

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИДЕАЛЪ
ДЕМОКРАТИЧЕСКИХЪ ВОИНЪ**

ИЗЪ СЕРИИ: МІРОВЫЯ РЕЛИГІИ.

Ө. Ф. ЗЪЛИНСКІЙ. ДРЕВНЕ-ГРЕЧЕСКАЯ РЕЛИГІЯ.

„Итакъ, читатель, мы условились. Возожгите въ вашемъ сердцѣ яркій свѣточъ религіознаго чувства и оставьте дома тусклый фонарь конфессіонализма; тогда величавый храмъ греческой религіи покажетъ вамъ свои чудеса“.

ИЗЪ СЕРИИ: ОБЩЕСТВОВѢДѢНІЕ.

Е. В. СПЕКТОРСКІЙ. ГОСУДАРСТВО.

„Чѣмъ выше культура, тѣмъ человѣкъ свободнѣе, ибо онъ освобождается отъ троякаго рабства—духовнаго, матеріальнаго и соціальнаго. И вотъ государство является тою средою, въ которой человѣкъ развиваетъ свою соціальную культуру и цивилизуется, т. е. совершенствуетъ свою гражданственность, освобождаясь отъ соціальнаго рабства“.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Б. В. ФАРМАКОВСКИЙ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИДЕАЛЪ ДЕМОКРАТИЧЕСКИХЪ ВОИНЪ

«Есть много мечтаній о Чудѣ,
«Но Небо, Небо—одно».

.....
«Есть множество разныхъ страданій,
Но свѣтъ блаженства—одинъ».

.....
«Есть много дорогъ заблужденій,
Дорога Правды—одна».

Бальмонтъ.

ИЗДАВО
„ОГНИ“

ПЕТРОГРАДЪ
1 9 1 8

Рисунокъ обложки и заглавной страницы исполненъ художникомъ
Д. И. МИТРОХИНЫМЪ.

Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ. Петроградъ. Звенигородская, 11.

Посвящается

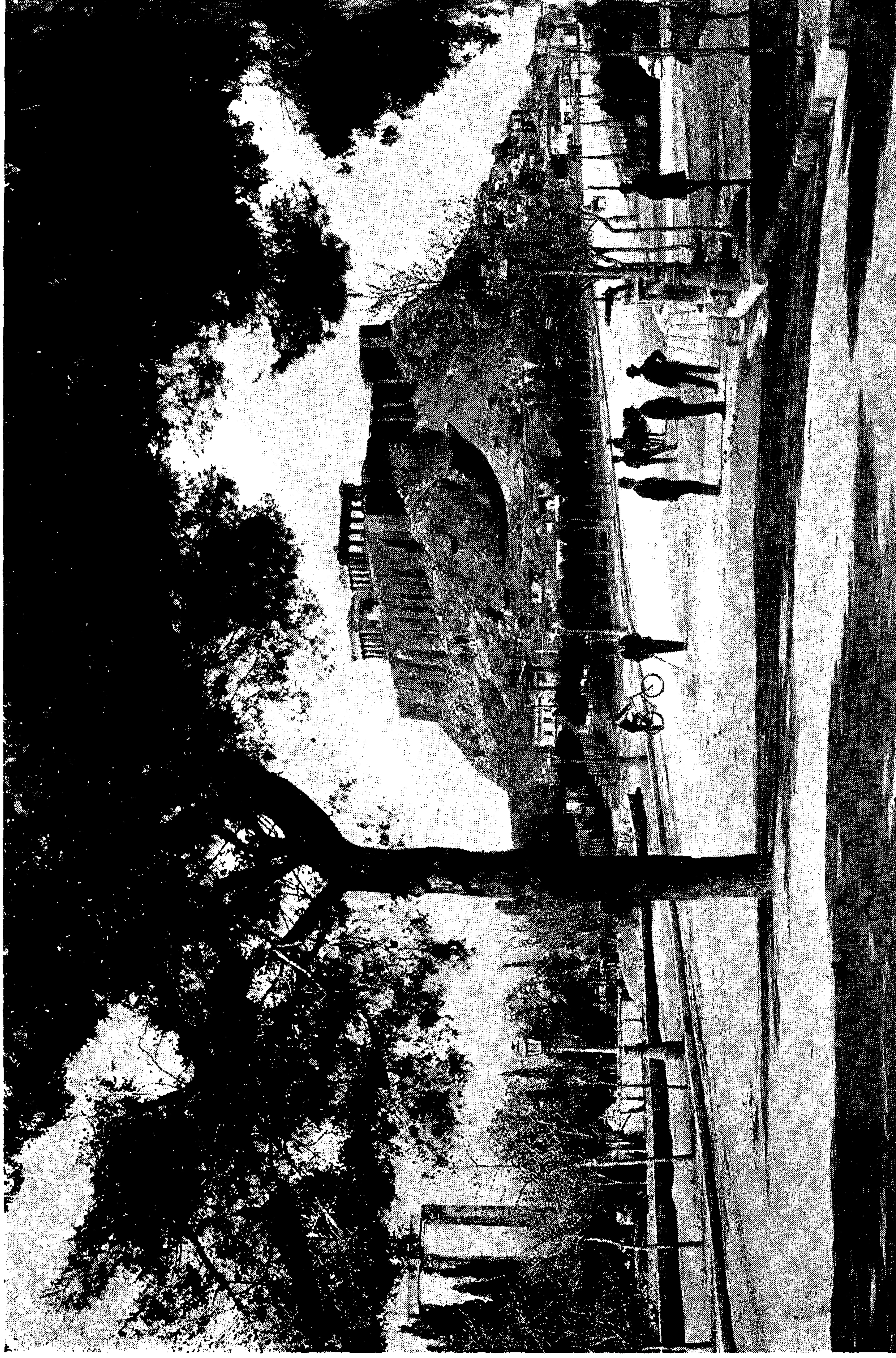
профессору

Владимиру Константиновичу

Мальмбергу

по поводу тридцатилетія

служенія его русскому просвѣщенію.



Аѣины. Акрополь съ юго-востока. По фотографіи Романди въ Аѣинахъ.

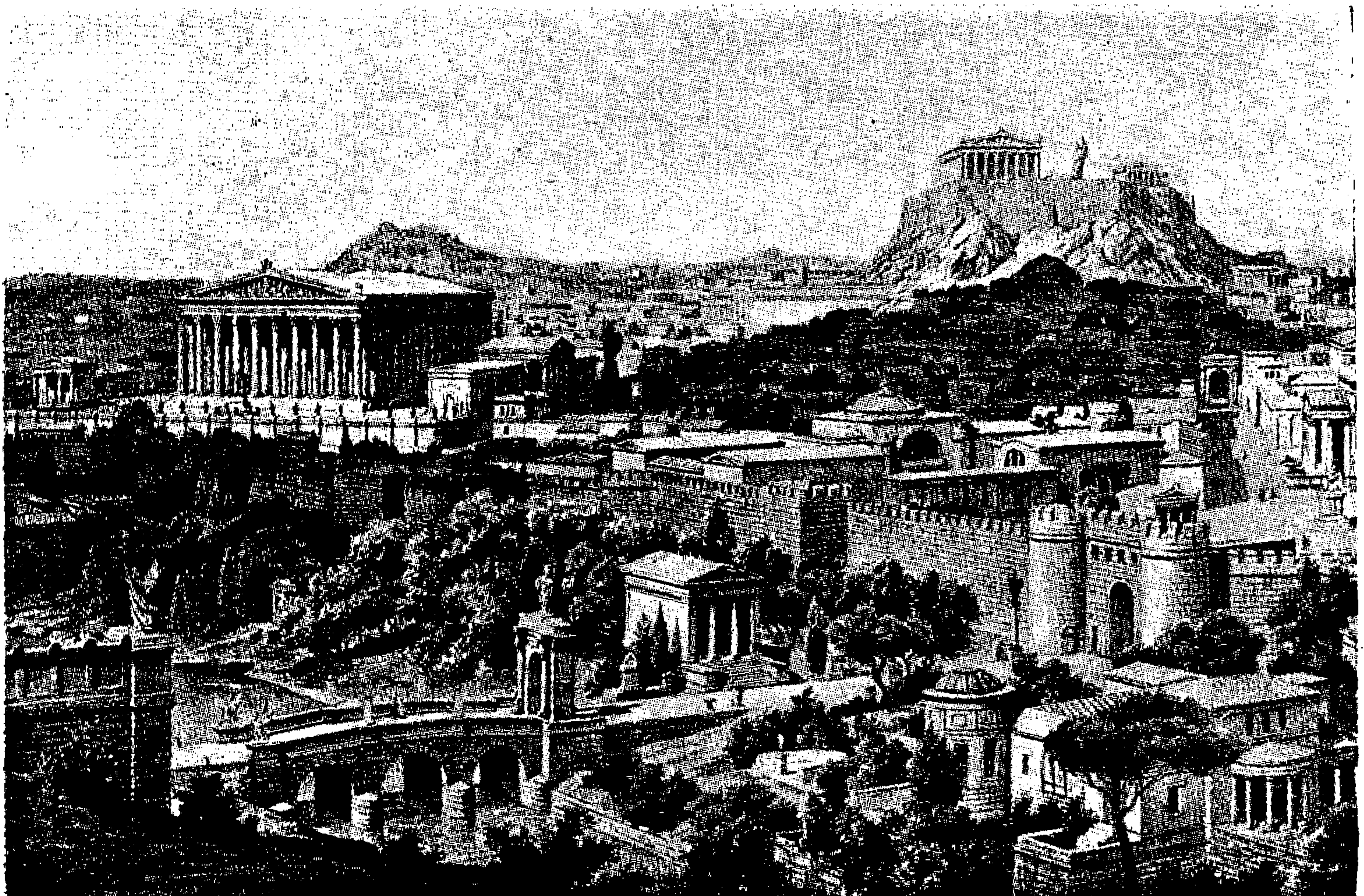


Рис. 1. Аѳины при Адрианѣ съ юго-востока. Реконструкція. По F o u g è r e s Athènes

I. Древнія Аѳины и наша современность.

„Цѣль міра — развитіе духа, и первое
„условіе для развитія духа это — его
„свобода...“

„Я никогда не бываю болѣе твердъ
„въ моей свободной вѣрѣ, чѣмъ когда я
„размышляю о чудесахъ античной вѣры“.

Э. Ренанъ, *Souvenirs d'enfance et de
jeunesse*, 1884, XIII и XXIII.

Художественный идеаль середины V вѣка до Р. Хр., какъ это ни страннымъ можетъ показаться на первый взглядъ, представляетъ глубокой интересъ въ настоящій моментъ коренного переустройства нашей жизни революціей и грознаго кризиса, который мы переживаемъ вмѣстѣ со всѣми другими народами міра, объятаго пламенемъ отчаянной борьбы за существованіе, „за свое мѣсто подъ солнцемъ“.

Конечно, всѣ документы и памятники прошлаго, значительные и незначительные, достойны вниманія. Они всѣ важны для познанія законовъ жизни человѣческаго духа и для нашего самосознанія, какъ важны, напр., для натуралиста, стремящагося познать законы физическаго, матеріальнаго міра, всѣ его явленія,—не только явленія, жизни высоко развитыхъ организмовъ, но и самыхъ простыхъ, незначительныхъ, часто наблюдаемыхъ лишь съ помощью особыхъ приборовъ, животныхъ, не только нынѣ существующихъ, но и существовавшихъ ранѣе и исчезнувшихъ, „ископаемыхъ“. Работа въ области, касающейся жизни человѣческаго духа, моральной дѣятельности человѣка, — области, составляющей предметъ спеціального изученія гуманитарныхъ наукъ, не менѣе сложна, чѣмъ въ области наукъ естественныхъ. Какъ въ естественныхъ, такъ и въ гуманитарныхъ наукахъ каждый фактъ, каждый выводъ устанавливаются на основаніи не одного наблюденія, а множества наблюденій. Чѣмъ у изслѣдователя въ той или другой области наблюденій больше, тѣмъ лучше. Чѣмъ больше матеріала, тѣмъ больше является надеждъ на возможность обоснованныхъ и интересныхъ выводовъ и цѣнныхъ построений. Съ этой точки зрѣнія каждое проявленіе жизни интересно и важно, и наблюденіе его можетъ повести иной разъ къ самымъ неожиданнымъ по значенію заключеніямъ. Съ этой же точки зрѣнія и каждый документъ, относящійся къ прошлому, имѣетъ безусловно свою цѣнность. Безъ знанія прошлаго непонятно настоящее. Дѣятель, не имѣющій представленія о прошломъ, которое есть своего рода опытъ человечества, не можетъ работать плодотворно. Совершенно правильно замѣтилъ знаменитый Эрнестъ Ренанъ, что „истинные люди прогресса — тѣ, кто исходятъ отъ глубокаго уваженія къ прошлому“. „Все, что мы дѣлаемъ, все, что мы собою представляемъ, тѣсно примыкаетъ къ вѣко-

вой работъ прошлаго“. Часто мертвые управляютъ живыми.

Среди документовъ прошлаго очень важную область представляетъ античный міръ. Это — настоящая сокровищница идей во всѣхъ областяхъ человѣческой дѣятельности и творчества. Всѣ основы нашей европейской цивилизаціи, въ концѣ концовъ, восходятъ къ античности ¹⁾. „Въ древности преобладали, хотя на гораздо меньшемъ пространствѣ и въ иныхъ формахъ, тѣ же вліянія и противоположности, которыя управляютъ и современнымъ развитіемъ“, говоритъ Эд. Мейеръ, авторъ новѣйшей капитальной „Исторіи древности“. Древній міръ волновали тѣ же жизненные вопросы, которые еще и теперь, отчасти не рѣшенные, занимаютъ каждого мыслящаго человѣка, такова основная идея, которая красною нитью проходитъ черезъ работы другого виднаго представителя современной исторической науки, Пельмана, интересующагося преимущественно соціально-экономическими отношеніями въ древности“ ²⁾.

Каждому времени естественно интересоваться прежде всего тѣмъ, что его ближе всего касается, тѣмъ, что представляетъ въ какихъ-либо отношеніяхъ аналогіи съ его переживаніями. Въ настоящій моментъ жизнь насъ вовлекла въ вихрь событій исключительной важности, міроваго значенія. Что бы мы ни думали о нашей революціи, несомнѣнна ея связь съ міровою войною. Видимо, эта самая война представляетъ міровую революцію, являясь величайшею катастрофою, какую только знаетъ исторія. Происходящія нынѣ грандіозныя событія безусловно въ корнѣ измѣнятъ фізіономію всего міра и перестроятъ весь міръ по новому. Война уже потрясла

¹⁾ См. объ этомъ работы Э. Фр. Зѣлинскаго „Изъ жизни идей“, 3 тома, Спб., 1905—1907, и В. П. Бузескула „Античность и современность“, Спб., 1914.

²⁾ В. П. Бузескуль, „Исторія аѳинской демократіи“, Спб., 1909, стр. V.

до самых основаній наше отечество. Никогда еще нашъ народъ не чувствовалъ себя до такой степени связаннымъ съ жизнью другихъ народовъ, какъ это наблюдается теперь. Вполнѣ понятно, что намъ иногда можетъ казаться, что мы находимся въ центрѣ совершающихся міровыхъ событій. На этой почвѣ у насъ являются даже мечты объ особенно важной роли Россіи, которая должна открыть новый періодъ исторіи міра... Но какъ бы то ни было, мы ли въ центрѣ всѣхъ событій, или мы вращаемся въ вихрѣ вокругъ центра, имѣющаго болѣе важное значеніе, чѣмъ мы, въ общей міровой жизни, наша жизнь нынѣ неотдѣлима отъ міровыхъ событій, и предъ нами поднимаются міровые, универсальные вопросы. Ни въ одинъ изъ моментовъ нашей исторіи они не вставали передъ нами такъ опредѣленно и такъ властно. Поэтому въ переживаемое нами время намъ естественно должны быть болѣе близки и интересны тѣ эпохи прошлаго, когда человѣчество выдвигало такія же міровыя, универсальныя проблемы: прежде всего, конечно, эпоха великой французской революціи, а затѣмъ и другія, до нея ставившія на рѣшеніе міровыя задачи. Идеологи французской революціи черпали указанія особенно въ римской античности. Ихъ увлекали римскія республиканскія доблести, простота и величіе древнихъ римлянъ.

„Кто тебя создалъ, о Римъ? Геній народный свободы!“

хорошо сказалъ о сущности римской античности поэтъ *). Болѣе богатая, глубокая и оригинальная греческая античность въ эпоху французской революціи не была еще извѣстна такъ, какъ она стала извѣстна за послѣднее столѣтіе, благодаря и новымъ открытіямъ и трудамъ ученыхъ изслѣдователей. Наше революціон-

*) Д. С. Мережковскій, „Римъ“, сборникъ стиховъ 1904 г.

ное время найдетъ, конечно, болѣе удовлетворенія не въ римской, а въ греческой античности. Наши нынѣшнія переживанія находятъ поразительныя аналогіи въ переживаніяхъ античнаго міра въ срединѣ V вѣка до Р. Хр. Соприкоснулись какъ-бы крайности: современный кризисъ европейской цивилизаціи находитъ явно свой прототипъ въ кризисѣ, который переживала въ V вѣкѣ до Р. Хр. только-что тогда впервые самоопредѣлившаяся европейская цивилизація. Тогда аѳинская демократія со своими союзниками должна была, отстаивая свое право на существованіе, бороться за міръ и за торжество въ немъ своихъ идеаловъ съ колоссальными, грозными силами Востока, объединенными подъ властью персидскаго „царя царей“. Волею судебъ побѣдителями въ грандіозномъ міровомъ конфликтѣ V вѣка до Р. Хр. оказались аѳиняне и ихъ союзники. Европейская демократія побѣдила восточнаго монарха. Благодаря побѣдѣ, Аѳины заняли первенствующее положеніе въ тогдашнемъ мірѣ. Казалось, что отнынѣ весь міръ долженъ будетъ пойти по пути, который ему будутъ указывать Аѳины, что въ мірѣ будутъ вѣчно господствовать тѣ принципы, которые блестяще отстаивала аѳинская демократія, и что эти принципы, какъ единственно справедливые и способные дать человѣчеству общее счастье, будутъ составлять отнынѣ основу истинной цивилизаціи.

Роль, которая выпала на долю Аѳинъ въ V вѣкѣ до Р. Хр., естественно поставила ихъ лицомъ къ лицу какъ разъ съ тѣми міровыми проблемами, которыя исторія теперь въ болѣе грандіозномъ масштабѣ ставитъ снова предъ всѣми участниками міровой войны, защищающими интересы свободы и справедливости, интересы цивилизаціи противъ ея враговъ. И намъ нынѣ приходится вновь рѣшать задачи, надъ рѣшеніемъ которыхъ работали аѳиняне въ V вѣкѣ до Р. Хр.

Современная міровая катастрофа произошла, оче-

видно, не случайно. Такія катастрофы вызываются всегда историческою необходимостью коренного переустройства жизни, которая была неправильной въ самыхъ своихъ основаніяхъ. И вотъ въ настоящій моментъ, когда мы должны на мѣсто стараго порядка водворить новый, болѣе совершенный, представляется, конечно, прежде всего необходимымъ установить самые принципы новаго устройства жизни. Эта жизнь должна быть устроена не на старыхъ принципахъ признаваемыхъ теперь несостоятельными, а на какихъ-то другихъ, болѣе справедливыхъ и прочныхъ. Стремясь установить новые принципы жизни, не должны ли мы использовать опытъ прошлаго человечества? И здѣсь предъ нами какъ-бы самъ собою встаетъ вопросъ, по какимъ принципамъ строила жизнь эпоха, которая является прототипомъ нашей эпохи. Какія начала считали за основныя, наиболѣе цѣлесообразныя и правильныя при организаціи человѣческой жизни аѳиняне въ то время, когда жизнь поставила ихъ предъ проблемами организаціи новаго порядка? Каковы были въ этомъ отношеніи идеалы демократическихъ Аѳинъ?

Итакъ, насъ должны въ сильнѣйшей степени именно теперь интересовать идеалы Аѳинъ середины V вѣка до Р. Хр. Если мы даже не найдемъ въ идеалахъ Аѳинъ ничего для насъ поучительнаго, то, отдавая себѣ отчетъ въ громадномъ значеніи эллинской античности для происхожденія современныхъ идей, мы должны нынѣ, по крайней мѣрѣ, въ видѣ исторической справки заглянуть въ древнія Аѳины и отдать себѣ отчетъ въ томъ, что въ Аѳинахъ въ эпоху, когда этотъ городъ-государство представлялъ европейскую цивилизацію и отстаивалъ ее отъ восточнаго варварства, почиталось за идеаль въ области организаціи жизни человѣческаго общества.

Если для насъ въ данный моментъ по указаннымъ причинамъ представляются весьма интересными идеалы аѳинянъ, мы должны, очевидно, обратиться къ изу-

ченію особливо той области ихъ творчества, въ которой идеалы народа находятъ свое наиболѣе сильное и искреннее выраженіе,—къ области искусства. Идеалы демократическихъ Аѳинъ нашли свое выраженіе, между прочимъ, въ изобразительномъ искусствѣ, которое было въ Аѳинахъ поистинѣ грандіозно. Художественный идеаль демократическихъ Аѳинъ и составитъ предметъ нашего спеціальнаго вниманія въ настоящей работѣ.

Среди документовъ, оставшихся намъ въ наслѣдіе отъ прошлаго, памятники художественной дѣятельности, произведенія искусства, занимаютъ одно изъ виднѣйшихъ мѣстъ. Выражая идеалы и чувства прошлаго, искусство прошлыхъ временъ представляетъ какъ-бы запечатлѣнное въ образахъ (употребляя терминъ Л. Н. Толстого) „религіозное сознаніе“ этихъ временъ, т. е. сознаніе, коимъ человѣчество уясняло себѣ тогда свое отношеніе къ міру. Въ искусствѣ народовъ мы находимъ обычно все умозрѣніе ихъ, всю ихъ философію.

Выше я уже сказалъ, сколь важное значеніе имѣетъ прошлое для современнаго, какъ сильно мы часто зависимъ отъ прошлаго. Въ области искусства это замѣтнѣе, чѣмъ гдѣ-либо. Зачастую искусство прошлаго дѣйствуетъ, какъ искусство, еще и теперь, т. е. волнуетъ, увлекаетъ, заражаетъ.

Хотя на каждомъ произведеніи искусства всегда бываетъ извѣстный налетъ среды, изъ которой вышелъ его авторъ (извѣстныя вліянія расы, націи, класса, эпохи и т. д.), но все же всегда у произведенія искусства есть то, что принадлежитъ человѣку вообще (внѣ какихъ-либо мѣста, времени, категоріи), что представляетъ, поэтому, абсолютное значеніе. Чѣмъ этого абсолютнаго, общечеловѣческаго у произведенія искусства больше, тѣмъ оно доступнѣе и большому кругу людей, тѣмъ оно, говоримъ мы, соціальнѣе. А чѣмъ какое-

либо искусство социальнѣе, тѣмъ оно представляетъ и бѳльшую цѣнность.

Въ силу постоянной наличности въ произведеніяхъ искусства выраженія общечеловѣческихъ чувствъ и идеаловъ насъ волнуютъ и привлекаютъ къ себѣ и памятники искусства прошлыхъ временъ. Ими интересуются люди, потому, какъ говорятъ они, что ихъ влечетъ къ памятникамъ искусства прошлаго ихъ своеобразная „красота“. Этой „красотѣ“, въ сущности коей люди далеко не всегда могутъ дать себѣ ясный отчетъ, они поклоняются, какъ поклонялись древніе аѳиняне, по свидѣтельству апостола Павла, какому-то имъ „невѣдомому Богу“. Прекрасно сказано у А. Н. Майкова (I, 108) о Ватиканскомъ музеѣ:

„Средь статуй я стоялъ...

