась символом любви как благотворной космической силы. Рассуждая о ней по аналогии с Евой, рискну сказать, что положение ее руки эквивалентно напутствию иудейского Бога: «Плодитесь и размножайтесь»²³⁸. Оно никому не адресовано персонально, будучи представлено, как закон всего живого. Но как деликатно звучит фундаментальный закон природы, когда смотришь на книдскую Афродиту!

Если «Дорифор» – образец мужественности, то «Афродита Книдская» – эссенция женской мягкой силы²³⁹. Но я не согласен с авторами, которые считают статую Праксителя «концом Аполлона» (ибо, по их мнению, «зримая идеализация – мужская форма искусства»)²⁴⁰ или сексуальным вырождением мужского канона, «скучным умерщвлением атлетического мужчины-победителя»²⁴¹. В самодостаточном покое Афродиты, в плавном волнении контуров и мягких переходах телесных объемов, в грациозном наклоне корпуса и головы, в гибких руках и сомкнутых бедрах, в легкости, с какой все ее тело отзывается на движение левой руки, я вижу не вырождение мужских (якобы единственно возможных) идеальных форм, а равноценный канон женского телесного совершенства.

²³⁷ Быт. 2: 25; 3: 7.

²³⁸ Там же. 1: 28.

²³⁹ Lamar L. Aphrodite and Her Famous Nudity. An Analysis on The Origins of Praxiteles' Creation of the Aphrodite of Knidos // Heritage Daily. May 28. 2013.

²⁴⁰ Палья К. Языческая красота // Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург, 2006. С. 139, 149.

²⁴¹ Carpenter R. Greek Sculpture. Chicago, 1960. P. 174.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.