„Какъ-будто музыкѣ безвѣстной я внималъ,

„Какъ-будто чудный свѣтъ вокругъ меня сіялъ,

„Курился мирры дымъ и нардъ благоуханный,

„И нѣкто дивный былъ и говорилъ со мной!“

Для поэта ватиканскія статуи не были только документами жизни прошлыхъ вѣковъ. Въ нихъ онъ почувствовалъ жизнь, которая не увяла съ ихъ творцами, а продолжаетъ и нынѣ волновать дивными чувствами насъ, какъ волновала она въ древности тѣхъ, кого больше нѣтъ,—почувствовалъ жизнь вѣчную. Искусство прошлаго не перестаетъ быть и для насъ искусствомъ. Истинное искусство бессмертно, потому что бессмертна „красота“, которой оно служитъ. Чѣмъ больше у произведенія искусства „красоты“, тѣмъ явственнѣе выступаетъ и сильнѣе говоритъ этотъ, по выраженію поэта „нѣкто дивный“. Эта „красота“, этотъ „нѣкто дивный“ и есть то абсолютное, то общечеловѣческое, что насъ трогаетъ и волнуетъ; привлекаетъ и увлекаетъ въ искусствѣ прежде всего, что сообщаетъ ему бессмертіе, вѣчное значеніе, составляетъ его сущность.

Нѣтъ искусства, въ которомъ не было бы красоты, т. е. общечеловѣческаго, абсолютнаго чувства. Но, гдѣ абсолютное выступаетъ съ исключительною широтою и мощною силою, это — въ специально насъ интересующемъ аѳинскомъ искусствѣ середины V в. до Р. Хр. Несмотря на то, что отъ великолѣпія древняго искусства въ Аѳинахъ (ср. рис. 1 и 2) до насъ дошли только

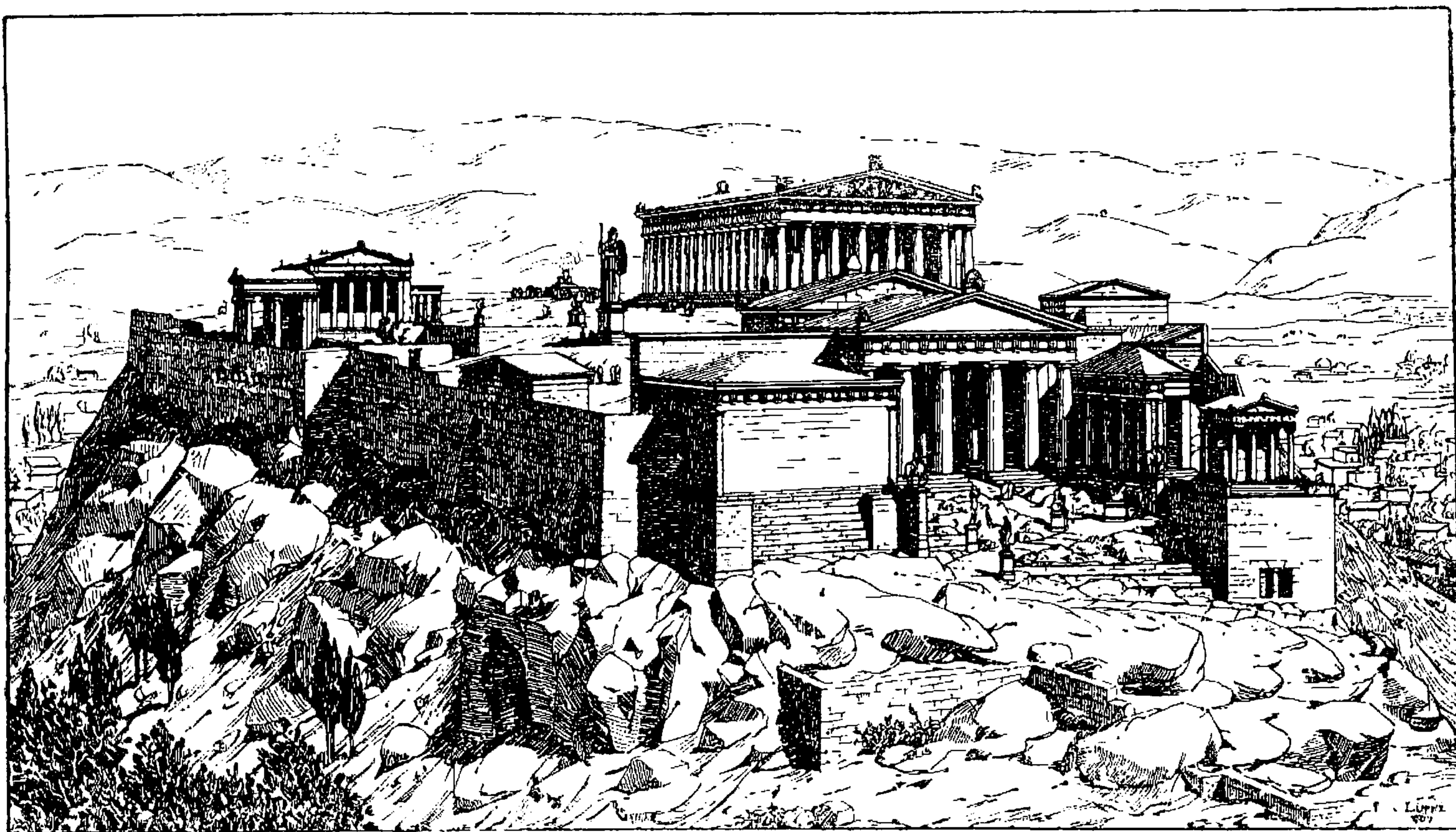


Рис. 2. Аѳинскій акрополь. Реконструкція. По Springer-Michaelis, Handb. d. Kunstgeschichte, I.

развалины (см. табл. I и II и рис. 3 и 4), эти развалины охватываютъ и нынѣ восторгомъ cadaго путешественника, попадающаго впервые въ Аѳины. При слѣдующихъ посѣщеніяхъ Аѳинъ впечатлѣнія не уменьшаются, а, напротивъ, становятся глубже, сильнѣе. Это пришлось неоднократно испытать автору настоящихъ строкъ самому и наблюдать одинаковыя впечатлѣнія отъ Аѳинъ у другихъ путешественниковъ самыхъ разнообразныхъ возрастовъ, національностей и классовъ. Всѣмъ и каждому путешествіе въ Аѳины всегда доставляетъ высокое эстетическое наслажденіе.

Многіе путешественники описывали свои аѳинскія

впечатлѣнія. Позволю себѣ привести красивыя строки изъ „Воспоминаній о дѣтствѣ и юности“ Ренана. Вотъ что, между прочимъ, пишетъ авторъ „Жизни Іисуса“: „Впечатлѣніе, которое произвели на меня Аѳины,—одно изъ самыхъ сильныхъ, которыя я когда-либо испытывалъ. Есть одно мѣсто на землѣ, гдѣ существуетъ совершенство; нѣтъ двухъ такихъ мѣстъ; это — тамъ, въ Аѳинахъ. Я никогда не воображалъ ничего подобнаго. Мнѣ явилъ себя идеалъ, кристаллизовавшійся въ пен-телійскій мраморъ. До тѣхъ поръ я думалъ, что совершенство не отъ міра сего. Одно Откровеніе, мнѣ казалось, приближается къ абсолютному. Уже давно въ чудо, въ собственномъ смыслѣ этого слова, я не вѣрилъ. Единственное значеніе еврейскаго народа съ его отношеніями къ Христу и христіанству представлялось мнѣ, однако, чѣмъ-то стоящимъ совершенно отдѣльно. Но вотъ рядомъ съ еврейскимъ чудомъ встало греческое чудо,—явленіе, которое имѣло мѣсто только одинъ разъ въ исторіи, которое никогда не видали ранѣе и никогда не увидятъ впредь, но удивительное вліяніе котораго будетъ продолжаться вѣчно. Я хочу сказать о типѣ вѣчной красоты безъ какого бы то ни было пятна, мѣстнаго или національнаго. Я хорошо зналъ до моего путешествія, что Греція создала науку, искусство, философію, цивилизацію; но у меня не было масштаба. Когда я увидѣлъ акрополь, я получилъ откровеніе Божественнаго, подобно тому, какъ я первый разъ почувствовалъ жизнь Евангелія, когда я увидалъ долину Іордана съ высотъ Касіуна. Весь прочій міръ показался мнѣ тогда варварскимъ... Былъ народъ аристократовъ, публика, состоявшая вся изъ знатоковъ, демократія, которая уловляла столь тонкія оттѣнки въ искусствѣ, что наши утонченные цѣнители ихъ воспринимаютъ съ трудомъ. Была публика, понимавшая красоту Пропилей и совершенство мраморовъ Парѳенона. Это откровеніе

истиннаго и простаго величія потрясло меня до глубины существа. Часы, которые я провелъ на священномъ холмѣ, были часами молитвы“...

Абсолютное, универсальное искусство Аѳинъ середины V в. до Р. Хр., какъ и всякое искусство, было обязано своимъ существомъ жизни народа, у котораго возникло, въ опредѣленную эпоху. Конечно, нельзя ду-



Рис. 3. Аѳины. Храмъ „Ѳесея“ и акрополь съ сѣверо-запада. По фотографіи Романди въ Аѳинахъ.

мать, что ни время, ни народъ не наложили на это искусство своего отпечатка. Если аѳинское искусство и можно называть абсолютнымъ и универсальнымъ, то только потому, что въ немъ такъ много общечеловѣческаго, безсмертной красоты, какъ ни въ какомъ другомъ. Однако, это ни мало не мѣшаетъ ему быть и чисто народнымъ искусствомъ Аѳинъ V вѣка до Р. Хр.

Никакой народъ и никакой человѣкъ никогда не могутъ быть совершенно свободными отъ вліяній ихъ среды. Никакое искусство, поэтому, не можетъ быть совершенно автономнымъ, самодовлѣющимъ. Изучать

искусство прошлаго внѣ отношеній, связывающихъ его съ его эпохой и народомъ, внѣ его общей исторіи, невозможно безъ риска понять это искусство неправильно. Универсальныя идеи, которыя характеризуютъ аѳинскій художественный идеалъ, были выраженіемъ чувствъ народныхъ массъ той эпохи. Жизнь, какъ мы видѣли, заставила аѳинянъ въ V вѣкѣ до Р. Хр. рѣшать міровыя задачи; она направила ихъ мысли къ абсолютному. Такимъ образомъ объ абсолютномъ заговорило и искусство. А такъ какъ въ греческомъ искусствѣ всегда была изумительная гармонія между идейнымъ содержаніемъ и формами, то, говоря объ абсолютномъ, искусство выбирало для выраженія своихъ чувствъ и соотвѣтствующія содержанію абсолютныя, универсальныя формы. Изъ жизни объясняется и та сила и убѣдительность, съ которою аѳинское искусство проводитъ свои идеи, та увлекательность, которая ему присуща. Аѳины въ срединѣ V вѣка до Р. Хр. были въ апогеѣ развитія своихъ силъ и способностей. Всѣ проявленія жизни ихъ тогда отличались особеннымъ подъемомъ. Отсюда эта изумительная мощь пластическаго искусства. Художественный идеалъ Аѳинъ V вѣка нашелъ воплощеніе въ образахъ, съ которыми ничто не можетъ сравниться по красотѣ и величію. Никогда и нигдѣ еще универсальныя идеи не находили столь свѣжаго, блестящаго, чарующаго выраженія. Нигдѣ эти идеи не заражаютъ насъ болѣе, чѣмъ въ искусствѣ Аѳинъ V вѣка до Р. Хр. Какою-то побѣдоносною радостью дышитъ отъ этого искусства. И аѳинская исторія даетъ намъ понять, въ результатѣ чего вылилось это удивительное настроеніе. Аѳинское искусство дышитъ радостью міровой побѣды аѳинской демократіи, первой побѣды европейской цивилизаціи надъ варварствомъ, радостью торжества Свободы, Воли, Свѣта надъ Рабствомъ, Угнетеніемъ, Тьмою.

Празднуя торжество идеаловъ, аѳиняне свое ликование выразили прежде всего въ прекрасномъ убранствѣ своей главной святыни — священнаго холма акрополя, остатки памятниковъ котораго и до сихъ поръ, какъ мы видѣли, охватываютъ восторгомъ радости сердца путешественниковъ. Античный геній славить побѣду Аѳинъ по сей день!...

Каково же идейное содержаніе аѳинскаго искусства эпохи высшей славы Аѳинъ? Какія достиженія были сдѣланы аѳинянами въ области конечныхъ идеаловъ жизни? Сохранившіеся остатки грандіознаго искусства Аѳинъ могутъ дать намъ опредѣленные отвѣты на эти вопросы. Идеальнымъ принципомъ, на которомъ должна строиться вся человѣческая жизнь, принципомъ единственно прочнымъ и правильнымъ, аѳиняне считали принципъ соотвѣтствія устройства жизни съ самою природою человѣка. Самымъ же существеннымъ свойствомъ природы человѣка, по ихъ мнѣнію, является разумъ человѣка:

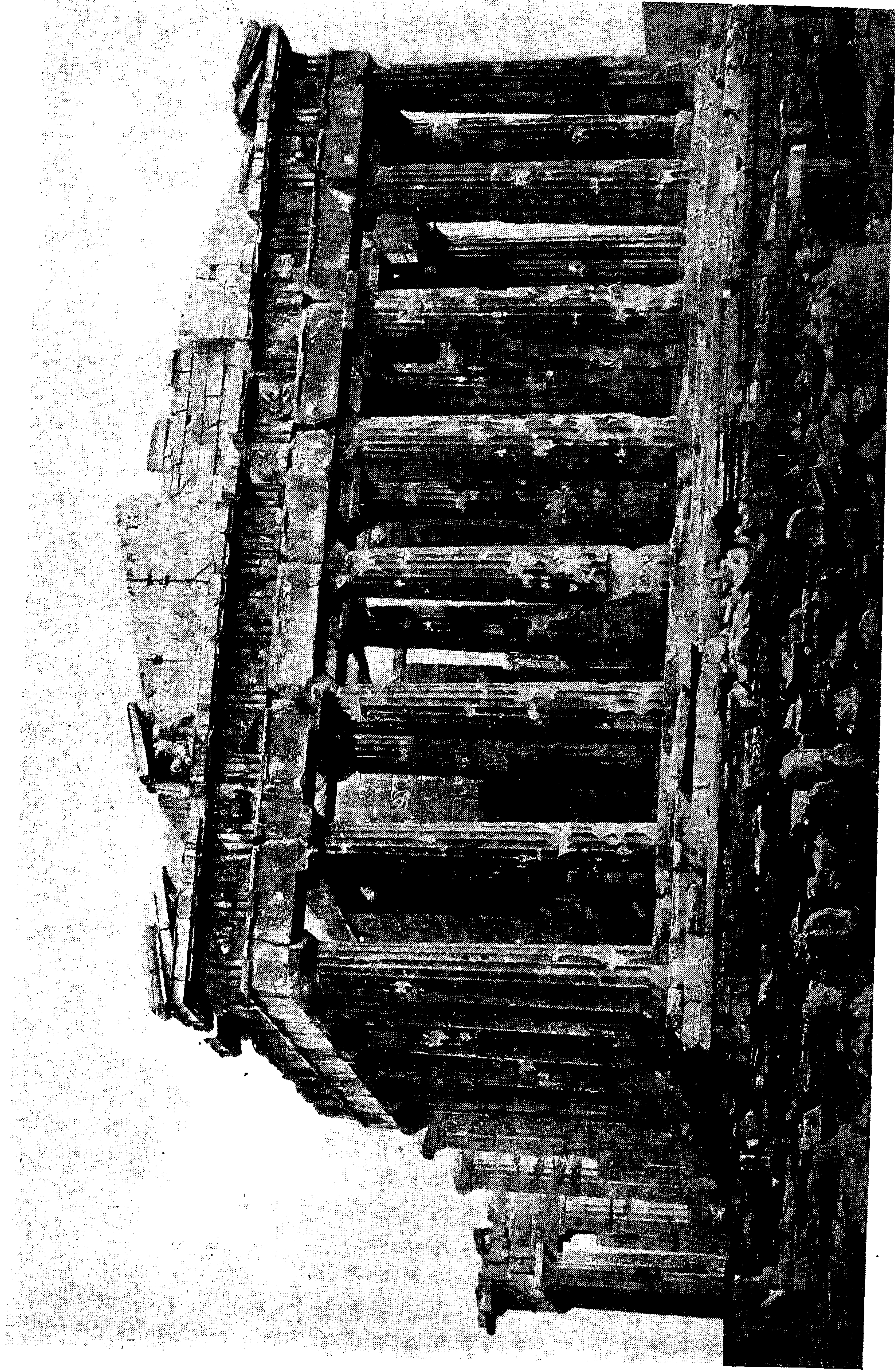
„Дарованный богами, разумъ въ людяхъ,
„Прекраснѣе всего, что въ мірѣ есть“,

говоритъ Софокль въ „Антигонѣ“ (стихи 683 сл.). Руководясь этимъ высшимъ даромъ неба, человѣкъ долженъ вести вѣчную неустанную борьбу съ дисгармоніями своей чувственной природы, съ матеріальностью, чтобы достигъ и осуществить въ мірѣ идеаль „Красоты“ и „Доблести“, любезный „Предвѣчной Мудрости“.

Кто не признаетъ и нынѣ этого идеала Аѳинъ V вѣка до Р. Хр.? Не будетъ ли его привѣтствовать и современное знаніе? Не можемъ ли и мы нынѣ избрать себѣ аѳинскій идеаль девизомъ? Однако, самымъ рѣшительнымъ доказательствомъ высоты аѳинскаго идеала является то, что намъ оставили послѣ себя древнія Аѳины. „По дѣламъ ихъ узнаете ихъ!“ Вся изумительная во всѣхъ отношеніяхъ жизнь, отличающая Аѳины

середины V вѣка до Р. Хр., является осуществленіемъ на землѣ весьма рѣдкаго въ жизни человѣчества момента, когда всѣ жили, питались и дышали Красотою, Доблестью и Мудростью, — момента Совершенства.

Художественный идеаль демократическихъ Аѳинъ— чисто современная проблема. Въ немъ такъ много абсолютно-цѣннаго, общечеловѣческаго, что каждый чело- вѣкъ не можетъ смотрѣть на Аѳины иначе, какъ на свое духовное отечество. Это отечество прекрасно. Трудно указать искусство, которое имѣло бы большее распространеніе, чѣмъ какое имѣло въ древности аѳин- ское искусство V вѣка до Р. Хр. Нѣтъ другого иску- ства, которое оказало бы столь глубокія вліянія въ новѣйшее время, какъ это искусство. Аѳинское искус- ство—одно изъ самыхъ соціальныхъ, какія были. Въ силу того, что мною сказано было раньше (см. стр. 11 сл.), мы должны признать, что оно — одно изъ самыхъ пре- красныхъ искусствъ, которыя мы знаемъ.



Аины. Паренонъ съ сѣверо-запада. По старинной фотографии. Высота колоннъ (съ капителями) — 10,43 м.

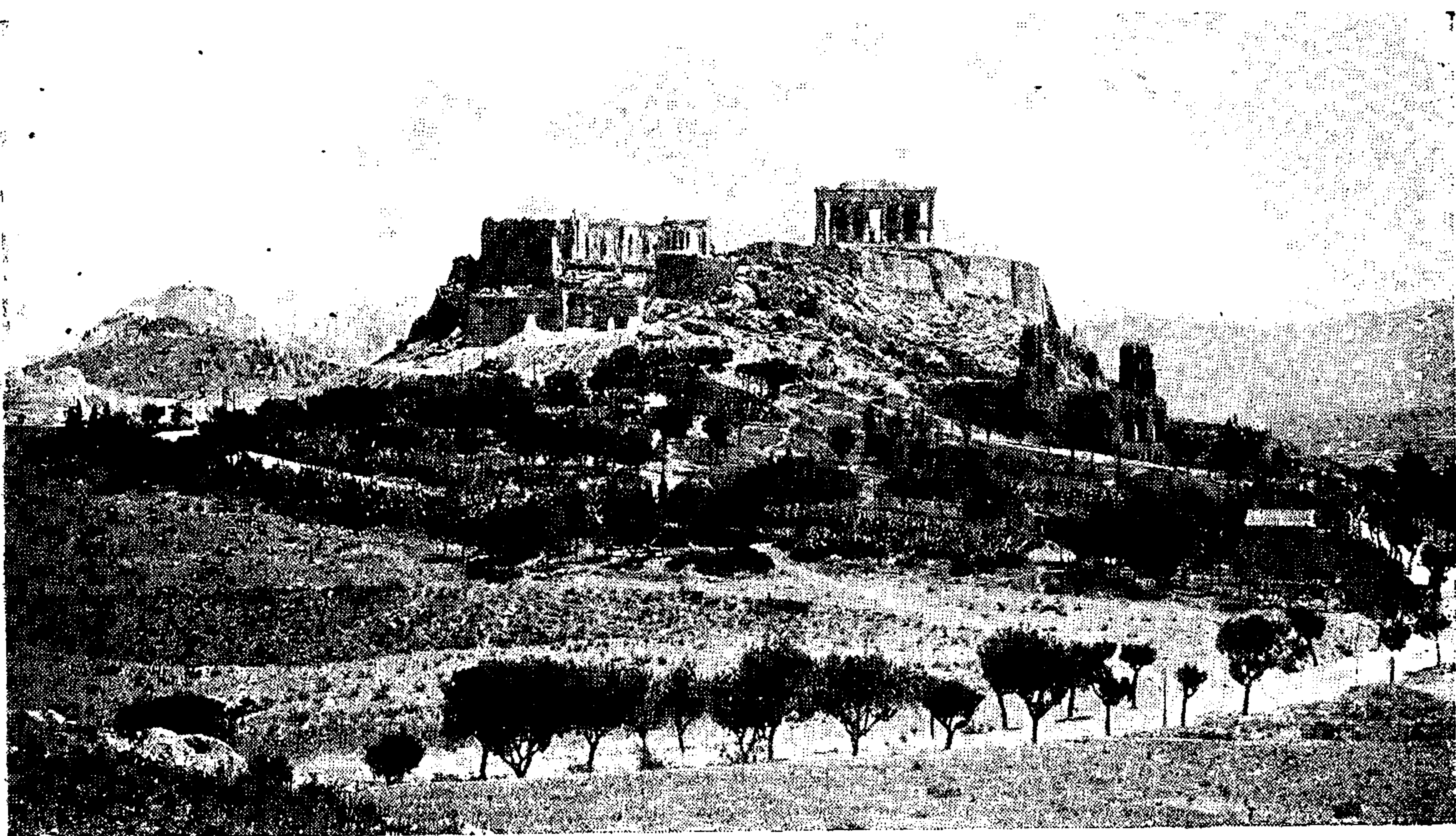


Рис. 4. Аѳины. Акрополь съ запада. По фотографіи Р о м а и д и въ Аѳинахъ.

II. Исторія художественнаго идеала демократическихъ Аѳинъ.

„Преходящіе, что—мы? Что—немы? Тѣни призракъ—человѣкъ! Но, когда приходитъ богоданный блескъ, яркій день озаряетъ людей и сладостный вѣкъ!“

Пиндаръ, Пиѳійская ода, VIII, 135—139.

Мы восторгаемся красотой аттического искусства эпохи Перикла и Фидія, его правдой и поэзіей, его простотою и величіемъ, его свѣжестью и здоровьемъ, его гармоничностью и ясностью. Мы готовы и теперь признавать формы этого искусства образцовыми, „классическими“, имѣющими универсальное, вѣчное значеніе.

Для пониманія истиннаго смысла всякаго искусства необходимо всегда отдать отчетъ въ тѣхъ чувствахъ, которыя заставили художника создать интересующее

насъ произведеніе. Несомнѣнно, чувства эти, лежащія въ основѣ каждаго произведенія искусства, составляютъ какъ-бы его душу, его суть.

Внѣшнія формы являются только средствомъ для того, чтобы вызвать и въ зрителѣ чувства, которыя волновали художника. Изумительная гармонія греческаго классическаго искусства свидѣтельствуесть, что чувства, которыя побудили создать эту гармонію, должны были выйти изъ жизни, полной гармоніи. Глубокая правда классическаго стиля, его здоровье не могли выйти иначе, какъ изъ среды, наслаждавшейся жизнью и счастливой. Простота и величіе его говорятъ о жизни, полной высокихъ идей, поднимавшейся надъ простой повседневностью, жизни, богатой духовнымъ содержаніемъ. Если мы захотѣли бы уяснить ближе содержаніе классическаго искусства и выяснить основательнѣе суть классическаго стиля, намъ было бы необходимо выяснить сущность чувствъ, волновавшихъ аѳинскій народъ въ его классическую эпоху. Чтобы понять и оцѣнить искусство прошлаго, необходимо ознакомиться съ общей картиной исторической жизни эпохи, когда это прошлое искусство слагалось.

Художественный идеаль аѳинской демократіи середины V вѣка до Р. Хр. явился въ результатъ весьма продолжительной эволюціи жизни всего древняго міра, долговременной энергичной работы въ области культуры всего греческаго народа и героической борьбы грековъ, и особенно аѳинянъ, за торжество греческихъ формъ цивилизаціи въ мірѣ съ различными ея врагами. Вся сила и лучезарность аѳинскаго демократическаго идеала становятся только тогда ясными, если этотъ идеаль разсмотрѣть въ его постепенномъ выявленіи, на фонѣ общей исторической эволюціи всего древняго міра. Что предшествовало шедеврамъ, которые создала эпоха Перикла? Какими идеями жило искусство до его

высокаго подъема при Периклѣ? Каковы были источники искусства Фидія? Наконецъ, каковы были вообще отношенія къ жизни и къ событіямъ, совершавшимся въ мірѣ, у греческихъ и аѳинскихъ художниковъ? Жили ли художники своею особою жизнью, какъ это мы нерѣдко наблюдаемъ нынѣ, или они были болѣе связаны съ жизнью всего общества и выражали его идеалы? Всѣ эти вопросы ждутъ отвѣта до того, какъ мы сосредоточимъ наше вниманіе на болѣе подробномъ анализѣ искусства Фидія, который былъ истиннымъ выразителемъ художественнаго идеала демократическихъ Аѳинъ.

Въ настоящемъ краткомъ очеркѣ мы естественно не можемъ вдаваться въ мелочи и должны будемъ остановиться только на самыхъ главныхъ фактахъ.

Мы должны начать нашъ очеркъ съ самыхъ первыхъ временъ исторической жизни эллиновъ, потому что начала той эволюціи, которую заканчиваетъ эпоха Перикла, восходятъ къ этимъ отдаленнымъ временамъ.

Историческіе греки появляются въ областяхъ бассейна Эгейскаго моря, по новѣйшимъ археологическимъ даннымъ, уже въ XIII — XII вв. до Р. Хр. Прошелъ довольно большой періодъ времени (XII — XI вв.), пока греки прочно осѣли на Балканскомъ полуостровѣ, островахъ Эгейскаго моря и по западному побережью Малой Азіи. Изъ X вѣка имѣются уже памятники греческой письменности. Греки явились въ области бассейна Эгейскаго моря съ Сѣвера. Въ періодъ ихъ переселенія они не были народомъ, совершенно примитивнымъ; у нихъ была культура, которая по своему общему характеру живо напоминала культуру конца „бронзоваго“ вѣка средней и сѣверной Европы. Весьма характерна орнаментальная система древнѣйшей греческой культуры: по употребленію въ ней весьма простыхъ сочетаній прямыхъ линій и кружковъ, которые образуютъ правильные, ясные, сим-

метричные узоры, систему эту называютъ геометрической. Въ этой геометрической орнаментикѣ не замѣчается ни малѣйшаго интереса къ реальному міру. Мечты художника все время устремлены въ область чистѣйшей абстракціи, идеализма. Полная ясность и стройность, сухая логичность всѣхъ построеній геометрическаго стиля удивительны. Строгость проведенія системы и ея принциповъ, можно сказать, неумолима. Вотъ стиль дѣтства греческаго народа! Основной характеръ челоука замѣтенъ бываетъ уже съ дѣтскаго возраста. То же надо сказать и объ основномъ характерѣ народа. То, что съ такою опредѣленностью выступаетъ въ геометрическомъ стилѣ,—его идеализмъ, стройность, отвлеченность гармоніи,—будутъ постоянными, основными чертами эллинскаго искусства во всѣ послѣдующіе періоды его существованія. Всегда эллинское искусство до извѣстной степени—искусство „геометрическое“.

Произведенія геометрическаго стиля археологическими раскопками въ различныхъ областяхъ греческаго міра обнаружены въ слояхъ, которые по различнымъ соображеніямъ приходится относить уже къ концу XIII и началу XII вѣковъ до Р. Хр. Подъ слоями, содержащими предметы геометрическаго стиля, въ очень многихъ мѣстахъ странъ Эгейскаго бассейна оказались слои съ остатками богатѣйшей и интереснѣйшей культуры, которая, очевидно, представляетъ культуру населенія, занимавшаго Эгейскія области до прихода въ нихъ историческихъ грековъ. Итакъ, греки не были первыми обитателями Эгейскихъ областей, а застали тамъ весьма древнее культурное населеніе. Это населеніе жило въ Эгейскихъ областяхъ съ необычайно отдаленныхъ временъ (есть его остатки, восходящіе вплоть до IV тысячелѣтія до Р. Хр.). Оно не было однородно по своему составу. Первоначально, видимо, Эгейскія области занимали народы, близкіе къ первобытному населенію

передней Азии. Остатки этого негреческаго населенія сохранялись въ нѣкоторыхъ мѣстахъ въ греческомъ мірѣ еще даже въ IV в. до Р. Хр. Около 1800 г. до Р. Хр. рядомъ съ этимъ первобытнымъ населеніемъ появляются новые народы, явившіеся въ Эгейскія страны съ Сѣвера, какъ и позднѣйшіе греки. Есть основанія полагать, что эти новые народы были родственны грекамъ и представляли греческія племена, явившіяся въ Эгейскія страны въ качествѣ, такъ сказать, авангарда, ранѣе историческихъ грековъ, переселеніе коихъ сохранялось позднѣе въ памяти у грековъ подъ именемъ „вторженія дорянъ“. Какъ и это переселеніе, такъ и ему предшествовавшее, конечно, длилось долго. Повидимому, потокъ народовъ (греческихъ племенъ) съ Сѣвера шель непрерывно уже съ XIX в. до Р. Хр. и только временами становился особенно интенсивнымъ. Всю культуру, которая предшествовала по времени въ Эгейскихъ странахъ исторической греческой культурѣ, принято называть культурою Эгейскою¹⁾. Несомнѣнно всѣ вновь явившіеся пришельцы смѣшивались съ населеніемъ, которое они заставляли, и теряли вслѣдствіе этого чистоту расы. Уже первоначальное негреческое населеніе Эгейскихъ областей создало весьма интересную, оригинальную культуру. Культура эта была всецѣло усвоена пришельцами, которые находились, видимо, на болѣе низкомъ уровнѣ развитія. Ихъ потомки развивали ее дальше. Въ XVI—XIV вв. до Р. Хр. Эгейская культура достигла апогея своего развитія и создала богатѣйшее, чрезвычайно оригинальное, блестящее искусство. Стиль этого искусства былъ рѣзко противоположенъ абстрактному геометрическому. Эгейскій стиль отличался любовью къ наблюденію природы, которую передавалъ въ чрезвы-

¹⁾ Ср. переведенную подъ моею редакціей книгу ф.-Лихтенберга „Доисторическая Греція (Эгейская культура)“, 1913.

чайно свѣжихъ, сочныхъ образахъ. Онъ любилъ пышность, великолѣпіе, богатство, красочность, нарядность. Всюду въ немъ чувствуется необычайно живой, пылкій темпераментъ. Эгейская культура достигла во всѣхъ отрасляхъ жизни утонченія; техника всѣхъ ея производствъ была чрезвычайно высокая (особенно въ издѣліяхъ изъ металловъ, фаянса, въ инкрустаціяхъ и керамикѣ, среди издѣлій коей видное мѣсто занимаютъ роскошныя расписныя вазы). У грековъ сохранялись воспоминанія о блестящей Эгейской культурѣ въ эпосѣ и въ преданіяхъ, сообщаемыхъ историками. Въ эту героическую эпоху Эгейскій міръ состоялъ изъ многихъ самостоятельныхъ царствъ, которыя, повидимому, были объединены подъ властію могущественныхъ владыкъ города Кносса на о. Критѣ. Греческое преданіе хранитъ память объ этой гегемоніи царей Крита въ легендарномъ образѣ кносскаго царя Миноса, „владыки морей“. Доисторическая „имперія Миноса“ находилась въ оживленныхъ сношеніяхъ съ Египтомъ. Египтяне называли критянъ „мужами страны Кефтіу“, а другихъ представителей Эгейскихъ странъ—„морскими народами“. Не исключается мысль, что „имперія Миноса“ одно время была въ вассальной зависимости отъ фараоновъ Египта, который тогда представлялъ первенствующую міровую высоко-культурную державу. Области М. Азіи, занятыя племенами, представлявшими потомковъ первобытнаго населенія передней Азіи, во II тысячелѣтіи объединились въ могущественную имперію хеттовъ, создавшихъ свою оригинальную культуру. Въ XIII—XII вв. до Р. Хр. въ Эгейскихъ областяхъ и въ М. Азіи настали бурныя времена. Эти страны наводнены были тогда нахлынувшими съ Сѣвера (очевидно, подъ какимъ то давленіемъ, повидимому съ Востока) новыми народами. Они заставили „морскіе народы“ и многіе народы М. Азіи оставить ихъ мѣста и двинуться на югъ, въ Египетъ. Началось дви-

женіе народовъ и войны, которыя тянулись въ теченіе двухъ вѣковъ. „Вторженіе дорянъ“ было однимъ изъ слѣдствій начавшагося общаго движенія народовъ. Это движеніе въ корнѣ измѣнило всю картину міра. Въ періодъ долгихъ войнъ пали двѣ державы: „имперія Миноса“ и Хеттское единое царство, а Египетское царство потеряло свою руководящую роль. Земли, находившіяся подъ властью Египта въ Палестинѣ и Сириі, освободились. „Имперія Миноса“ (Эгейская культура) должна была пасть подъ ударами вторгнувшихся историческихъ грековъ („дорянъ“, представителей геометрическаго стиля). Хеттская имперія распалась на рядъ мелкихъ царствъ. Египетъ замкнулся въ своихъ африканскихъ границахъ. Въ освободившейся отъ Египта Сириі и Палестинѣ являются новыя самостоятельныя державы — финикіянъ и евреевъ. Въ греческомъ преданіи сохранилась память о міровой катастрофѣ XIII — XII вв. въ сказаніяхъ о Троянской войнѣ, давшей сюжетъ „Иліадѣ“ Гомера. Древніе усматривали въ Троянской войнѣ первый споръ Азіи и Европы за обладаніе міромъ. „Троянская война“, дѣйствительно, опредѣлила уже побѣду „Европы“ надъ „Азіей“. Войны XIII—XII вв., съ которыми связываются „Троянская война“ и „вторженіе дорянъ“, имѣли послѣдствіемъ коренныя перемѣны въ Эгейскихъ областяхъ. Старая блестящая Эгейская культура была сметена греками, и вмѣстѣ съ нею исчезла та абсолютная монархія восточнаго или египетскаго типа, которая характеризовала Эгейскую эпоху. Въ 1000 — 800 г. до Р. Хр. (въ эпоху Гомера) въ греческомъ мірѣ мы, правда, видимъ царей Божіею милостію, но эти цари уже нѣчто совсѣмъ иное: это только первые среди равныхъ, при нихъ—совѣтъ старѣйшинъ и даже народное собраніе. Весь бытъ напоминаетъ скорѣе бытъ древнихъ германцевъ, чѣмъ Востокъ или Египетъ. Очевидно, онъ того же сѣвернаго происхожденія, какъ и одновремен-

ный геометрический стиль. Геометрическая греческая культура по формам своимъ, въ сравненіи съ эгейской, была и въ корнѣ иная и гораздо болѣе примитивная. Въ Эгейскихъ странахъ водворяется первобытная куль-

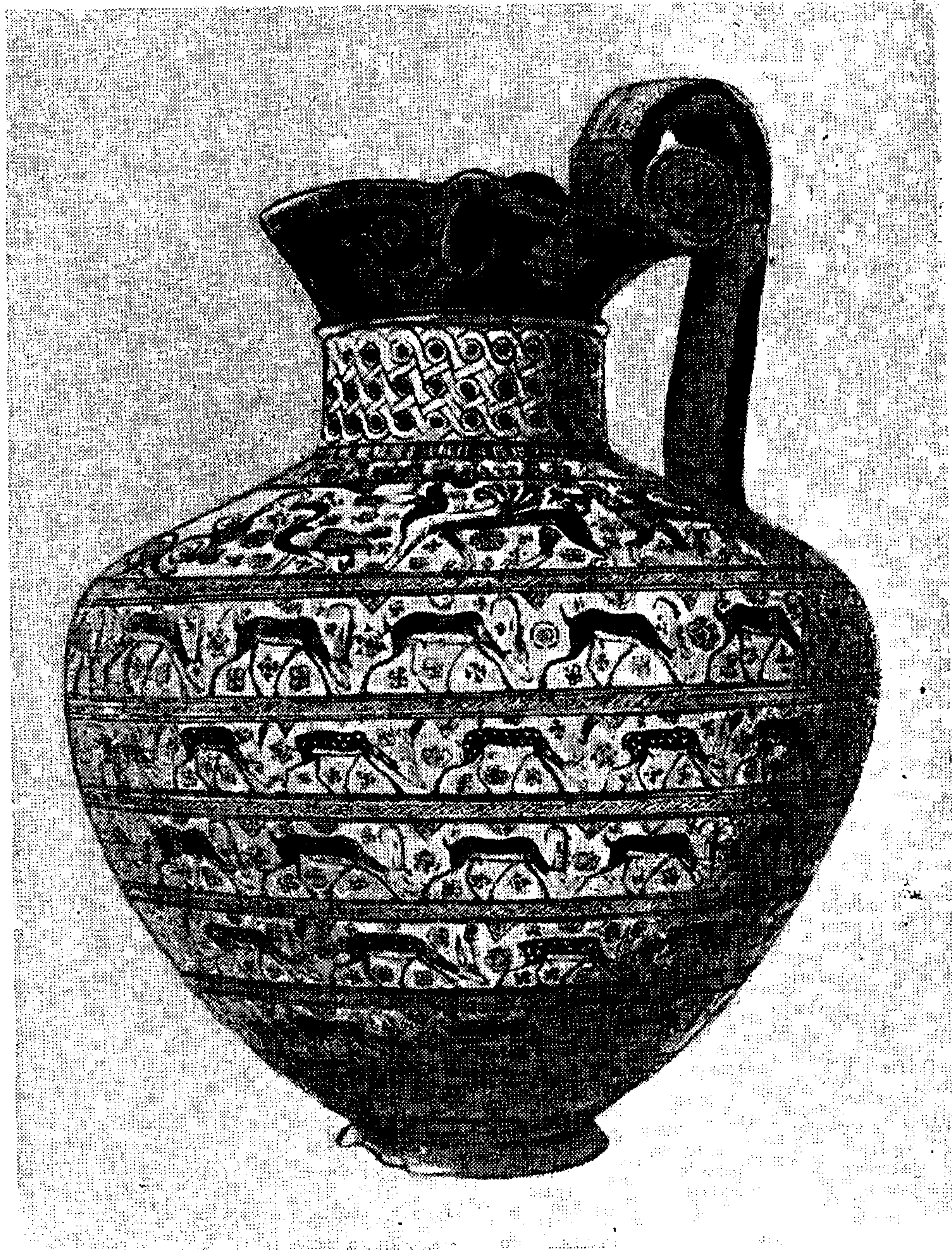


Рис. 5. Ваза милетскаго стиля изъ Италіи въ музеѣ Лувра, въ Парижѣ. Высота вазы (съ ручкой) 0,40 м. По Perrot, Hist. de l'art dans l'antiquité, IX.

тура пришельцевъ, которая держится въ нѣкоторыхъ мѣстахъ до половины VII вѣка до Р. Хр.

Однако, „геометрическая“ культура не могла въ Эгейскихъ странахъ оставаться въ своемъ чистомъ видѣ долго. Здѣсь она уже рано подвергается вліяніямъ болѣе высокихъ культуръ: во-первыхъ, культуры остатковъ Эгейскаго населенія, которое не могло быть

уничтожено совершенно, во-вторыхъ, культуръ сосѣднихъ странъ.

Греческій народъ отличался чрезвычайною способностью къ культурному развитію и былъ весьма талантливъ. Очень скоро культурныя достоянія народовъ, съ которыми грекамъ пришлось столкнуться, были ими усвоены. Рано и быстро греки стали развиваться и достигли крупныхъ успѣховъ. Культурному преуспѣянію ихъ всѣ внѣшнія обстоятельства не только не препятствовали, но сложились такъ, что должны были ему только содѣйствовать.

Надо обратить вниманіе на одно очень важное обстоятельство, чрезвычайно благопріятствовавшее развитію культуры у грековъ. Это то, что греки имѣли полную возможность къ свободному развитію. Греческій міръ въ началѣ своей жизни не испытывалъ никакого внѣшняго давленія. У него не было опасныхъ враговъ, которые могли бы задерживать развитіе.

Соприкасающіяся съ греческимъ міромъ по сухопутной границѣ страны М. Азіи составляли небольшія царства, которыя не были сильны и которыя должны были сами все время испытывать тяжкое давленіе съ востока отъ возникшей въ Месопотаміи новой имперіи—царства Ассирійскаго. Къ счастью для европейской культуры греческій міръ остался внѣ достигаемости завоевательныхъ стремленій грозной Ассиріи.

Но культурное развитіе въ различныхъ областяхъ греческаго міра шло не одинаковымъ темпомъ. Это зависѣло прежде всего отъ характера самой природы Эгейскихъ странъ. Природа ихъ очень своеобразна. Все это страны горныя. Трудно проходимые горные хребты раздѣляютъ Эгейскія области на рядъ совершенно замкнутыхъ въ себѣ небольшихъ ячеекъ. Каждая ячейка большею частью заключаетъ въ себѣ все, что необходимо для совершенно самостоятельнаго су-

ществованія небольшой группы населенія: плодородную долину, источники питьевой воды, холмы для укрѣплений, выходъ къ морю, гавань и т. д. Природа суши грековъ какъ-бы разъединяла. Наоборотъ море ихъ соединяло. Море связывало всѣ отдѣльныя ячейки воедино. Многочисленные, близко расположенные другъ около друга острова, множество прекрасныхъ гаваней,— все это содѣйствовало раннему развитію мореплаванія. Всѣ отдѣльныя ячейки греческаго міра не могли оставаться безъ сообщенія другъ съ другомъ по морю и не могли, благодаря этому, обособиться другъ отъ друга совершенно. Итакъ, природа раздѣляла греческій міръ на рядъ отдѣльныхъ областей, но не лишала ихъ въ то же время единства. Каждая отдѣльная ячейка могла по-своему самоопредѣляться, быть совершенно свободной и автономной, но въ то же время единство міра въ цѣломъ не утрачивалось. Греческій міръ распался на массу автономныхъ общинъ - государствъ, которыя были совершенно самостоятельны и другъ отъ друга не зависѣли. Естественно, что при такомъ порядкѣ развитіе отдѣльныхъ автономій не могло быть одинаковымъ, и темпъ его въ разныхъ мѣстахъ шелъ различно. Но этотъ своеобразный бытъ греческаго міра опять таки былъ въ высшей степени благопріятенъ самому разностороннему развитію силъ и способностей народа въ самыхъ разнообразныхъ областяхъ жизни: и въ области государственнаго строя, „законовъ“, конституцій, и въ области знаній, литературы, искусства, промышленности и т. д.

Широкое развитіе у грековъ мореплаванія поднимало духъ предприимчивости, любовь къ путешествіямъ, страсть къ изученію далекихъ странъ, находившихся за предѣлами Эгейскаго моря, гдѣ очень скоро стали основываться тоже греческія поселенія, торговыя факторіи, а потомъ развились и большія, цвѣтуція колоніи. Скоро

греческій міръ вышелъ за предѣлы Эгейскаго моря. Явились Великая Греція на западѣ, въ Италиі, Греція по берегамъ Чернаго моря (Евксинскаго Понта), Греція африканская (область Кирены, колоніи въ Египтѣ). Были греческія колоніи на югѣ Франціи, въ Испаніи. И весь этотъ разбросанный на огромномъ пространствѣ греческій міръ сознавалъ себя единымъ, роднымъ, какъ и греческій міръ Эгейскихъ странъ. Греки всего міра собирались въ извѣстные установленные сроки на общія народныя торжества у храмовъ и святынь особо чтимыхъ боговъ („игры“ олимпійскія въ святынѣ Зевса въ Олимпіи въ Элидѣ, пиѳійскія „игры“ въ святынѣ Аполлона дельфійскаго и т. д.), гдѣ во славу боговъ и эллинскаго народа другъ передъ другомъ показывали свою красоту и доблесть въ состязаніяхъ—„агонахъ“.

Не во всѣхъ автономныхъ областяхъ греческаго міра развитіе, какъ я уже замѣтилъ, шло одинаково. Однѣ области развились быстрѣе и ранѣе другихъ. Вездѣ были на то свои причины. Быстрѣе шло развитіе, конечно, въ тѣхъ областяхъ, гдѣ было больше общенія съ болѣе культурными странами и гдѣ сохранялось болѣе остатковъ стараго культурнаго населенія. Быстрѣе и замѣтнѣе развились въ древнѣйшую эпоху греческія области Малой Азіи, въ особенности города іонійскаго побережья. Іонійскій Милеть уже очень рано вывелъ многочисленныя колоніи на берега Чернаго моря.

Вопросъ о вліяніяхъ на культуру грековъ стараго Эгейскаго міра сталъ разрабатываться только въ самое послѣднее время, по мѣрѣ того какъ, благодаря раскопкамъ, увеличивались знанія объ Эгейской культурѣ. Въ настоящее время наука уже установила значительность эгейскихъ вліяній въ культурѣ грековъ. Безспорны весьма сильныя вліянія въ области культа и религіи. И въ другихъ областяхъ эгейскіе элементы начинаютъ выявляться все болѣе и болѣе. Насъ, конечно, особенно

интересуетъ область пластическаго искусства. Греческая архитектура въ значительной степени представляетъ наслѣдіе эгейской эпохи. Формы такъ называемаго „дорійскаго“ ордера (ср. рис. 6) ведутъ свое начало

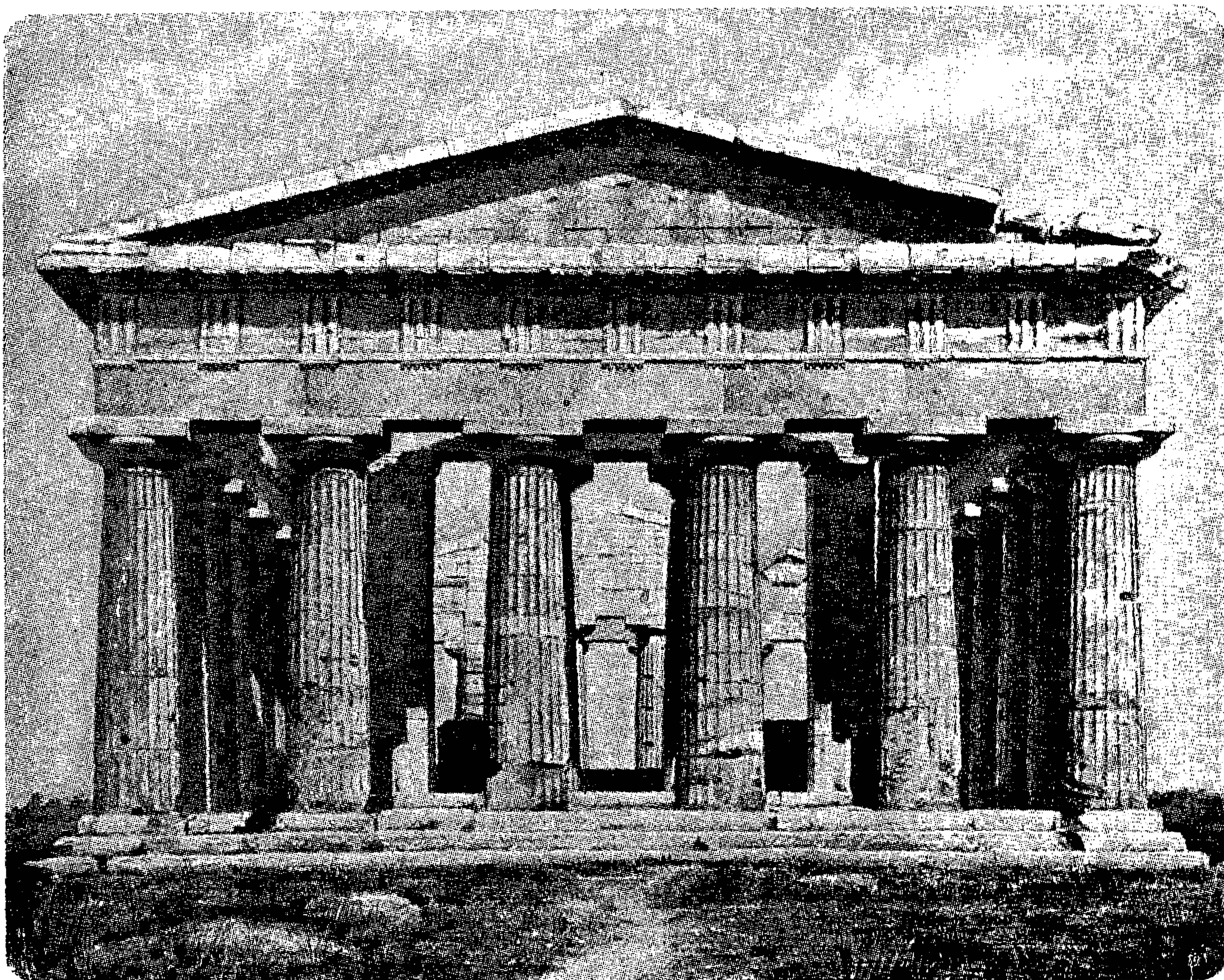


Рис. 6. Храмъ Посейдона въ Пестумѣ дорійскаго ордера. Разстояніе между двумя средними колоннами 4,48 м. По Schultz-Baumann, Allgemeine Kunstgeschichte, I, 1.

отъ эгейскихъ построекъ изъ сырцоваго кирпича и крупнаго лѣса. Первоначально это были единственныя общегреческія формы архитектуры. Терминъ „дорійской“ архитектуры явился только тогда, когда рядомъ съ старой исконной архитектурой возникли постройки въ новомъ болѣе элегантномъ стилѣ. Этотъ новый стиль архитектуры, выработавшійся на деревянныхъ постройкахъ изъ мелкаго лѣса, ведетъ происхожденіе изъ областей Малой Азіи. Впервые новый стиль появился въ

іонійскихъ городахъ западнаго побережья Малой Азіи. Его стали называть оттого „іонійскимъ“ (ср. ниже рис. 33). Для стараго стиля являлся естественнымъ терминъ „дорійскаго“, хотя онъ вовсе и не былъ созданъ спеціально дорянами. Эгейскія вліянія, кромѣ архитектуры, замѣтны особенно въ керамикѣ. Греки усвоили изъ Эгейской культуры употребленіе гончарнаго кружала, примѣненіе для росписи сосудовъ особаго чернаго блестящаго лака, а также стали заимствовать изъ эгейскаго стиля нѣкоторые мотивы орнаментики (растительные и др.) и вводить ихъ въ свой геометрической стиль. Эгейскія вліянія чувствовались особено сильно, конечно, въ тѣхъ областяхъ, гдѣ сохранялось больше стараго населенія (напр., въ Атикѣ, Бэотіи). Наконецъ, все іонійское искусство, нѣсколько отличающееся отъ греческаго искусства другихъ областей, напоминаетъ своею сочностью, натурализмомъ, живымъ темпераментомъ, красочностью искусство эгейское. Многие ученые склонны объяснить это сходство основного характера іонійскаго искусства съ эгейскимъ тѣмъ, что въ жилахъ іонійцевъ текло много крови старыхъ эгейцевъ, слившихся съ новыми пришельцами — греками.

Наряду съ вліяніями старой Эгейской культуры молодая культура грековъ должна была испытать сильнѣйшій приливъ разнороднѣйшихъ вліяній съ Востока. Эти вліянія шли разными путями. Прежде всего, конечно, они попадали въ греческіе города малоазійскаго побережья непосредственно изъ областей Малой Азіи, куда проникали греки и откуда являлись торговцы, шедшіе караванными дорогами изъ очень далекихъ странъ. Области внутри Малой Азіи въ культурномъ отношеніи представляли смѣсь древняго исконнаго достоянія, унаслѣдованнаго отъ великой державы хеттовъ, съ вліяніями, шедшими изъ Месопотаміи и частью изъ Египта. Кромѣ техническихъ знаній, кромѣ знакомства съ рос-

кошными предметами восточной промышленности и искусства, греки очень много получали отъ сношеній съ Востокомъ въ смыслѣ общаго развитія. Съ товарами и предметами искусства къ грекамъ, конечно, приходили съ Востока идеи, знанія, будившія мысль. Путешествія грековъ на Востокъ, бывшія, повидимому, нерѣдкими, оказывали также сильнѣйшее вліяніе на впечатлительныхъ грековъ, всегда искавшихъ мудрости и отдававшихъ должное культурнымъ восточнымъ народамъ. Еще до того, какъ у грековъ развились ихъ собственная торговля и далекое мореплаваніе, къ нимъ приходили корабли предприимчивыхъ финикіянъ, которые въ греческомъ мірѣ во многихъ мѣстахъ въ древнѣйшую эпоху завели даже поселенія и торговыя факторіи. Издѣлія, привозившіяся финикійской торговлей, распространялись по всему греческому міру. Это были и собственныя издѣлія финикійской промышленности, представлявшія красивую амальгаму изъ сокровищницъ формъ месопотамской, египетской, эгейской и сирійской (хеттской), и частью оригинальныя издѣлія сирійцевъ, египтянъ и т. п. Основаніе колоній въ Африкѣ, въ дельтѣ Нила (Навкратисъ) открыло любознательнымъ грекамъ чарующій міръ Египта, гдѣ имъ тоже многому можно было поучиться.

Подъ вліяніями Востока, Египта и мѣстными эгейскими у грековъ образуется мало-по-малу на мѣсто первобытнаго геометрическаго новый стиль, обозначающій новую стадію въ развитіи греческой культуры. По огромному обилію въ немъ декоративныхъ мотивовъ восточнаго искусства его можно было бы называть греко-восточнымъ. Этотъ стиль является истиннымъ выраженіемъ тогдашней жизни греческаго міра. Особенно съ половины VIII вѣка до Р. Хр. восточныя вліянія замѣтно сказываются на разныхъ сторонахъ жизни: Весь бытъ греческій пріобрѣтаетъ восточный

налетъ. По внѣшности жизни въ ту эпоху быть городовъ какой-нибудь Лидіи, конечно, былъ очень схожъ съ бытомъ греческихъ городовъ Іоніи, Эоліи и другихъ мѣстъ греческаго міра. Въ области художественной промышленности грековъ сила восточныхъ вліяній выступаетъ особенно замѣтно. Однако, только чрезвычайно рѣдко случается, чтобы греческое издѣліе нельзя было отличить отъ восточнаго. То техника работы, то своеобразная стилизація восточныхъ мотивовъ, то чисто греческое идейное содержаніе изображеній выдаютъ руку греческаго мастера. Большею частію, впрочемъ, она чувствуется вездѣ: и въ technikѣ, и въ стилѣ, и въ содержаніи. Гдѣ она особенно даетъ себя знать, это въ концепціи цѣлаго, всегда ясной, стройной, нѣсколько сухой, „геометрической“. Сильныя восточныя вліянія не уничтожили оригинальности греческаго искусства. Греческій міръ ориентализировался въ своей внѣшности, но внутренней его обликъ остался неизмѣннымъ и глубоко оригинальнымъ: греко-восточный стиль свидѣтельствуется, что греки прилежно учились у Востока, но остались самими собою и не обратились въ восточныхъ людей. Примѣромъ греческаго творчества въ восточномъ стилѣ можетъ служить изображенная на рис. 5 терракоттовая расписная ваза въ Луврѣ, вѣроятно издѣліе промышленности Милета ¹⁾. Роспись вазы чрезвычайно своею пестротою, сочетаніемъ красокъ (кремовый фонъ, темно-коричневые фигуры съ деталями, исполненными бѣлой и пурпурной красками) и мотивами изображеній (ряды реальныхъ и фантастическихъ животныхъ) живѣйшимъ образомъ напоминаетъ еще и теперешніе восточные ковры и ткани, съ незапамятныхъ поръ повторяющіе до нашихъ дней

¹⁾ См. мою работу „Милетскія вазы изъ Россіи“—въ XXV томѣ „Древностей, издаваем. Московскимъ археологическимъ обществомъ“, 1914.

все тѣ же мотивы древняго Востока, и восточную металлическую посуду съ украшеніями въ техникѣ набивки или инкрустаціи изъ золота, серебра и т. п. Разсѣянные обильно между фигурами животныхъ заполнительные орнаменты представляютъ остатки частью стараго геометрическаго стиля, частью даже еще стараго эгейскаго. Но общая стройная, ясная и элегантная форма и композиція росписи вазы выдають типичную работу греческаго мастера.

Эпоха „восточнаго стиля“ въ Греціи была временемъ ученія грековъ у болѣе цивилизованныхъ народовъ Востока, усвоенія и претворенія въ свой фондъ греками всего богатства пластическихъ формъ и декоративныхъ мотивовъ, созданныхъ вѣковыми искусствами странъ Месопотаміи, Египта и хеттовъ ¹⁾. Очень быстро греческій геній, которому необходимо было, чтобы преуспѣвать по пути развитія, сначала усвоить весь опытъ народовъ, ранѣе него достигшихъ высокаго культурнаго уровня, дѣйствительно опередилъ своихъ учителей.

Съ половины VIII вѣка до Р. Хр. въ греческомъ мірѣ начинаютъ проявляться опредѣленно типичныя греческія формы жизни. Около этого времени почти повсемѣстно исчезаетъ царская власть. Цари остаются только въ Аргосѣ, гдѣ, однако, у нихъ сохраняется лишь тѣнь прежней власти, и въ Спартѣ, гдѣ ихъ отличали почти только внѣшніе атрибуты. Оригинальныя греческія идеи ранѣе всего находятъ осуществленіе въ жизни въ высококультурныхъ городахъ Іоніи. То, что грековъ отличало отъ всѣхъ другихъ народовъ, это было проведеніе принципа гражданскаго равенства въ общественной жизни. Послѣ низверженія царской власти всюду въ греческомъ мірѣ начинается борьба за осуществленіе

¹⁾ См. объ отношеніяхъ Востока и Греціи переведенную подъ моею редакціею П. В. Латышевымъ работу Хогарта, „Іонія и Востокъ“, 1914.

въ жизни принциповъ свободы. Только къ концу VI вѣка до Р. Хр. заканчивается періодъ борьбы, причемъ въ нѣкоторыхъ городахъ тогда утверждается демократія, въ другихъ — умѣренная аристократія. Демократія, во всякомъ случаѣ, является особенно типичнымъ выраженіемъ чисто-греческой формы общественнаго устройства, завершеніемъ греческаго идеала. Переходъ отъ монархіи къ демократіи совершился въ греческомъ мірѣ, такимъ образомъ, не сразу. Борьба длилась два съ половиной столѣтія, и прошла почти всюду однѣ и тѣ же фазы развитія. Сначала власть попадала въ руки аристократіи. Народъ, „демосъ“, долго боролся съ нею. Большею частію власть затѣмъ захватывали узурпаторы — „тиранны“, дѣйствовавшіе вначалѣ во имя интересовъ „демоса“ и представлявшіе какъ-бы демократическихъ диктаторовъ, а затѣмъ обращавшіеся просто въ единоличныхъ владыкъ, подобныхъ восточнымъ монархамъ. Въ VI—V вв. до Р. Хр. революціи низложили тиранновъ въ большинствѣ городовъ греческаго міра, и тогда только утвердились демократіи, и была достигнута свобода, о которой мечталъ греческій народъ уже съ VIII вѣка до Р. Хр. Съ паденіемъ царской власти, обозначавшимъ уже проявленіе новыхъ вѣяній и новой оригинальной жизни, начинается болѣе быстрое развитіе греческаго духа. Уже либеральная поэзія Гесіода (ок. 700 г. до Р. Хр.) обнаруживаетъ болѣе индивидуальныхъ свободныхъ чувствъ, чѣмъ старый эпосъ; уже этотъ поэтъ мечтаетъ о торжествѣ идеаловъ дѣвы Дики, Правды, рожденной отъ Зевса. Зевсъ по Гесіоду далъ такой законъ: „рыбы, и звѣри, и птицы крылатыя пусть пожирають другъ друга, ибо правды нѣтъ между ними; но людямъ онъ далъ Правду, которая—величайшее благо“. Типична эта вѣра въ превосходство человѣка и въ Предвѣчную Мудрость!

Съ VII столѣтія греческая жизнь получаетъ удиви-

тельный всесторонний подъемъ. Росло богатство и материальное благополучіе грековъ, развивалась торговля, промышленность. Большой высоты достигаетъ умственное развитіе. Въ VII—VI вѣкахъ до Р. Хр. мы видимъ уже у грековъ писаное право. Это время первыхъ философовъ, „семи мудрецовъ“, эпоха развитія лирической поэзіи, выражавшей и личныя чувства и политическіе идеалы, нерѣдко съ удивительною силою и блескомъ. Съ конца VII вѣка до Р. Хр. начинается все въ болѣе и болѣе опредѣленныхъ образахъ греческій оригинальный геній и въ области пластическаго искусства. И въ искусствѣ выявляются чисто-греческіе идеалы. Художники служили прежде всего общинѣ-городу и его жизни, которая была тогда все. И въ искусствѣ греческій міръ начинается, какъ въ другихъ областяхъ жизни, замѣтно познавать самого себя и не только чувствовать себя рядомъ съ другими народами міра, но и противопоставлять имъ себя. Съ конца VII в. до Р. Хр. появляется греческое монументальное искусство, искусство, работавшее въ дорогихъ, прочныхъ матеріалахъ и ставившее своею цѣлію выраженіе идеаловъ народа. Греческая жизнь требовала наряду съ архитектурой и живописью и скульптуры. Быть греческихъ общинъ-государствъ отличался всюду строгою дисциплиной и полнымъ господствомъ идеи государства. Только въ іонійскихъ областяхъ онъ былъ нѣсколько мягче, чѣмъ въ дорійскихъ. Отдѣльный индивидъ имѣлъ значеніе, поскольку онъ нуженъ былъ общему благу государства, которому былъ строжайше подчиненъ. Соответственно этому порядку жизни и греческое искусство служило прежде всего общинѣ-государству и его идеи воспѣвало и возвеличивало. Греческое монументальное искусство этого древняго (архаическаго) періода отличается оттого чрезвычайною силою, мощностью. Оно оттого же нѣсколько одно-

образно, но это его не лишаетъ чрезвычайнаго интереса. Архаическое греческое искусство можно уподобить пѣнію

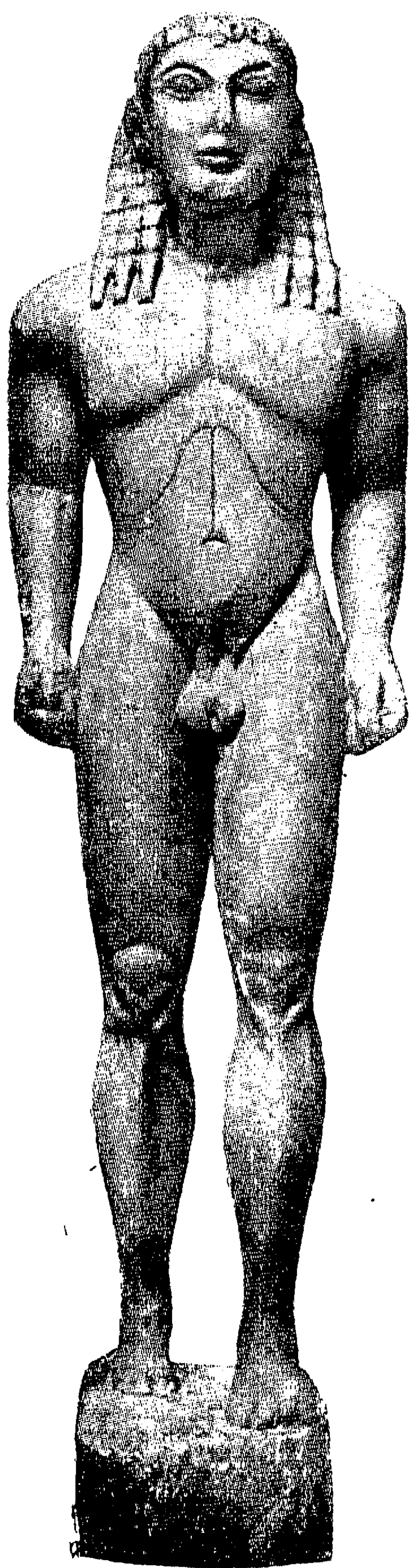


Рис. 7 (1/20). Мраморная статуя Клеобиса, найденная въ Дельфахъ. По Homolle, Fouilles de Delphes.



Рис. 8. Бронзовая статуэтка въ Британскомъ музеѣ. Выс. 0,152 м. По E. A. Gardner, Six greek sculptors.

мощнаго хора, въ которомъ нѣтъ партій для отдѣльныхъ солистовъ, но которое, тѣмъ не менѣе, охватываетъ душу энтузіазмомъ.

Чувства греческаго коллектива, самые его сокровенные идеалы нашли воплощеніе въ монументальной архитектурѣ. Архитектура создала для города-государства, кромѣ общественныхъ зданій практическаго назначенія, типъ храма, „наоса“ — „жилища“ бога, покровителя города-государства, даже какъ-бы его воплощенія. Въ храмѣ ранѣе, чѣмъ гдѣ-либо, нашли свое монументальное выраженіе чисто-народныя чувства грековъ. Греческая архитектура съ конца VII в., можетъ быть, подѣ вліяніемъ знакомства съ каменной архитектурой Египта, стала воздвигать храмы изъ камня (сначала изъ известняка, позднѣе изъ мрамора). Въ каменную архитектуру, конечно, должны были быть сначала механически перенесены формы древней архитектуры, работавшей въ деревѣ и сырцѣ. Мало-по-малу эти формы, подѣ вліяніемъ новаго матеріала, нѣсколько измѣнились, но въ главныхъ своихъ основахъ онѣ такъ и остались прежними. И вотъ у греческаго каменнаго храма мы видимъ рядъ формъ, которыя находятъ свое оправданіе только въ конструкціи, гдѣ онѣ дѣлались изъ дерева. Всѣ формы дорійскихъ колоннъ (см. рис. 6) съ ихъ вертикальными желобками (канелюрами), съ ихъ капителями ведутъ начало изъ деревянной архитектуры. Часть, лежащая непосредственно на колоннахъ (архитравъ, эпистиль), представляетъ первоначальную сплошную деревянную балку. Находящійся надъ архитравомъ фризъ, состоящій изъ метоповъ (гладкихъ прямоугольныхъ полей) и триглифовъ (обрамляющихъ съ боковъ метопы выступающихъ полей съ двумя вертикальными каналами посрединѣ и двумя половинками каналовъ съ краевъ), есть стилизація зубцеобразныхъ выступовъ сырцовой кладки (метопы), между коими клались концы деревянныхъ балокъ перекрытія, облицовывавшіяся деревянными дощечками (триглифы). Карнизъ греческаго каменнаго храма опять ничто иное, какъ сти-

лизація выступавшихъ и подбитыхъ снизу квадратными досками деревянныхъ стропилъ крыши греческой конструкціи, въ которой стропила накладывались на особыя подпорки и не имѣли распора на стѣны, какъ въ нашей современной конструкціи крыши. Имѣвшія первоначально конструктивный смыслъ, многія формы у каменнаго храма стали чисто декоративными. Таковы формы дорического фриза, который у колоннады храма дѣлается по всѣмъ четыремъ сторонамъ. Къ первой половинѣ V вѣка до Р. Хр. „дорійская“ архитектура достигаетъ значительной высоты. До удивительныхъ тонкостей рассчитано было все у дорійскаго храма. Прежде всего каждая отдѣльная деталь храма стояла въ строжайшихъ пропорціональныхъ отношеніяхъ къ цѣлому и другимъ частямъ. Если мы знаемъ размѣръ діаметра колонны архаическаго храма, мы можемъ реконструировать весь храмъ. Далѣе, строжайше были соблюдены у греческаго храма разныя особенности, которыя вызывались оптическими законами и которыя были необходимы, чтобы всѣ линіи храма производили наиболѣе гармоничное впечатлѣніе на глазъ зрителя. Каждый греческій храмъ представлялъ сложную строго и всесторонне проведенную систему взаимоотношеній частей и цѣлаго. Это было какъ-бы воплощеніе дисциплины города-государства. Въ величественномъ, нѣсколько грузномъ, мощномъ фасадѣ Пестумскаго храма Посейдона (ок. 480 г. до Р. Хр.), представляющаго наилучшій типъ храма дорійскаго ордера архаической эпохи (рис. 6), предъ нами стоитъ воочію и теперь еще древнее греческое община-государство съ его желѣзною дисциплиной, съ его господствомъ коллектива и подчиненіемъ ему отдѣльной личности, въ его мощномъ, строгомъ для насъ нѣсколько даже жуткомъ, но дивномъ величіи.

Убранство греческаго храма снаружи (фронтоны, метопы) и внутри представлялось скульптуръ или живо-

писи. Скульптурою или живописью украшались метопы. Если метопы имѣли рельефы, то фронтоны въ архаическое время оставались безъ скульптуръ. Внутри каждаго храма находилось исполненное въ скульптурѣ изображеніе божества, которое представлялось дѣйствительно обитающимъ въ храмѣ. Образъ бога ставился противъ входной двери. Ликъ образа долженъ былъ быть обращенъ на востокъ, и потому сторона главнаго фасада храма была всегда восточная. Какъ у домовъ послѣдняго періода Эгейской эпохи, у греческаго храма устраивалась одна дверь, которая дѣлалась на узкой сторонѣ храма. Дверь обуславливала четное число колоннъ въ фасадѣ. Стѣны храмовъ внутри иногда расписывались картинами.

Греческая скульптура должна была создавать не только изваянія боговъ для храмовъ. Ихъ изображенія требовались въ большомъ количествѣ для приношеній въ храмы, дѣлавшихся общинами и частными лицами. Эти приношенія посвящались по случаю разныхъ достопамятныхъ событій въ жизни. По вѣрованію грековъ, каждое новое изображеніе божества было пріятно ему, его славилло. Около храмовъ особенно почитавшихся боговъ ихъ изображеній накапливалось отъ благочестивыхъ приношеній громадное количество. Кромѣ статуй боговъ, имъ пріятно было подношеніе изображеній ихъ поклонниковъ, которыя тоже прославляли бога. Благочестивые жертвователи посвящали собственныя символическія изображенія и изображенія своихъ близкихъ. Такія статуи, кромѣ славы богу, представляли и славу тѣхъ, кого изображали. Рано явилась мысль славить дорогихъ усопшихъ постановкой ихъ статуй у ихъ могилъ. Статуями славили побѣдителей на играхъ. Эти побѣдители на играхъ были далеко не то въ глазахъ грековъ, что представляютъ въ нашихъ глазахъ нынѣшніе жокеи, атлеты и гимнасты, одерживающіе побѣды въ

спортивныхъ состязаніяхъ. Греческому городу - государству нужны были только здоровые и доблестные; хилые и негодные были для него обузой. Хилыхъ младенцевъ въ Спартѣ даже не оставляли въ живыхъ. Идеаль челоѣка для древняго грека былъ „калось к'агаѳось“, т. е. „прекрасный“ (по этимологіи слова „цѣлый“, т. е. физически здоровый) и „добрый“ (т. е. здоровый морально), „доблестный“. Боги, которые сами всегда „прекрасны и доблестны“, и людямъ предписываютъ быть такими же, и богамъ всегда пріятны „прекрасные и доблестные“. Прекрасное тѣло столь же важно и необходимо, какъ и доблестный духъ. Неустанная работа, упражненіе и соревнованіе въ достиженіи идеала—одна изъ основныхъ заповѣдей, данныхъ людямъ отъ самого Зевса. Зевсъ, рассказывалъ олимпійскій миѳъ, былъ основателемъ „агоновъ“, состязаній въ Олимпіи, установленныхъ имъ на благо людямъ. Зевсъ, по тому же миѳу, даетъ побѣду въ агонѣ доблестному, тому, кто чтитъ его волю, и наказываетъ самоувѣренность. Побѣдитель въ агонахъ, въ глазахъ грековъ, былъ челоѣкомъ, на которомъ сказалась особенная милость божія; получить побѣдный вѣнокъ на играхъ въ Олимпіи, въ Дельфахъ было высшимъ счастіемъ и для побѣдителя и для общины-государства, откуда онъ происходилъ. Самъ богъ свидѣтельствовалъ, что побѣдитель—его избранникъ, что онъ лучшій и полезнѣйшій гражданинъ. Побѣды въ агонахъ вели людей въ древности къ высшимъ должностямъ въ государствѣ. Родственники или само государство выражали дань почитанія побѣдителямъ постановкой имъ статуй въ святынѣ бога, гдѣ была одержана побѣда, и на самомъ видномъ мѣстѣ въ родномъ городѣ побѣдителя.

Изъ приведенныхъ фактовъ видно, какія широкія задачи были у древней греческой скульптуры. Въ древнѣйшее время изваянія дѣлались изъ дерева и были

очень просты. Ихъ видъ разсчитывался строго на фасъ; расположеніе правой и лѣвой сторонъ были абсолютно симметричными; вся композиція—строго „фронтальной“. Были два типа статуй, которые примѣнялись въ самыхъ разнообразныхъ случаяхъ, вызываемыхъ жизнью, — мужская статуя („курокъ“; ср. рис. 7) и женская („кора“, рис. 8). Одинаково изображался и богъ, и его почитатель, и умершій, и побѣдитель на играхъ. Одинаковы были и фигуры богинь и смертныхъ женщинъ. Только атрибутами опредѣлялось, кого должна была изображать та или другая статуя. Съ конца VII в. началась греческая скульптура изъ мрамора. Ей предшествовалъ періодъ, когда скульпторы работали въ мягкихъ породахъ камня (пороса). Какъ деревянныя, такъ и поросовыя скульптуры сплошь раскрашивались яркими красками. При раскраскѣ считались болѣе съ эффектомъ красочныхъ сочетаній, чѣмъ съ вѣрностью природѣ. Мраморныя статуи, естественно, не закрашивались сплошь, такъ какъ самый матеріалъ отличается красотой; но детали и у нихъ все время обозначались красками. Рядомъ со скульптурой изъ мрамора процвѣтала пластика, отливавшая монументальныя статуи изъ бронзы.

Археологическими изслѣдованіями послѣдняго времени добытъ громадный матеріалъ для исторіи греческой скульптуры съ древнѣйшихъ временъ. Прекраснымъ примѣромъ мужской статуи, „курокъ“, архаической эпохи можетъ служить мраморная статуя начала VI вѣка до Р. Хр., изображенная на рис. 7. Эта статуя найдена была въ Дельфахъ. Вмѣстѣ съ нею была обнаружена другая, парная съ нею, но не представляющая простого повторенія первой. Обнаружены были и остатки базы, на которой стояли эти статуи, съ надписью. На самыхъ фигурахъ сохранились тоже надписи. Изъ надписей мы узнаемъ, что статуи были произведеніемъ Полимеда аргосскаго и что онѣ пред-

ставляютъ остатки того посвященія Аполлону дельфійскому, которымъ аргосцы почтили память братьевъ Клеобиса и Битона. Объ этихъ юношахъ, какъ рассказываетъ Геродотъ (I, 31), бесѣдовалъ Солонъ съ лидійскимъ царемъ Крезомъ. На вопросъ Креза, видѣлъ ли Солонъ, при своихъ странствованіяхъ, счастливѣйшаго человека, аѳинскій мудрецъ отвѣчалъ, что самыми счастливыми онъ считаетъ аѳинянина Телла, а послѣ него Клеобиса и Битона. Вотъ что сказалъ о нихъ Солонъ Крезу: „родомъ они аргивяне, имѣли достаточныя средства къ жизни и обладали такой физической силой, что оба вмѣстѣ вышли побѣдителями въ состязаніи. Рассказываютъ объ этомъ такъ: однажды въ праздникъ аргосской Геры матери ихъ необходимо было пріѣхать въ повозкѣ въ храмъ богини; быки не подоспѣли вовремя съ поля, нужно было торопиться, тогда юноши сами наложили на себя ярмо и потащили повозку къ храму на протяженіи 45 стадій¹⁾; на повозкѣ сидѣла мать ихъ. Совершивши это въ виду праздничнаго собранія, юноши умерли прекраснѣйшею смертью; а божество показало на нихъ, что для человека гораздо лучше умереть, нежели жить. Присутствовавшіе аргосцы прославляли юношей за силу, а мать за такихъ дѣтей; сама же мать, восхищенная подвигомъ сыновей своихъ и доставшейся ей на долю славой, молилась предъ ликомъ богини о томъ, чтобы Клеобису и Битону божество даровало наилучшую человѣческую участь. Послѣ этой молитвы они совершили жертву и участвовали въ праздничной трапезѣ, потомъ заснули въ томъ самомъ храмѣ и болѣе не вставали; таковъ былъ конецъ ихъ жизни. Аргосцы сдѣлали статуи юношей и пожертвовали въ Дельфы, какъ изображенія достойнѣйшихъ людей²⁾“. Статуи Полимеда аргосскаго болѣе

¹⁾ Около 8 верстъ.

²⁾ Геродотъ, перев. Ѡ. Г. Мищенка, Москва, 1888.

натуральной величины. Позы ихъ—„фронтальныя“ съ самыми незначительными отступленіями. По техникѣ работы и по стилю статуи близко напоминаютъ нѣсколько еще болѣе примитивныя работы изъ мягкаго камня, найденныя на Критѣ и въ Пелопоннесѣ. Эти послѣднія всею своею техникою выдають зависимость ихъ мастеровъ отъ скульптуры, работавшей въ деревѣ. Въ Пелопоннесѣ монументальная скульптура разрабатывалась школою учениковъ миѳическаго художника Дедала, жившаго на Критѣ (т. наз. Дедалидами). Полимедъ, очевидно, былъ представителемъ школы Дедалидовъ. Дедалъ представлялъ олицетвореніе древнѣйшей греческой деревянной скульптуры, которая впервые получила значительное развитіе на Критѣ. „Дедалъ“ впервые сталъ дѣлать статуи въ натуральный ростъ человѣка и впервые придалъ фигурамъ болѣе жизни. Та схема изображенія мужской человѣческой фигуры, которую мы наблюдаемъ у фигуръ Клеобиса и Битона, была общей въ архаическомъ искусствѣ для всѣхъ мужскихъ статуй. Долгое время эти архаическія статуи назывались „Аполлонами“. Типъ „Аполлона“ восходитъ, конечно, къ „Дедалу“,— древнѣйшему искусству Крита. Не можетъ не обратить вниманія сходство греческихъ архаическихъ „Аполлоновъ“ съ египетскими мужскими статуями въ общей схемѣ композиціи, въ движеніи, въ трактовкѣ волосъ и т. д. Нововведеніе „Дедала“, оживленіе имъ примитивной скульптуры заключалось, вѣроятно, въ усвоеніи имъ для греческихъ статуй египетской схемы. У статуй Полимеда мы наблюдаемъ еще ясно египетское вліяніе, но стиль ихъ уже греческій, хотя, конечно, еще очень наивный, чисто архаическій. Художникъ стремился выразить идеаль красоты, какъ онъ представлялся греку той эпохи, дать изображеніе „прекраснаго и доблестнаго“. Красота, въ его глазахъ, прежде всего—здоровье, сила. Прекрасенъ гражданинъ, который можетъ постоять и потру-

даться для отечества; у него и крѣпкое сложеніе (кости, скелеть), и сильные мускулы; онъ будетъ побѣдоносенъ и въ битвѣ, и въ борьбѣ, во всякомъ напряженіи: все у него развито нормально, онъ пышетъ здоровьемъ. Въ то же время онъ „доблестный“, „добрый“, морально прекрасный. Художникъ стремился выразить это той застывшей „архаической“ улыбкой, которая характерна для древнѣйшей скульптуры. Тѣ основныя черты типа „прекраснаго и доблестнаго“, которыя еще такъ неловко, примитивно проведены у статуи Полимеда, позднѣе у статуй передаются тоньше: поза и движеніе становятся все болѣе и болѣе непринужденными, формы тѣла обнаруживаютъ болѣе правды въ наблюденіи; рядомъ съ этимъ техника работы становится болѣе искусной. Успѣхи одинаково дѣлала и скульптура изъ мрамора и бронзовая пластика. Примѣромъ того, какъ архаическая пластика изображала женщину, можетъ служить бронзовая статуэтка Британскаго музея, представленная на рис. 8. Фигурка принадлежитъ болѣе позднему времени, чѣмъ статуя Полимеда, представлявшая Клеобиса, и относится къ концу VI вѣка или началу V в. до Р. Хр. Насколько уже свободнѣе ритмъ фигуры, тоньше и изящнѣе весь рисунокъ, эффектнѣе общая композиція! Статуэтка представляетъ типъ обычной схемы женской фигуры, „коры“. Извѣстны многочисленныя мраморныя статуи этого типа изъ разныхъ мѣстъ и, между прочимъ, цѣлый рядъ „корь“ съ остатками богатой, пышной раскраски съ акрополя Аѣинъ. Статуи „корь“ представляли, какъ и „Аполлоны“, общій типъ, которому только детали и атрибуты придавали то или другое значеніе. Фигурка Британскаго музея (рис. 8) изображаетъ, вѣроятно, простую смертную. „Коры“ обыкновенно одѣты въ двѣ одежды: нижній изъ тонкаго прозрачнаго льна хитонъ (слово семитическаго корня, указывающее на происхожденіе одежды съ Востока) и наброшенный сверху

изъ болѣе плотной матеріи плащъ-гиматій. Лѣвою рукою „кора“ поддерживаеъ длинный хитонъ, въ правой рукѣ (нынѣ утраченной) у нея былъ, вѣроятно, цвѣтокъ. „Кора“ должна была представлять „прекрасную и доблестную“ женщину. И у женщины первый признакъ красоты, по греческому воззрѣнію, ея здоровье, нормальное всестороннее развитіе формъ, ихъ привлекательность. „Прекрасна и доблестна“—та, которая можетъ быть хорошею женою и матерью и тѣмъ является полезной своему государству-общинѣ. Какъ и у мужского типа, у женскихъ фигуръ подчеркивается свѣжее, сильное, развитое тѣло, формы котораго просвѣчиваютъ чрезъ хитонъ. Но если у „курося“ особенно выдвигалась его сила и крѣпость, то для „кору“ являлись типичными ея стройность, грація, эlegantность и въ то же время цѣломудренная скромность.

Скульптура, какъ и другія отрасли искусства и промышленности, развивалась въ Греціи всюду. Но къ срединѣ VI вѣка до Р. Хр. въ нѣкоторыхъ городахъ она достигала особенной высоты. Мужской типъ особенно разрабатывался въ Пелопоннесѣ (школы Аргоса, Сикіона и Эгины, прославившіяся статуями побѣдителей на играхъ), женскій—въ Іоніи (школы Милета, Самоса и Хіоса, изъ школы котораго вышелъ типъ „кору“, рис. 8).

Памятниковъ живописи почти не имѣется изъ архаической эпохи, но, что это искусство достигло процвѣтанія къ срединѣ VI вѣка (особенно въ Іоніи), мы должны думать въ силу разныхъ соображеній. Высокаго процвѣтанія достигла къ срединѣ VI вѣка и греческая художественная промышленность. Производство росписныхъ вазъ на особенную высоту стало въ Аѣинахъ; „чернофигурныя“ вазы, выходявшія изъ аѣинскихъ мастерскихъ, мало-по-малу вытѣснили издѣлія всѣхъ другихъ фабрикъ и завоевали весь рынокъ въ обширномъ греческомъ мірѣ и нерѣдко заходили и за его предѣлы.

Аѳины выдвигаются особенно въ греческомъ мірѣ въ эпоху тиранніи Писистрата (561—527 г. до Р. Хр.) и его сыновей. Съ завоеваніемъ Сигея и Херсонеса Тракійскаго у Геллеспонта (Дарданеллъ) въ сферу вліянія Аѳинъ поступаетъ весь міръ греческихъ колоній по берегамъ Евксинскаго Понта (Чернаго моря), до тѣхъ поръ находившійся подъ вліяніемъ Милета и Самоса. Расширеніе владѣній, развитіе культуры оливковыхъ деревьевъ, ростъ промышленности и торговли, разработка серебряныхъ рудниковъ Лавріона, развитіе въ связи съ этимъ богатства сообщаютъ Аѳинамъ во второй половинѣ VI в. блескъ и содѣйствуютъ ихъ все повышающемуся значенію. Въ то же время цвѣтушія до тѣхъ поръ малоазійскія области грековъ начинаютъ испытывать затрудненія. Около 560 г. онѣ должны были подчиниться лидійскому царю Крезу, а съ его паденіемъ (въ 546 г.) и завоеваніемъ его царства Киромъ, царемъ



Рис. 9. Реставрація въ бронзованномъ гипсѣ группы Критія и Неспіота, изображавшей Аристокитона и Гармодія, борцовъ за аѳинскую свободу. Высота фигуръ ок. 2 м. По Springer-Michaelis, Handb. d. Kunstgesch., I.

персидскимъ, онѣ подпали подъ власть Персіи. Это была для нихъ катастрофа. Свободное развитіе греческой цивилизаціи въ М. Азіи теперь стало невозможно.

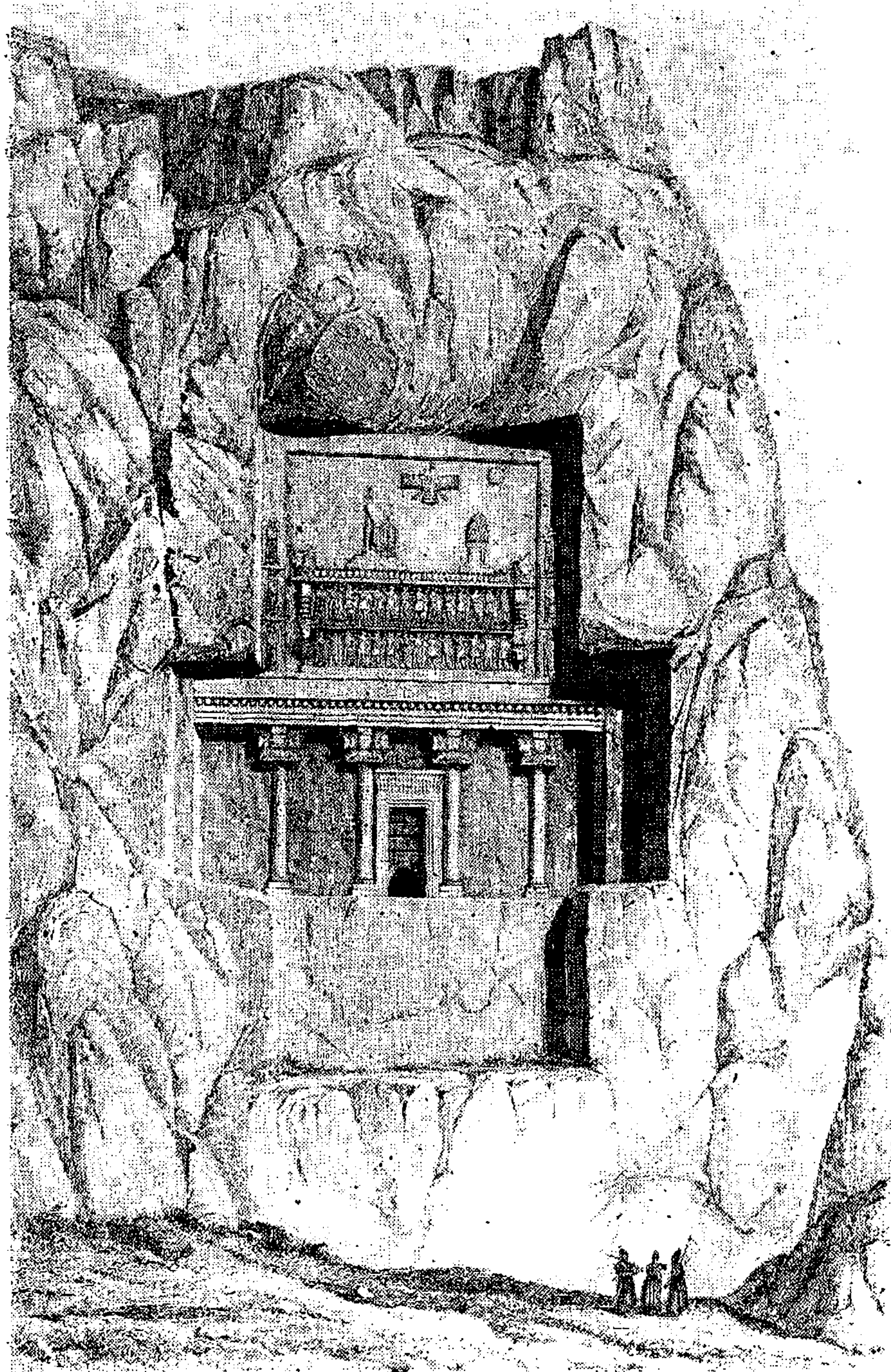


Рис. 10. Гробница персидскаго царя Ксеркса (ум. въ 465 г.) въ скалѣ Гусейнъ-Куха, близъ Персеполиса. По Perrot et Chipiez, Hist. de l'art, V.

Многіе города грековъ перестаютъ существовать. Всюду наступаетъ упадокъ. Масса жителей покидаетъ свои города и ищетъ убѣжища въ далекихъ колоніяхъ. Аѣины принимаютъ участіе въ бѣдствіи, постигшемъ блестящіе города Іоніи. Нѣкогда исходный пунктъ іонійской колонизаціи, Аѣины считали себя какъ-бы законнымъ наследникомъ умиравшей Іоніи. Онѣ даютъ убѣжище многимъ іонійцамъ и особенно внимательно относятся къ дѣятелямъ культуры — философамъ, поэтамъ, ученымъ, художникамъ. Упадокъ Іоніи, такимъ образомъ, содѣйствовалъ еще болѣе возвышенію Аѣинъ, которыя становятся теперь не только сильнымъ и богатымъ государствомъ, но и однимъ изъ яркихъ очаговъ духовной эллинской жизни. Персы въ греческихъ областяхъ ставили обыкновенно правителями подчиненныхъ областей „тиранновъ“, которыхъ всячески поддерживали. Греческая

тираннія, продолжавшая существовать до конца VI вѣка, весьма походила на формы правленія, господствовавшія на Востокѣ: власть царя Лидіи или фараона Египта была, по существу дѣла, та же, что и власть тиранновъ, вродѣ Поликрата самосскаго или Писистрата, Гиппія и Гиппарха аѳинскихъ. Управление персидскихъ сатраповъ, зависѣвшихъ отъ „царя царей“ или „великаго царя“, какъ именовался глава Персидской державы, и управление тиранновъ, поставленныхъ въ завоеванныхъ областяхъ „царемъ царей“, обозначали, разумѣется, одинъ и тотъ же режимъ. Этотъ режимъ находилъ высшее выраженіе въ персидской монархіи. Низверженные греческіе тиранны искали убѣжища и покровительства у персидскаго царя. Если до появленія на аренѣ исторіи персовъ у грековъ были болѣе или менѣе мирныя отношенія съ Востокомъ, то эти отношенія послѣ покоренія греческихъ малоазійскихъ городовъ персами должны были кореннымъ образомъ измѣниться. Персидское и вообще восточное начинаютъ противопоставлять греческому, причемъ начинаетъ утверждаться мысль, что греческая культура совершеннѣе восточной, персидской, и что все негреческое, „варварское“, менѣе цѣнно, чѣмъ греческое. Слова „варваръ“ и „варварскій“ пріобрѣтаютъ теперь тотъ одіозный оттѣнокъ, котораго ранѣе у нихъ не было. Въ Аѳинахъ, да и въ другихъ мѣстахъ греческаго міра, начинаютъ все сильнѣе выступать греческія идеи свободы и демократіи, какъ противоположность восточнымъ идеямъ монархіи. Продолженіе тиранніи въ Аѳинахъ стало невыносимо. Въ 510 году до Р. Хр. въ Аѳинахъ происходитъ революція, которая возстановляетъ демократическій строй, основанія коего положилъ въ Аѳинахъ Солонъ до узурпаціи власти Писистратомъ. Сверженіе ига тиранновъ наполнило сердца аѳинянъ несказанною радостью. Преданіе соединяло освобожденіе Аѳинъ отъ тиранновъ съ именами

Гармодія и Аристокитона, которые убили Гиппарха, но которые и сами погибли. Гармодій и Аристокитонъ стали любимыми народными героями. Въ ихъ честь слагались пѣсни. Память ихъ рѣшено было почитать статуарной группой изъ бронзы, изображавшей Аристокитона и Гармодія въ позѣ наступленія, въ рукахъ съ оружіемъ, направленнымъ на враговъ свободы. Группа была поставлена на самомъ видномъ священномъ мѣстѣ города, на югѣ „агоры“, рынка, у улицы, ведшей на акрополь. Изготовление группы было поручено скульптору Антенору, исполнившему ее въ 506—505 г. до Р. Хр. Группа „тиранноктоновъ“ считалась какъ-бы эмблемой аѳинской свободы и самихъ Аѳинъ. Въ 480 г. при разгромѣ Аѳинъ персами группа Антенора по приказанію Ксеркса была взята и увезена въ качествѣ трофея въ Персію. По удаленіи персовъ аѳиняне сейчасъ же позаботились возстановить группу первыхъ борцовъ за свободу. Новая группа была сдѣлана іонійскими мастерами (принадлежавшими паросско-ѳасосской школѣ) Критіемъ и Несіотомъ въ 477—476 г. до Р. Хр. До насъ сохранились въ Неаполитанскомъ музеѣ мраморныя копіи фигуръ Гармодія и Аристокитона группы Критія и Несіота. Къ фигурѣ Аристокитона въ Неаполитанскомъ музеѣ приложена непринадлежащая ей античная голова (стиля IV в. до Р. Хр.). Нашъ рис. 9 представляетъ реконструкцію группы въ бронзированномъ гипсѣ въ Страсбургскомъ музеѣ. Недостающая голова Аристокитона въ реконструкціи дополнена головою такъ называемаго Фереккида (въ Мадридскомъ музеѣ), близкою по стилю къ головѣ Гармодія ¹⁾. Судя по изображеніямъ группы на вазахъ, Аристокитонъ былъ съ бородой. Обѣ фигуры, образовавшія весьма простую группу, представляютъ

¹⁾ Въ послѣднее время открыта въ Британскомъ музеѣ голова, принадлежавшая фигурѣ Аристокитона.

варіаціи типовъ атлетовъ-побѣдителей (борца и кулачнаго бойца). Новость въ искусствѣ представляло изображеніе общаго порыва, энтузіазма, единство дѣйствія, благодаря чему фигуры и образуютъ художественную группу. Фигуры отличаются мощью и благородствомъ, но формы ихъ еще съ значительными остатками архаизма.

Въ греческомъ мірѣ къ началу V вѣка до Р. Хр. были два виднѣйшихъ государства, которыя могли претендовать на первую роль въ Элладѣ,—Спарта и Аѣины. Спартѣ принадлежала военная гегемонія, но въ Аѣинахъ находили свое особенно сильное выраженіе специфически эллинскія идеи, отличавшія эллиновъ отъ всѣхъ другихъ народовъ. Аѣины представляли государство съ свободнымъ демократическимъ строемъ, съ богато развитою духовною жизнью, съ блестящею промышленностью. Городъ и акрополь были полны уже произведеніями монументальнаго искусства. Были прекрасныя зданія, храмы, общественный водопроводъ, театръ, мѣсто народныхъ собраній. Главный храмъ Аѣины на акрополѣ, обстроенный колоннадой и украшенный мраморными скульптурами еще при тираннахъ, аѣинская демократія рѣшила замѣнить новымъ болѣе грандіознымъ, и еще при основателѣ новой демократіи въ Аѣинахъ Клисѣенѣ заложенъ былъ колоссальный фундаментъ этого перваго „Парѣнона“. Акрополь и городъ были полны произведеній живописи и скульптуры. Художникамъ въ Аѣинахъ была такая масса работы, что сюда стекались мастера со всего греческаго міра. Цѣлый рядъ остатковъ скульптуръ разнообразныхъ школъ найденъ былъ въ Аѣинахъ. Здѣсь работали и іонійскіе скульпторы, особенно хіосцы и представители, вѣроятно, паросско-ѳасосской школы, къ которой принадлежали Критій и Несіотъ, и пелопоннесскіе, и эгинскіе. Пышно расцвѣла и мѣстная аттическая школа, однимъ изъ видныхъ представителей кото-

рой былъ вышеназванный Антеноръ ¹⁾. Между тѣмъ несчастія, которыя испытывали греки, оставшіеся въ Малой Азіи подъ игомъ персовъ, дѣлались все нестерпимѣе. Происходили возстанія, которыя ни къ чему не приводили. Естественно, что подъяремные греки Малой Азіи ждали помощи противъ персовъ отъ своихъ свободныхъ родичей, и ихъ взоры были направлены къ

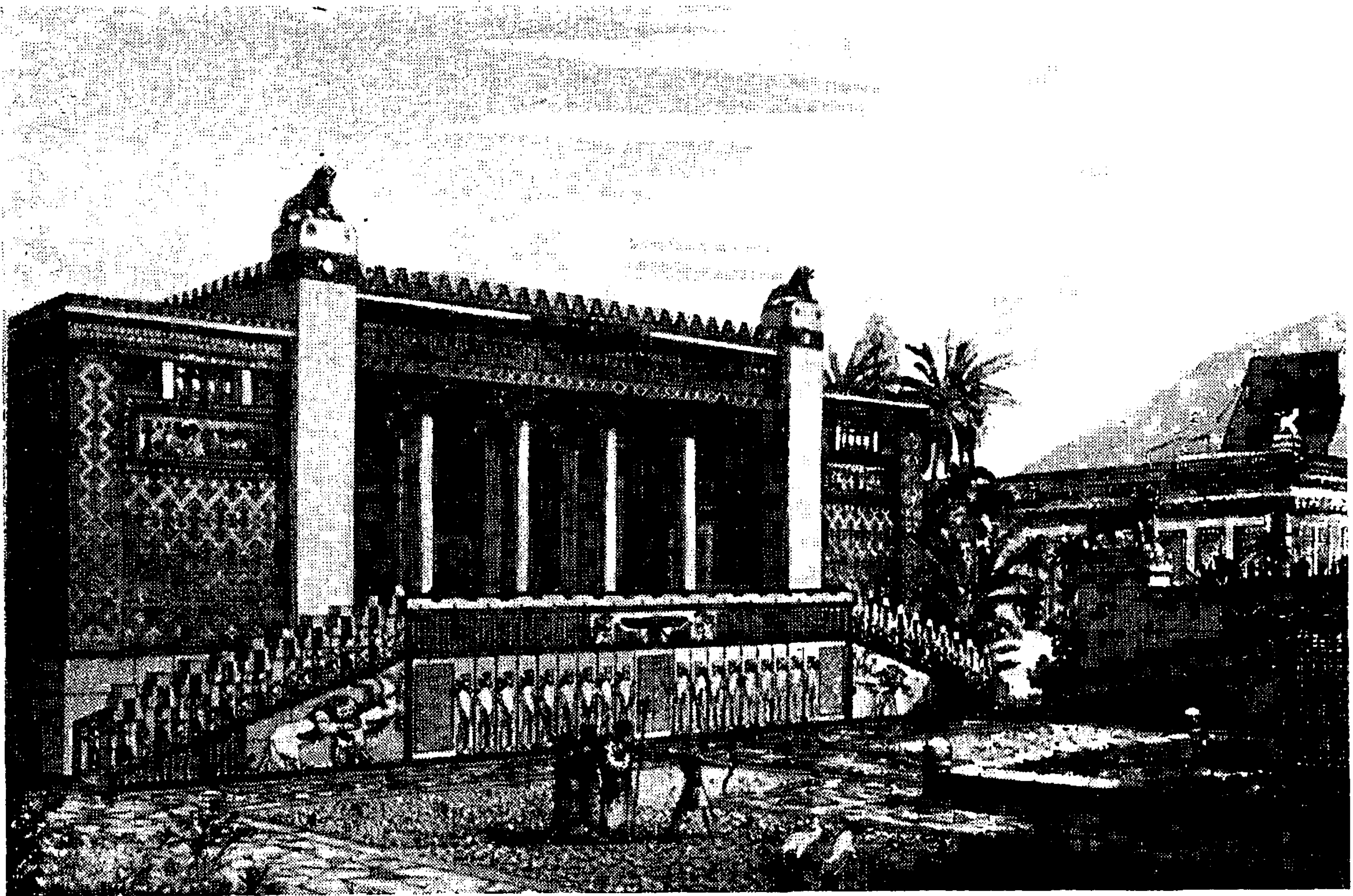


Рис. 11. Зимній дворець („тачара“) персидскаго царя Дарія въ Персеполисѣ.
Реконструкція. По Perrot et Chipiez, Hist. de l'art, V.

Аѳинамъ и Спартѣ. Эти государства не могли не сочувствовать движенію противъ персовъ, движенію, во главѣ котораго сталъ Милетъ, не могли, потому что Персидская держава, объединившая подъ своею властью всѣ народы древняго міра на Востокѣ, должна была закончить свою естественную эволюцію включеніемъ въ свои владѣнія греческаго міра. Этотъ міръ, занимавшій

¹⁾ См. А. А. Павловскій, Скульптура въ Атикѣ до греко-персидскихъ войнъ, 1896.

бассейнъ Эгейскаго моря, долженъ былъ войти въ составъ Персидскаго царства, которое такимъ образомъ только получало свою естественную границу на западъ и возможность владычества въ Скиѳіи, къ чему персы давно стремились. Аѳиняне и Спартанцы должны были понимать, что, если они не въ состояніи будутъ помѣшать имперіалистическимъ стремленіямъ Персіи, они должны будутъ потерять свою свободу и возможность развитія. Наоборотъ, въ случаѣ успѣха борьбы съ персами, грекамъ открывались необычайныя перспективы, а именно — первенствующее положеніе во всемъ мірѣ. Неизбѣжность конфликта греческаго міра съ персидскимъ была очевидна. Борьба за міръ между Западомъ и Востокомъ представляла историческую необходимость, вызывалась глубокими жизненными интересами. Къ этой такъ сказать біологической причинѣ, или экономическимъ основаніямъ, лежащимъ всегда въ корнѣ международныхъ столкновеній, присоединялись другія не менѣе важныя причины, которыя также обычно ведутъ къ конфликтамъ. Бѣдственное положеніе мало-азійскихъ грековъ подъ игомъ персовъ вызывало чувство ненависти къ персамъ. Къ причинамъ аффективнаго характера, наконецъ, присоединялись чрезвычайно сильныя и всегда рѣшающія причины характера морально-мистическаго. Основное пониманіе жизни у двухъ сторонъ было глубоко-различно, что создавало полный контрастъ жизненныхъ идеаловъ, міровоззрѣнія, вѣры. Свобода и демократія были лозунгомъ Запада, единовластіе, монархія Божіею милостію — исповѣданіемъ Востока.

Въ то время какъ аѳинянину идеаломъ жизни представлялась вѣчная борьба „прекрасныхъ и доблестныхъ“ за правду, нашедшая символическое выраженіе въ группѣ героевъ, выступающихъ на тиранновъ (рис. 9), персу идеаломъ устройства жизни являлось покорное подчиненіе велѣніямъ царя, которому правда сообщается са-

мимъ высшимъ божествомъ—„премудрымъ господомъ“ („Агура-Маздой“). Персидскій идеаль нашель свое выраженіе въ символическихъ композиціяхъ, служащихъ обычнымъ украшеніемъ фасадовъ гробницъ царей-ахеменидовъ (рис. 10). Могилы персидскихъ властителей грандіозны. Онѣ устраивались въ отвѣсныхъ скалахъ, на значительной высотѣ отъ ихъ подошвы. Въ гробницу вела дверь, отдѣлявавшаяся такъ, какъ отдѣлялись двери во дворцахъ. Фасадъ гробницы вообще воспроизводилъ въ рельефѣ формы фасадовъ дворцовъ (рис. 11) съ ихъ пышными портиками. Четыре колонны съ капителями въ видѣ бюстовъ двухъ быковъ поддерживаютъ архитравъ и фризъ изъ зубцовъ, надъ которымъ находится балюстрада плоской крыши. На крышѣ установленъ монументальный тронъ царя (рис. 10) съ массивными точеными устоями, увѣнчанными вверху головами рогатыхъ львовъ, символомъ силы, богатства и власти. На тронѣ установлена трехступенчатая каѳедра. На ней стоитъ „великій царь“, „царь царей“, держа въ лѣвой рукѣ лукъ и воздѣвая правую руку въ молитвенномъ обращеніи предъ стоящимъ противъ каѳедры алтаремъ, на которомъ пылаетъ огонь, земной образъ Агура-Мазды. Выше, между фигурою царя и жертвенникомъ огня изображенъ символъ Агура-Мазды въ видѣ мужского бюста, утвержденного на окрыленномъ дискѣ. Направо отъ Агура-Мазды—дискъ солнца, внизу котораго очерченъ полумѣсяцъ (луна). По сторонамъ трона изображено съ лѣвой стороны по три фигуры, представляющія приближенныхъ къ царю придворныхъ чиновъ. Тронъ поддерживаютъ расположенные въ два ряда, одинъ надъ другимъ, представители народовъ, входившихъ въ составъ Персидскаго царства. Смыслъ композиции ясенъ; это—апоеозъ царя. Царь въ молитвенномъ общеніи съ богомъ получаетъ отъ него силу и мудрость, чтобы править своими многочисленными подданными.

Нужно ли настаивать на томъ, насколько этотъ монархическій идеаль Востока былъ противоположенъ грече-

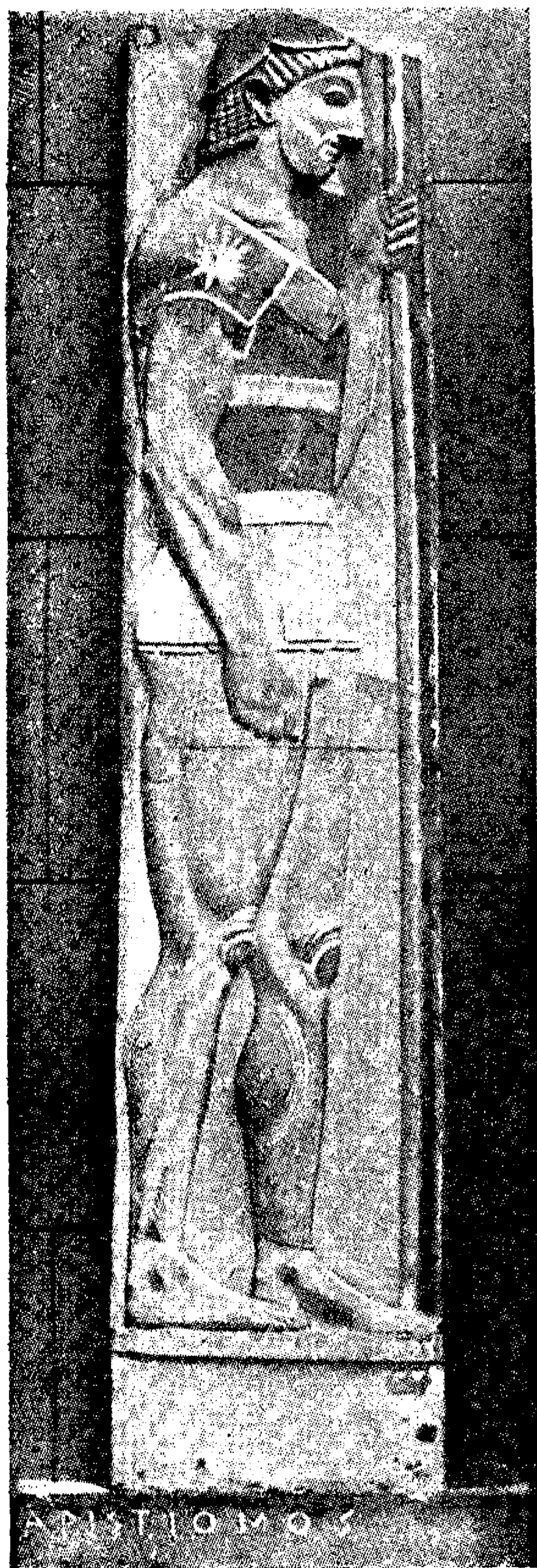


Рис. 12. Мраморная надгробная плита Аристіона работы Аристокла въ Аѳинскомъ Национальномъ музеѣ. Выс. 2,40 м. По Winter, Kunstgesch. in Bildern, I.



Рис. 13. Персидскій воинъ. Рельефъ дворца въ Сузахъ. Выс. фигуры 1,58 м. Нынѣ въ Луврѣ, въ Парижѣ. По Perrot et Chipiez, Hist. de l'art, V.

скому демократическому идеалу? Какъ различно Западъ и Востокъ понималъ человѣка, и какая пропасть лежала

между ихъ міровоззрѣніями, наглядно видно на изображеніяхъ человѣка въ греческомъ и персидскомъ искусствахъ. Рис. 12 представляетъ надгробную плиту (стелу) аѳинскаго воина Аристіона съ его изображеніемъ въ натуральный ростъ. Стела—произведеніе художника Аристокла, жившаго въ концѣ VI вѣка до Р. Хр. Рисунокъ 13 изображаетъ воина-перса (изъ отряда царской гвардіи „безсмертныхъ“) съ фриза персидскаго дворца въ Сузахъ. Вотъ представители двухъ сторонъ, которымъ въ началѣ V вѣка до Р. Хр. суждено было сражаться за обладаніе міромъ! Эллинскаго воина художникъ характеризовалъ соотвѣтственно извѣстному идеалу „прекраснаго и доблестнаго“ гражданина. Обращаетъ вниманіе моделировка фигуры: съ любовью подчеркнуты сила, крѣпость, мускулистость тѣла, эластичность и легкость фигуры. Для персидскаго художника, который, какъ давно указывалось, въ нѣкоторыхъ деталяхъ изображенія стоялъ, несомнѣнно, подъ вліяніемъ схемъ современнаго греческаго искусства (въ трактовкѣ глаза, складокъ одежды и т. д.),—тѣла какъ-будто не существовало. Оно его вовсе не интересовало. Оно совершенно пропадаетъ подъ роскошнымъ шитымъ золотомъ одѣяніемъ, „мундиромъ“, выражаясь современнымъ терминомъ. Въ грекѣ мы видимъ свободную, дѣятельную, активную личность; въ персѣ — царскаго подданнаго, раба, у котораго все заслоняется его „мундиромъ“, все имъ исчерпывается и не имѣетъ никакой собственной жизни. Свободный грекъ не могъ смотрѣть на перса иначе, какъ на человѣка нисшей культуры и потому даже какъ-бы на существо нисшей породы. Въ глазахъ грека персъ былъ „варваръ“ въ нашемъ смыслѣ слова. Развѣ могъ мириться грекъ съ тѣмъ, чтобы стать рабомъ персидскаго царя и сравняться съ варварами? Онъ готовъ былъ на все, на величайшія жертвы, но не на потерю свободы. Вотъ что говоритъ, между прочимъ, Агамемнонъ своей

нѣжно любимой старшей дочери Ифигеніи у Еврипида ¹⁾):

...„Эллада мнѣ велить

„Тебя убить, ей смерть твоя угодна...

„Но если кровь, вся наша кровь, дитя,

„Нужна ея свободѣ, чтобъ варварь

„Въ ней не царилъ и не безчестилъ женъ, —

„Атридъ и дочь Атрида не откажутъ!“

Въ „Персахъ“ Эсхила персидская царица спрашиваетъ гонца съ Саламина: „Кто владыка надъ народомъ Аѳинъ?“ и получаетъ отвѣтъ, который, конечно, долженъ былъ вызывать взрывъ восторга въ аѳинскомъ театрѣ: „ничьимъ рабомъ не состоитъ этотъ народъ и никакому челоуку не подвластенъ!“ Такъ любили свою свободу аѳиняне и такъ ею гордились! Едва ли персидскій царь относился менѣе отрицательно къ грекамъ, чѣмъ они къ нему.

Готовившійся давно міровой конфликтъ, ставшій неизбежнымъ къ началу V вѣка, не могъ не разразиться при первомъ къ нему поводѣ, который не заставилъ себя ждать. Борьба грековъ съ персами должна была быть борьбою не на жизнь, а на смерть. Эта борьба затянулась на много лѣтъ (500—479) и выразилась въ рядѣ войнъ, закончившихся полнымъ торжествомъ эллиновъ. Душою борьбы со стороны грековъ были аѳиняне, и имъ главнымъ образомъ обязанъ былъ греческій міръ побѣдой и спасеніемъ греческой культуры. Значеніе побѣды грековъ было огромно. Это было первое міровое торжество европейской цивилизаціи. Постепенно пріобрѣтавшіе все большее и большее значеніе въ мірѣ, греки теперь торжествовали побѣду надъ единственной міровой великой державой, какою было Персидское царство. Первенствующее мѣсто въ мірѣ должно было принадлежать отнынѣ не по-

¹⁾ Перев. И. Ѳ. Анненскаго.

терпѣвшимъ пораженіе персамъ, а эллинамъ. Съ побѣдою эллиновъ торжествовалъ свою побѣду и эллинскій идеаль свободы. Убѣжденіе эллиновъ въ превосходствѣ ихъ цивилизаціи надъ цивилизаціей персовъ, благодаря побѣдѣ, получило въ глазахъ глубоко-религіозныхъ эллиновъ какъ-бы санкцію Высшаго Разума, высшихъ силъ, боговъ, всегда содѣйствующихъ истинѣ и благу.

Увлеченные своею вѣрою въ силу доблести, даруемой богами, греки сражались съ персами. Побѣдивъ, греки остались вѣрными своей свѣтлой вѣрѣ, и ихъ разума не затуманили крупные успѣхи и блестящая побѣда. Смиреніемъ, глубокою религіозностью проникнуто было настроеніе побѣдителей въ міровой борьбѣ. „Красота и Доблесть“, которыя привели грековъ къ побѣдѣ, остаются ихъ принципами. Но „Красота и Доблесть“ несовмѣстимы съ самоувѣренностью, заносчивостью, надменностью, переоцѣнкою своихъ силъ человекомъ. Титанъ Промеѳей въ трагедіи Эсхила наказуется за его дерзновеніе противъ Зевса. Боги, высшіе идеалы, Высшій Разумъ править міромъ, и люди „прекрасные и доблестные“—только орудіе Предвѣчной Мудрости.

„Человѣку сознаніе долга всегда—

„Благоденствія первый и высшій залогъ.

„Не дерзайте-жь завѣты боговъ преступать!“

говоритъ Софокль устами старца въ концѣ „Антигоны“¹⁾. Въ той же трагедіи въ торжественной пѣсни о несчастномъ походѣ Семи противъ Эивъ поетъ хоръ старцевъ—эиванскихъ вельможъ:

„Ненавидитъ надменныхъ рѣчей похвальбу

„Правосудный Зевесъ. Онъ замѣтилъ потокъ

„Необорный мужей и бряцающихъ лать

„Золоченую спѣсь—и у грани самой

„Огневицей перуна враговъ ниспровергъ,

„Ужъ развершихъ уста

„Для ликующей пѣсни побѣды²⁾“.

1) Перев. О. Фр. Зѣлинскаго.

2) Перев. О. Фр. Зѣлинскаго.

Героическое время борьбы за свободу и торжество победы запечатлѣлось яркими образами въ искусствѣ. Искусство эпохи победы чрезвычайно величественно и просто. Исчезаетъ совершенно та любовь утонченности, элегантности, вычурности, которая была присуща архаическому искусству эпохи тиранновъ (ср. рис. 8). Все это казалось ничтожнымъ, мелочнымъ. Героическія чувства выражаются въ простыхъ, строгихъ формахъ. Торжественная сосредоточенность настроенія, вызываемая великими міровыми событіями, не можетъ мириться съ вычурными, изысканными линиями, которыя прельщали обывателя, мечтавшаго о наслажденіяхъ обыденщины. Новое искусство стало говорить о другомъ: о героическомъ, великомъ. До насъ дошелъ одинъ шедевръ пластики этой новой эпохи, на которомъ съ удивительной силой чувствуется ея основное настроеніе. Это—найденная въ Дельфахъ бронзовая статуя возницы-геніоха (рис. 14). Статуя принадлежала большой группѣ, представлявшей колесницу, запряженную четверкой коней, одержавшую победу на пифійскихъ играхъ въ Дельфахъ. На колесницѣ, кромѣ дошедшаго



Рис. 14 Бронзовая статуя (выс. 1,80 м.), часть группы, посвященной въ Дельфы Полидзаломъ въ память победы на пифійскихъ играхъ его брата Гелона, тирана г. Гелы,—въ музеѣ Дельфъ. По фотографіи Р о м а и д и въ Аѳинахъ.

до насъ возницы, правившаго лошадьми, рядомъ съ возницей, на первомъ планѣ стоялъ побѣдитель, выставившій на состязаніе свою колесницу. Нѣсколько монотонныя складки одежды возницы частью прикрывались фигурой побѣдителя, а ниже закрывались кузовомъ колесницы. Колесница была поставлена въ направленіи слѣва направо. Лицо геніоха было рассчитано на легкій поворотъ вправо (отъ зрителя). Лошадей колесницы велъ мальчикъ - гиппокомъ, отъ фигуры котораго сохранилась только рука. Изъ надписи, бывшей на базѣ группы, видно, что группа была заказана Гелономъ, тиранномъ г. Гелы на о. Сициліи, въ память его побѣды на агонахъ въ Дельфахъ въ 486 г., но, такъ какъ самъ Гелонъ въ 478 г. скончался, посвятилъ группу его братъ Полидзаль, исполнившій волю покойнаго Гелона. Группа, во всякомъ случаѣ, должна была быть посвящена до 468 г., когда Полидзаль умеръ. По стилю фигура возницы нѣсколько свободнѣе статуи Гармодія группы „тиранноктоновъ“ (рис. 9) 477 г. и относится приблизительно къ 470 г. до Р. Хр. Формы статуи находятъ аналогіи въ іонійской пластикѣ, близкой къ школѣ Критія и Несіота. Такимъ образомъ, группу долженъ былъ сдѣлать какой-то іонійскій, очевидно первоклассный художникъ, имени котораго мы, при настоящемъ состояніи нашихъ знаній, назвать не можемъ. Сохранившаяся до насъ статуя геніоха поражаетъ стильностью. При необычайно тщательной отдѣлкѣ деталей общее впечатлѣніе у нея строгости, простоты, благородства, мощности, торжественнаго, чисто религіознаго величія. Предъ нами доблестный побѣдитель, которыхъ воспѣвали въ своихъ одахъ Пиндаръ и Вакхилидъ. Вся эпоха, какъ живая, встаетъ предъ нами въ этомъ прекраснѣйшемъ образѣ. Выраженіе лица геніоха съ его пронизывающимъ взглядомъ, въ которомъ чувствуется и побѣдоносность, какой-то

экстазъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ благочестивое смиреніе, краснорѣчиво говоритъ объ успѣхахъ искусства, ставившаго, очевидно, теперь задачей изображеніе настроеній и характеровъ.

Въ эпоху послѣ персидскихъ войнъ искусство впервые начинаетъ различать внутренней характеристикой боговъ отъ смертныхъ. Поразителенъ въ этомъ отношеніи полный мощнаго величія образъ Аполлона западнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи (рис. 15),— созданіе іонійскаго художника Алкамена, соперника Фидіа (около 460 г. до Р. Хр.). Интересна эта широта и простота стиля, близкаго къ стилю дельфійской статуи геніоха.

Своего апогея іонійская художественная школа достигла, однако, теперь не въ скульптурѣ, а въ живописи. Наиболѣе яркимъ представителемъ эпохи былъ живописецъ Полигнотъ, родомъ съ іонійскаго острова Эасоса. Въ его монументальной живописи мы должны усматривать вмѣстѣ съ Теофрастомъ начало настоящей живописи и начало вообще великаго греческаго искусства, заговорившаго о міровыхъ вопросахъ и положив-



Рис. 15. Аполлонъ (деталь центральной фигуры западнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи. Выс. всей фигуры бога была 3,10 м.). По фотографіи Романди въ Афинахъ

шаго основаніе классическому стилю грековъ. Ни одного произведенія ни Полигнота, ни какого-нибудь другого живописца этой эпохи до насъ не сохранилось. Мы судимъ нынѣ о живописи того времени только по отзывамъ о ней и по описаніямъ нѣкоторыхъ картинъ древнихъ писателей и по тѣмъ дошедшимъ до насъ памятникамъ древности (особенно по картинамъ на греческихъ вазахъ), на которыхъ мы можемъ съ большою долею вѣроятности предполагать вліянія великаго искусства Полигнота. На основаніи указанныхъ источниковъ представляется возможнымъ дать приблизительныя реконструкціи схемъ расположенія фигуръ (а иногда и мотивовъ ихъ) на нѣкоторыхъ картинахъ Полигнота. Настоящая, художественная реконструкція погибшихъ шедевровъ живописи, разумѣется, невозможна. Схемы расположенія фигуръ важны для насъ въ томъ отношеніи, что по нимъ легче установить общія идеи картинъ, чѣмъ только по чисто внѣшнимъ описаніямъ картинъ въ древнихъ текстахъ. Подробнѣе всѣхъ другихъ картинъ описаны картины Полигнота, находившіяся въ Дельфахъ, въ „лесхѣ“,—зданіи, сооруженномъ надъ могилою героя Неоптолема и посвященномъ Аполлону жителями города Книда въ М. Азии. Описаніе картинъ принадлежитъ Павсанію, путешественнику эпохи Адриана (II в. по Р. Хр.)¹⁾. Одна изъ картинъ лесхи представляла „разрушеніе Иліона (Трои)“ греками, другая — „Одиссея, спустившагося въ подземное царство (Аидъ)“. Рис. 16 представляетъ реконструкцію „Иліона“, рис. 17— „Аида“.

Обѣ реконструкціи исполнены по моимъ эскизамъ и указаніямъ моимъ братомъ художникомъ М. В. Фарма-

¹⁾ Переводъ текста Павсанія см. въ моей книгѣ „Аттическая вазовая живопись“ (1902). О лесхѣ Дельфъ см. мою статью въ „Извѣстіяхъ Русскаго археологическаго института въ Константинополь“, III (1899).

ковскимъ. Вдаваться въ подробности реконструкціи и даже въ описаніе картинъ мы теперь не можемъ.. Для насъ въ настоящемъ очеркѣ важно подчеркнуть самое



Рис. 16. „Гибель Иліона“ Полигнота (7,73×3,32 м.). Реконструкція схеми композиції Б. В. Фармаковскаго.



Рис. 17. „Подземное царство“ Полигнота (7,73×3,32 м.). Реконструкція схеми композиції Б. В. Фармаковскаго.

основное и главнѣйшее. Композиціи были, очевидно, довольно сложныя. Громадное количество фигуръ въ каждой картинѣ говоритъ уже о большихъ задачахъ, которыя имѣлъ въ виду художникъ. Какъ часто весьма трудно бываетъ уловить сразу мотивы, по которымъ въ одахъ Пиндара поэтъ вводитъ тотъ или иной мифологи-

ческой мотивъ, слава побѣдителя, такъ и у Полигнота объясненіе отдѣльныхъ фигуръ, которыя всѣ, безъ всякаго сомнѣнія, не были взяты художникомъ случайно, часто представляетъ пока неодолимая трудности. Свидѣтельства такихъ писателей, какъ Аристотель, который говорилъ про Полигнота, что его картины дѣлаютъ душу великой и простой, и который совѣтовалъ на картинахъ Полигнота воспитывать юношество, заставляютъ думать, что композиціи Полигнота были глубокомысленны, что идейное содержаніе ихъ было высокое и что художникъ давалъ настоящія психологическія характеристики. Съ другой стороны и древнія свидѣтельства о Полигнотѣ и памятники, которые, какъ доказываетъ наука, стоятъ въ композиціи и мотивахъ группъ и фигуръ подъ вліяніемъ Полигнота, принуждаютъ къ заключенію, что картины егосского художника представляли въ исторіи греческаго искусства значительный прогрессъ и были весьма развиты и совершенны и въ отношеніи искусства композиціи, и ловкости ракурсовъ, и знанія и умѣнія передавать натуру, и красоты рисунка. Полигнотъ обладалъ также уже солидными знаніями моделировки фигуръ. Колоритъ въ картинахъ Полигнота получилъ также уже значительное развитіе, но картины не давали еще иллюзионистическихъ эффектовъ. Живопись Полигнота допускала разнаго рода условности: однимъ деревомъ, на примѣръ, обозначалась роща, однимъ зданіемъ городъ, однимъ кораблемъ—флотъ и т. п. Въ картинахъ преобладали общіе тона, и картины болѣе походили на раскрашенный рисунокъ, чѣмъ на живопись въ нашемъ смыслѣ слова. Нѣкоторыя детали были позолочены. Для ясности идеи у отдѣльныхъ фигуръ были подписаны ихъ имена. Все это указываетъ, что въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ искусство Полигнота было еще сильно связано съ строгимъ архаическимъ и не было вполне свободно. Древніе, во вся-

комъ случаѣ, воздавали особенныя хвалы Полигноту не за его чисто живописное искусство, а за идейное содержаніе его картинъ, за характеристику изображенныхъ на нихъ героевъ и за настроенія и высокіе чувства, которыя картины возбуждали. Картины Полигнота, особенно его дельфійскія композиціи, представляли, несомнѣнно, важные документы для исторіи греческой религіозно-философской мысли, какъ и для исторіи искусства. Предлагаемыя схемы ихъ реконструкціи (рис. 16 и 17) позволяютъ, мнѣ кажется, выяснить основныя идеи дельфійскихъ картинъ Полигнота. Неоптолемъ, надъ могилой котораго въ Дельфахъ была воздвигнута лѣсха, былъ тамъ издавна чтимымъ героемъ. Религія Аполлона, какъ извѣстно¹⁾, предписывала почитать героевъ. Первоначально Неоптолемъ, видимо, былъ мѣстный геній смерти. Съ сыномъ героя эпоса Ахилла его сблизили только позднѣе. Неоптолемъ былъ изображенъ въ центрѣ „Гибели Иліона“; онъ одинъ только былъ представленъ убивающимъ троянцевъ. Картина изображала городъ или какъ-бы съ высоты, или всѣ фигуры расположены были какъ-бы по склону горы. Нѣкоторыя фигуры закрывались неровностями почвы. Налѣво отъ Неоптолема (считая отъ зрителя) были представлены раненые и убитые троянцы (среди нихъ—самъ царь Пріамъ) и несчастныя троянскія женщины и дѣти. Въ верхнемъ лѣвомъ углу композиція завершалась домомъ Антенора, котораго съ его семьей пощадили греки за то, что онъ держалъ ихъ сторону. Въ лѣвомъ нижнемъ углу представлены были оставшіеся въ живыхъ троянцы, собирающіеся покинуть городъ. Черезъ всю картину наискось справа изображена была стѣна Трои, разрушаемая Эпіемъ, изобрѣтателемъ деревяннаго коня, голова ко-

¹⁾ О. Фр. Зѣлинскій, Идея нравственнаго оправданія, „Изъ жизни идей“, 1, стр. 13 слл.

тораго видна была изъ-за стѣны. Всю правую половину картины занимали приготовляющіеся къ отъѣзду эллины, разбирающіе палатки, снаряжающіе къ отплытію корабль. Передъ кораблемъ была изображена Елена, сидящая въ креслѣ, окруженная удивляющимися ея красотѣ плѣнницами и ранеными. Итакъ, лѣвая часть картины изображала павшій и разрушаемый Иліонъ, правая — побѣдителей съ Еленой, изъ-за которой велась длинная война. Въ разрушаемомъ городѣ, вверху надъ группой Неоптолема, большая группа представляла греческихъ героевъ, производящихъ судъ надъ Аяксомъ за то, что онъ оскорбилъ пророчицу Аполлона Кассандру, оттащивъ ее отъ Палладія, у котораго она искала убѣжища. Вся композиція имѣла символическое значеніе. Побѣда надъ Троей славила современную художнику побѣду надъ Востокомъ. Разрушеніе Трои было дѣломъ, угоднымъ богамъ и прежде всего Аполлону, въ святинѣ котораго находилась лесха. Трою постигло несчастіе за ея преступленія противъ боговъ и людей. Стѣны Трои были воздвигнуты по просьбѣ царя Лаомедонта, отца Пріама, богами Посейдономъ и Аполлономъ за условленную плату. Когда стѣны были готовы, Лаомедонтъ отказался платить по уговору. Изъ-за этого нарушенія обѣта ея царемъ Троя была проклята богами. Когда Парисъ, сынъ Пріама, оскорбилъ своимъ судомъ Геру и Аѳину и похитилъ Елену, это преступленіе еще болѣе навлекло гнѣвъ боговъ на Трою. Въ одной одѣ Горація (III, 3) читаемъ:

„Рѣчью пріятною Гера промолвила
„Сонму боговъ: Иліонъ, Иліонъ святой
„Въ прахъ обращень отъ судьи беззаконнаго,
„Гибель навлекшаго, и отъ жены чужой.
„Троя съ тѣхъ поръ, какъ въ уплатѣ условленной
„Лаомедонтъ отказалъ небожителемъ,
„Проклята мною и Минервою чистою
„Съ племенемъ всѣмъ и лукавымъ правителемъ 1)“.

1) Переводъ Ф е т а.

Нечестіе Трои, ея клятвопреступленіе и пограніе ею права¹⁾ это—общее мѣсто въ античной литературѣ. Наряду съ амазонками и кентаврами троянцы постоянно приводятся, какъ примѣръ нарушителей права, т. е. основы цивилизаціи,—варваровъ. Весьма интересна сцена суда надъ Аяксомъ, занимавшая столь видное, можно сказать, главное мѣсто въ композиціи „Иліона“. Сцена эта тѣмъ болѣе важна, что она была изображена въ зданіи, находившемся въ святинѣ Аполлона дельфійскаго. Когда Орестъ послѣ убійства преступной матери бѣжалъ въ Дельфы, и тамъ Аполлонъ очистилъ его, дельфійскій богъ оказался безсильнымъ освободить преступника отъ преслѣдовавшихъ его Эринній²⁾. „Бѣги, говоритъ богъ Оресту у Эсхила,—и не давай усталости побѣдить тебя; онѣ (Эринніи) не отстануть отъ тебя, всеравно, будешь ли ты держать путь по материку или чрезъ море. Но иди къ городу Паллады (т. е. въ Аѣины) и, подойдя къ ея храму, ухватись обѣими руками за ея старинный кумирь. Тамъ найдемъ мы судей надъ тобой и ими; властвуя надъ убѣдительнымъ словомъ, мы обрѣтемъ спасеніе для тебя“. Паллада въ Аѣинахъ не рѣшается произнести приговоръ. „Пускай человѣческая личность ищетъ себѣ опоры и оправданія во мнѣніи совокупности лучшихъ изъ равныхъ себѣ“,—вотъ завѣтъ Паллады. Учреждается судъ на Аресовомъ холмѣ (Ареопагѣ). Голоса 12 судей раздѣляются поровну за и противъ Ореста. Паллада присоединяетъ голосъ за Ореста; онъ признается оправданнымъ и чувствуетъ себя свободнымъ отъ грѣха. „Ты найдешь себѣ опору и оправданіе во мнѣніи совокуп-

1) Ср. О. Фр. Зѣлинскій, Первое свѣтопреставленіе, „Изъ жизни идей“, I, 172 сл.

2) См. О. Фр. Зѣлинскій, Идея нравственнаго оправданія, „Изъ жизни идей“, I, 38 слл.; Ср. В. П. Бузескулъ, Исторія аѣинской демократіи, стр. 124.

ности лучшихъ изъ равныхъ себѣ“, гласиль завѣтъ Паллады. И тутъ возникалъ вопросъ: безусловно ли? И Паллада отвѣчала: „Да, безусловно“. Даже если мнѣніе выразится только большинствомъ, даже — если только равенствомъ голосовъ? „Да¹⁾“. Итакъ, даже сама богиня Аѳина-Паллада не рѣшается предложить своего рѣшенія дѣла, потому что ея единоличный приговоръ былъ бы закономъ, извнѣ навязаннымъ человѣческой совѣсти. Таковы чисто демократическія идеи аѳинскаго трагика. Полигнотъ, современникъ Эсхила, стоитъ въ своемъ „Иліонѣ“ подъ явнымъ вліяніемъ этихъ идей, которыя, конечно, были общими идеями новой эпохи. Герои судятъ Аякса за то, что онъ, торжествующій побѣдитель, нарушилъ законъ Высшей Правды, обезпечивающій интересъ побѣжденнаго врага (дочери Пріама Кассандры). Не все позволено побѣдителю! „Не въ силѣ Богъ, а въ правдѣ!“ — вотъ идея сцены суда. И эта идея всей картины Полигнота. Сцена суда помѣщена въ центрѣ картины, потому что ею оправдывается общее дѣло войны и въ частности разрушенія Иліона. Если бы кто-либо изъ разрушителей какъ-нибудь преступилъ законы Высшей Правды, и онъ будетъ судимъ. Городъ гибнетъ, потому что таково рѣшеніе Высшей Правды. Софокль прославилъ тѣ же идеи въ „Антигонѣ“; героиня идетъ на смерть, нарушая законъ, изданный сильнымъ властелиномъ, чтобъ соблюсти законъ Высшей Правды. Представитель силы, Креонтъ спрашиваетъ Антигону: „Какъ же могла законъ ты преступить?“ И вотъ отвѣтъ героини:

„Затѣмъ могла, что не Зевесъ съ Олимпа
„Его издалъ, и не святая Правда,
„Подземныхъ Сопрестольница боговъ.
„А твой приказъ ужъ не такую силу

1) Э. Фр. Зѣлинскій, Идея нравственнаго оправданія, 40.

„За нимъ я признавала, чтобы онъ,
„Созданье челоуѣка, могъ низвергнуть
„Неписанный, незыблемый законъ
„Боговъ безсмертныхъ. Этотъ не сегодня
„Былъ ими къ жизни призванъ, не вчера:
„Живеть онъ вѣчно, и никто не знаетъ,
„Съ какихъ онъ поръ явился межъ людей.
„Вотъ за него отвѣтить я боялась
„Когда-нибудь предъ божіимъ судомъ,
„И этотъ страхъ осилилъ тотъ другой ¹⁾“.

Другая картина дельфійской лесхи „Аидъ“ (рис. 17) была не менѣе интересна, чѣмъ „Иліонъ“. Какъ и „Иліонъ“, „Аидъ“ имѣлъ тѣсныя отношенія къ религіи дельфійскаго бога. Въ „Иліонѣ“ виднѣйшее мѣсто занимала пророчица Аполлона Кассандра, предсказавшая троянцамъ разрушеніе стѣнъ ихъ города. Въ „Аидѣ“ такое мѣсто занимаетъ пророкъ Аполлона Орфей, сидящій подъ деревомъ, обозначающимъ рошу Персефоны, и играющій на лирѣ. Какъ „Иліонъ“ чисто внѣшнимъ образомъ связанъ съ поэмами о разрушеніи Трои, такъ „Аидъ“ соприкасается съ сюжетомъ Одиссеи. Одиссей, спустившійся въ Аидъ и вызвавшій тѣнь Тиресія (ихъ фигуры въ центрѣ картины наверху), даетъ только поводъ представить картину загробнаго міра, которымъ такъ интересовалась религія Аполлона. Въ правомъ верхнемъ углу изображены были спутники Одиссея съ баранами, которые должны были быть принесены въ жертву тѣнямъ, какъ рассказывала Одиссея. Картина загробнаго міра у Полигнота не имѣетъ, однако, ничего общаго съ картиной Аида въ Одиссеѣ. Въ „Иліонѣ“ проводилась мысль о конечномъ торжествѣ Высшей Правды и о погибельности неправды въ здѣшнемъ мірѣ. Въ „Аидѣ“ эта идея дополняется указаніемъ, что творящіе волю боговъ и блюдущіе законы правды полу-

¹⁾ Переводъ Ѡ. Фр. Зѣлинскаго.

чаютъ вѣчное блаженство, какъ посвященные въ мистеріи бога, къ которымъ призывалъ Орфей. Въ жизни должна быть цѣль, а цѣль можетъ быть одна—блюсти законы правды. Мистеріи помогаютъ людямъ найти пути правды. Поэтому горькая участь ожидаетъ непосвященныхъ въ мистеріи и тѣхъ, кто шелъ по пути неправды вольно или невольно. Совершившіе сознательно преступленія будутъ терпѣть вѣчныя муки. Невольно попавшіе на путь неправедный будутъ погружены въ вѣчную печаль. „Аидъ“ Полигнота различаетъ, такимъ образомъ, различныя состоянія душъ въ загробномъ мірѣ въ зависимости отъ дѣяній людей при жизни и обѣщаетъ спасеніе всѣмъ, кто обратится къ религіи и посвятится въ мистеріи. Въ „Аидѣ“ Полигнота, какъ и въ „Иліонѣ“, всѣ фигуры расположены какъ-бы по скату горы, или на ровной плоскости, на которую открывается видъ съ высоты. Нѣкоторыя фигуры и на этой картинѣ закрываются неровностями почвы. По четыремъ угламъ картины изображены преступники, терпящіе муки: Сисифъ, вкатывающій на гору камень (вверху слѣва), Танталъ, мучимый жаждой, стоя въ водѣ, и голодомъ, въ то время какъ его манятъ плоды на вѣтвяхъ деревъ, и Тамиридъ съ разбитой лирой (внизу слѣва), Титій, терзаемый коршуномъ (вверху справа), непокорный сынъ, мучимый отцомъ, и святотатецъ, которому женщина подноситъ чашу съ ядомъ (внизу справа). Надъ только что названными изображена рѣка Ахеронтъ съ ладьей, въ которой Харонъ везетъ основателей мистерій на о. Тасосъ. Надъ ладьей Харона, на другомъ берегу Ахеронта былъ представленъ грозный демонъ смерти Евриномъ. Симметрично съ нимъ и Харономъ на лѣвомъ крылѣ композиціи были изображены „непосвященные въ мистеріи“, носящіе воду, чтобъ наполнять бездонный чанъ. На правомъ крылѣ имъ соотвѣтствовала (около Евринома) фигура Окна,

сучившаго канатъ, который пожирала находившаяся сзади него ослица (символь чловѣка, живущаго и работающаго безцѣльно). Далѣе, въ направленіи къ центру картины, слѣва и справа были изображены въ печали герои и героини, имѣвшіе въ жизни печальную или злую судьбу (среди нихъ, слѣва — троянскіе герои). Центральная часть картины представляла поблизости Орфея блаженныхъ героевъ, шедшихъ въ жизни по путямъ правды и пріобщившихся къ мистеріямъ Орфея. Двѣ дѣвушки, играющія въ кости, — Клитія и Камиро, умершія въ ранней юности, которая осталась у нихъ въ царствѣ Аида, проводятъ ту же идею, что и выше приведенный рассказъ о Клеобисѣ и Битонѣ (стр. 41). Въ самомъ центрѣ картины представлены были Ясей (герой города Книда, посвятившаго лесху) и Фокъ (герой области Фокиды, которой принадлежали Дельфы). Ясей представленъ былъ снимающимъ съ руки Фока перстень, — символъ гостепрѣимства, оказываемаго Фокидой Книду.

Дельфійскія картины были хронологически послѣднимъ созданіемъ Полигнота. Онѣ должны были быть написаны, по разнымъ соображеніямъ (онѣ должны были явиться, м. проч., въ періодъ гегемоніи Фокиды въ Дельфахъ и во время реформы Ареопага въ Аѣинахъ) между 457 и 447 годами до Р. Хр. Полигнотъ началъ свою дѣятельность въ Платеяхъ, гдѣ въ 479—476 гг. во вновь созидавшемся въ память Мараѳонской побѣды храмѣ Аѣины имъ была написана картина, изображавшая избіеніе Одиссеемъ жениховъ Пенелопы. Въ этой картинѣ, очевидно, проводилась идея торжества священнаго права семьи надъ нарушителями его въ видѣ претендентовъ, нарушавшихъ покой Пенелопы. Другая картина въ томъ же храмѣ „Семь противъ Ѡивъ“ была написана Онасіемъ. Ея идея выясняется изъ того мѣста „Антигоны“ Софокла, которое приведено выше (стр. 56).

Въ 475—457 гг. Полигнотъ написалъ рядъ картинъ въ Аѣинахъ (въ храмѣ Тесея, въ храмѣ Діоскуровъ и въ Росписной галлерей). За эти работы аѣиняне удостоили Полигнота правами аѣинскаго гражданства.



Рис. 18 (2/5). Развернутая картина на бѣломъ лекиѣ въ Аѣинскомъ Национальномъ музеѣ. По Furtwängler-Riezler, Weissgrundige attische Lekythen.

Вліяніе искусства Полигнота въ Аѣинахъ было огромно. Далѣе мы увидимъ, что величайшій геній аѣинскаго искусства Фидій воспитался на искусствѣ этого живописца, учился у него композиціи, заимствовалъ мотивы группъ и фигуръ. Естественно, что вліяніе Полигнота особенно сказалось на художникахъ-живописцахъ. Атичскіе мастера расписныхъ вазъ, этого удивительнаго чисто народнаго искусства Аѣинъ, подчинились вліянію

искусства знаменитаго вазосца всецѣло. Строгий архаическій стиль вазовой живописи преобразуется въ эпоху появления созданій Полигнота въ свободный. Въ вазовой живописи усваивается своеобразное расположеніе фигуръ полигнотовыхъ композицій, заимствуются изъ нихъ разные мотивы, выступаетъ любовь къ сценамъ съ изображеніемъ душевныхъ настроеній. На такъ называемыхъ бѣлыхъ лекиѳахъ (вазахъ цилиндрической формы съ высокимъ горлышкомъ и одной ручкой) мастера подражали самой техникѣ живописи Полигнота, писавшаго по бѣлому штуку. Привожу для примѣра народнаго искусства Аѳинъ около 450 года до Р. Хр. картину одного лекиѳа Аѳинскаго музея (рис. 18 ¹). Живопись чрезвычайно увѣреннаго, чистаго, красиваго, свободнаго рисунка, исполнена по бѣлой облицовки блестящимъ лакомъ, дающимъ тона отъ чернаго въ густомъ разведеніи до желтаго въ слабомъ разведеніи; гиматій женщины и нѣкоторыя детали шлема и щита воина сдѣланы яркой пурпуровой краской. Хитоны и шлемъ сплошь окрашены разбавленнымъ лакомъ золотисто-желтаго тона. Сюжетъ напоминаетъ изображенія на аттическихъ надгробіяхъ. Лекиѳы также назначались въ даръ умершимъ. На картинѣ представлена сцена прощанія юноши-воина, отправляющагося въ походъ, съ его молодой женой. Развѣшенные по стѣнѣ кувшинъ, зеркало, головная повязка обозначаютъ мѣсто дѣйствія — внутренніе покои дома, женскую его половину. На щитѣ воина изображенъ въ ракурсѣ глазъ, какъ амулетъ противъ несчастія. Композиція, ритмъ фигуръ строги. Прекрасныя лица выразительны: въ нихъ—грусть и тревога. И отъ этой незатѣливой жанровой картинки художника-ремесленника вѣетъ ароматомъ мощнаго искусства эпохи

¹) Лекиѳъ описанъ въ моей „Аттической вазовой живописи“ подъ 2 А 104.

Полигнота: въ фигурахъ столько простоты, благородства „прекрасныхъ и доблестныхъ“, достоинства и гармоніи, что простая домашняя сцена пріобрѣтаетъ значеніе символа эпохи, когда все было облечено величіемъ и обвѣяно красотой, когда и „рабы говорили языкомъ боговъ“.

Въ эпоху непосредственно послѣ греко-персидскихъ войнъ первенствующее положеніе въ искусствѣ принадлежало іонійской школѣ, которая выдвинула Полигнота (рис. 16 и 17), создала скульптуры храма Зевса въ Олимпіи (рис. 15), статую дельфійскаго „Геніоха“ (рис. 14) и т. д. Рядомъ съ этой школой, славу которой составляли идейное содержаніе произведеній, сила характеристики и глубина настроенія, важную работу выполняла пелопоннесская школа Аргоса. Здѣсь особенное вниманіе было обращено на изученіе пропорцій, законовъ ритма, на внимательное изученіе природы и на чистоту и отдѣланность работы, на высоту техники. Знаменитѣйшими мастерами школы были Агеладъ и потомъ Пиѳагоръ изъ Регія ¹⁾. Аргосская школа пріобрѣла столь громкую славу, что всѣ люди, желавшіе серьезно посвятить себя искусству, стали пріѣзжать учиться техникѣ пластики у мастеровъ этой школы. Скульпторы первой величины въ срединѣ V вѣка до Р. Хр. оказываются всѣ учениками пелопоннесцевъ: Миронъ, Фидій, Поликлетъ. Пелопоннесскіе мастера работали въ Аѳинахъ. Памятники свидѣтельствуютъ, что ихъ вліяніе въ Аѳинахъ было значительно. Имѣются указанія на работы въ Аѳинахъ мастеровъ эгинской школы, которая по своему направленію была близка къ школѣ Аргоса. Ученикомъ эгинскихъ мастеровъ, видимо, былъ знаменитый Каламидъ, создавшій въ Аѳинахъ рядъ скульптуръ.

¹⁾ Ср. о немъ мою статью въ *Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія*, 1916, іюль.

Всѣ школы въ концѣ концовъ, должны были поблекнуть предъ школой, образовавшейся въ новомъ могущественномъ центрѣ, выдвинутомъ міровой исторіей,—въ Аѣинахъ.

Аттическая школа усвоила все, что было жизненнаго во всѣхъ другихъ школахъ, и дала шедевры, которые ярче, чѣмъ произведенія другихъ школъ, выразили завѣтныя чувства и идеалы греческаго народа. Во всю мощь развернулась аттическая школа только въ поколѣніи, слѣдовавшемъ за поколѣніемъ Полигнота, — въ эпоху Перикла. Но и въ эпоху, когда въ Аѣинахъ писалъ свои картины Полигнотъ и когда тамъ работали скульпторы-іонійцы, пелопоннесцы и эгинеты, аттическая школа дала замѣчательныхъ мастеровъ. Мы ничего



Рис. 19. Рельефъ коллекціи графа Ланкороньскаго въ Вѣнѣ (выс. 0,74 м.). По *Jahreshefte d. oesterr. Institutes* XVI (1913).

пока не можемъ сказать, каково было искусство такихъ художниковъ, какъ учитель Фидія Гегій, создававшій статуи боговъ. Но до насъ дошли произведенія анонимныхъ аттическихъ мастеровъ, въ которыхъ мы должны усматривать непосредственныхъ предшествен-

никовъ великаго Фидія. Таковъ замѣчательный мраморный рельефъ коллекціи графа Ланкороньскаго въ Вѣнѣ (рис. 19) съ изображеніемъ Аѣины, относящійся къ 470—460 гг. до Р. Хр. Богиня—у себя дома, на акрополѣ. На ней нѣтъ эгиды; щитъ богини, украшенный головой Горгоны, поставленъ у столба, заканчивающагося наверху головой бородатаго Гермеса и обозначающаго границу обители Аѣины — акрополя. На богинѣ — ея обычный простой костюмъ (пеплосъ изъ шерстяной матеріи) аѣинскихъ дѣвушекъ, на головѣ шлемъ, въ рукахъ—копье, концы котораго не сохранились, на ногахъ—сандалии. Въ вытянутой правой рукѣ богиня держитъ сову. О томъ, къ кому приходило особенное счастье, аѣиняне говорили, что къ нему „прилетѣла сова Аѣины“. Сова, слетающая съ рукъ богини, — символъ даруемыхъ ею благъ. Сколько гармоніи, цѣльности въ композиціи, сколько величія въ позѣ и въ жестѣ правой руки! Какое торжественное, чисто-религіозное общее настроеніе! Сколько простоты!

Самымъ замѣчательнымъ аѣинскимъ художникомъ до Фидія, внѣ сомнѣній, былъ Миронъ, дѣятельность котораго падаетъ приблизительно на 475—450 гг. до Р. Хр. Шедевромъ Мирона, работавшаго исключительно въ бронзѣ, является статуя атлета-побѣдителя, которая была впослѣдствіи извѣстна подъ названіемъ „Метателя диска“, „Дискобола“. Съ этой статуи дошелъ рядъ ея хорошихъ копій изъ мрамора. Рис. 20 представляетъ попытку реконструкціи статуи въ бронзированномъ гипсѣ, исполненной на основаніи наиболѣе стильныхъ репликъ въ Музеѣ Термъ въ Римѣ. Метаніе диска входило въ серію пяти упражненій, исполнявшихся на играхъ ¹⁾, и при-

¹⁾ Эти пять упражненій (пенѳатль) перечисляются въ пентаметрѣ Симонида:

„Прыганье, ногъ быстрота, дискъ, копье и борьба“.

надлежало къ однимъ изъ труднѣйшихъ, требовавшихъ большой силы, напряженія и ловкости. Требовалось, чтобы дискъ (вѣсъ его могъ быть до 10—15 фунтовъ!) взлетѣлъ какъ можно выше и былъ отброшенъ какъ можно дальше. Миронъ представилъ „прекраснаго и доблестнаго“ юношу въ моментъ наивысшаго напряженія при метаніи диска. Впервые въ искусствѣ художникъ сумѣлъ выразить моментальность движенія; для зрителя ясны предыдущій и послѣдующій моменты упражненія, исполняемаго дискоболомъ. Движеніе такъ геніально, съ такой правдой схвачено Мирономъ, что въ позѣ нельзя ничего измѣнить, не нарушивъ правды. Греческіе художники, изображавшіе „прекрасныхъ и доблестныхъ“, искони старались подчеркнуть всестороннее развитіе тѣла атлетовъ. Никому изъ нихъ не удалось это сдѣлать лучше Мирона. Поза „Дискобола“ такова, что у нея достигаютъ максимумъ напряженія и потому могутъ быть со всею силою показаны всѣ мускулы, вся способность тѣла къ высочайшему проявленію физической энергіи. Старинный идеаль „прекраснаго и доблестнаго“ нашелъ въ Миронѣ самаго сильнаго изобразителя, а духъ греческихъ агоневъ въ его „Дискоболѣ“—свое наиболѣе яркое воплощеніе, прямо апо-



Рис. 20. „Дискоболъ“ Мирона (выс. до праваго плеча 1,53 м.). Реставрація въ бронзироваанномъ гипсѣ въ музеѣ Термъ, въ Римѣ. По F u r t w ä n g l e r - U r l i c h s, Denkmäler d. griech. u. röm. Skulptur.

еозъ. Въ виду этого композицію „Дискобола“, необычайно смѣлую, цѣлостную, законченную и рассчитанную исключительно на бронзу, изъ которой извлеченъ весь возможный въ этомъ матеріалѣ эффектъ, надо назвать поистинѣ грандіозной. Формы дискобола, нѣсколько



Рис. 21 Профиль головы „Дискобола“ Мирона (реплики Palazzo Lancelotti въ Римѣ). По „Festschrift f. Benndorf“, 1898, т. VII

суховатыя, не очень далеки еще отъ архаическихъ. Но ихъ легкость и красота представляютъ значительный шагъ впередъ въ сравненіи даже съ формами фигуръ „Тиранноубійць“ (рис. 9).

Успѣхи Мирона въ трактовкѣ формъ особенно чувствуются у профиля головы „Дискобола“ (рис. 21): типъ—удивительнаго благородства; плѣнительна чисто аттическая грація тонкихъ и чистыхъ линий. Въ движеніи, ритмѣ „Дискоболъ“ Мирона представляетъ полный

контрастъ фронтальнымъ фигурамъ архаической эпохи (ср. рис. 7). Смотри на „Дискобола“, задаешь себѣ вопросъ, не хотѣлъ ли художникъ создать фигуру, у которой все представляло бы нарушение стараго закона фронтальности. Съ „Дискоболомъ“ настала новая, великая эпоха свободы.

Открытія послѣдняго времени дали возможность возстановить группу Мирона, изображавшую „Аѳину и Марсіа“, стоявшую на аѳинскомъ акрополѣ. Рис. 22

представляетъ въ бронзированномъ гипсѣ реконструкцію группы, сдѣланную въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ. Группа заставляетъ нѣсколько по-новому взглянуть на Мирона, котораго до сихъ поръ обыкновенно, опираясь

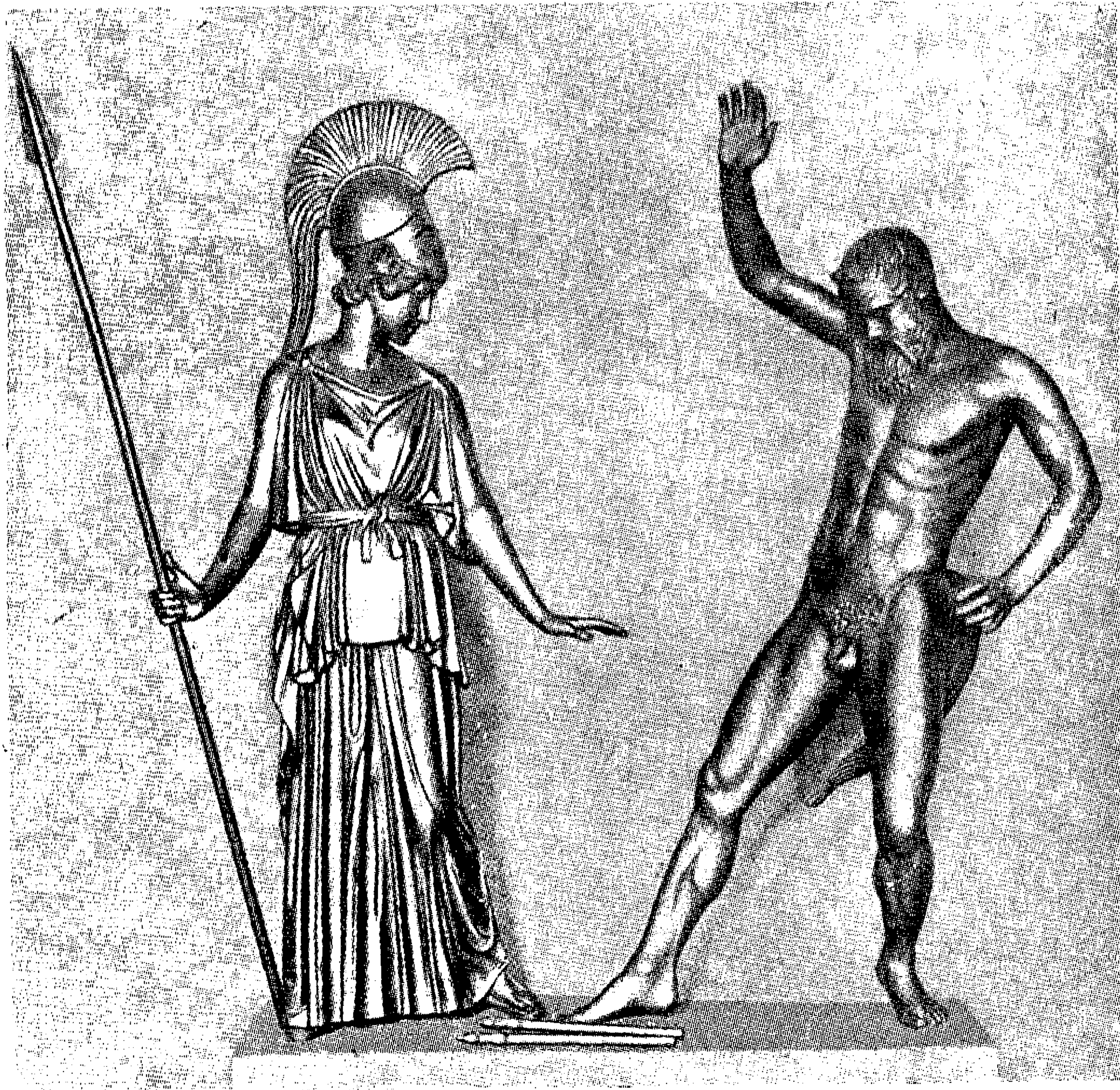


Рис. 22. „Аѳина и Марсій“, группа Мирона (выс. Марсія 1,95 м.). Реконструкция въ бронзированномъ гипсѣ въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ. По Springer-Michaelis, Handb. d. Kunstgesch., I.

на партійныя сужденія, дошедшія до насъ отъ древнихъ, считали художникомъ, болѣе занимавшимся проблемами формъ и движенія и не создавшимъ чего-либо значительнаго въ области выраженія духовной жизни. „Аѳина и Марсій“ самымъ рѣшительнымъ образомъ говорятъ противъ такой оцѣнки Мирона. Въ эпоху Полигнота миѳъ перестаетъ быть въ искусствѣ, какъ это было въ

архаическую эпоху, простымъ, занятнымъ разсказомъ, сказкой, анекдотомъ. Теперь художники въ мифахъ искали символовъ; изображая сцены мифологии, мастера старались въ нихъ влить чисто современное содержаніе. Мифъ разсказывалъ, что Афина изобрѣла флейту, на которой играла. Ея извѣстная соперница Афродита осмѣяла надувшіяся при игрѣ щеки, исказившія ликъ богини. Афина прокликаетъ флейту, бросаетъ ее, какъ вдругъ, зачарованный звуками инструмента, флейту подбираетъ силенъ Марсій. Онъ самъ дѣлается флейтистомъ и въ увлеченіи посылаетъ вызовъ Аполлону, инструментомъ котораго была кифара (большой струнный инструментъ), утверждая, что его, марсіево, искусство выше искусства Аполлона, потому что флейта издаетъ болѣе сильный звукъ, чѣмъ кифара. Происходитъ состязаніе Аполлона съ Марсіемъ; судьями были музы. Играя на кифарѣ, Аполлонъ сталъ пѣть. Марсій протестуетъ. Аполлонъ предлагаетъ и силену сопровождать игру пѣніемъ. Музы рѣшаютъ дѣло въ пользу Аполлона, который казнить Марсіа за его дерзновеніе. Чтобы понять мысль миѳологической группы, вспомнимъ еще разсказъ Плутарха объ Алкивіадѣ, который не хотѣлъ учиться игрѣ на флейтѣ. „Мы“, говорилъ онъ,—„дѣти, Афины, наложившей на флейту проклятіе, и Аполлона, предавшаго смерти Марсіа за его игру на флейтѣ“. Флейта—инструментъ, достойный не свободаго эллина, а варвара. Афина прокликаетъ флейту изъ-за того, что при игрѣ на ней искажается красота человѣческаго лица. Музы осудили Марсіа за то, что силенъ полагалъ значеніе искусства въ силѣ звука, въ его рѣзкой крикливости. Истинную силу искусству даетъ только человекъ и его чувства и мысли.

Идея мифа ясна: „красота“ и „доблесть“ человека—высшій законъ жизни; то, что ихъ нарушаетъ, должно быть отвергнуто, какъ варварство. Такъ Афина прокляла

флейту, такъ Аполлонъ казнилъ ея защитника Марсіа. Миронъ въ своей группѣ проводилъ тѣ же мысли. Сопоставивъ рядомъ Марсіа и Аѳину, проклинающую флейту, „инструментъ варваровъ“, Миронъ прославлялъ Аѳину, какъ покровительницу истинной „Красоты“ и „Доблести“, истинно-человѣческой культуры, выставивъ контрастомъ ей дикаго и безобразнаго силена Марсіа, который увлекается тѣмъ, на чемъ лежитъ проклятіе и что есть низость.

Формы характеризуютъ Аѳину и Марсіа, какъ контрасты: свѣтлая сила и темная сила, красота и безобразіе. Лучшая реплика Марсіа находится въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ. Безобразіемъ являлось у Марсіа для грека прежде всего самое движеніе, разнузданное, некультурное, не знающее удержа въ выраженіи удивленія. Дряблѣе тѣло, не воспитанное на упражненіяхъ палестры, грекъ долженъ былъ воспринимать тоже, какъ некультурность и безобразіе. То же надо сказать о всклокоченныхъ волосахъ и беспорядочной бородѣ Марсіа. Формы лица Марсіа во всѣхъ деталяхъ и въ пропорціяхъ представляютъ обратное благороднымъ формамъ „Дискобола“, который представляетъ идеальный типъ „прекраснаго и доблестнаго“. Миронъ въ фигурѣ Марсіа далъ весьма экспрессивный образъ антипода „прекраснаго и доблестнаго“.

Фигура Аѳины, лучшая копія, съ которой принадлежитъ музею въ Франкфуртѣ на Майнѣ (табл. III), одна изъ самыхъ удивительныхъ статуй, сохранившихся отъ классической древности. Обѣ руки у фигуры обломлены. Въ правой у богини было копье, которое на реконструкціи на рис. 22 возстановлено неправильно; оно должно быть ближе къ Аѳинѣ и должно быть выдвинуто больше впередъ, на зрителя. Пальцы лѣвой руки богини скорѣе были сжаты въ кулакъ, въ нѣсколько нервномъ движеніи. Аѳина, бросивъ флейты (древніе

обыкновенно играли на парѣ флейтъ), поворачивается и уходитъ. Въ этотъ моментъ она замѣчаетъ восхищеннаго недостойнымъ инструментомъ Марсіа и, негодуя на то, что есть существа, которыхъ привлекаетъ то, что ею отброшено, какъ варварское и недостойное, окидываетъ Марсіа осуждающимъ, полнымъ благородства взоромъ. Фигура Аѣины изумительна по величавости и свободѣ движенія; очаровательны нѣжныя, юныя формы богини. Ликъ ея цѣломудренно чистый; взглядъ полонъ мысли и выдаетъ тонкую натуру. Предъ нами—идеаль Красоты и Доблести, сама воплощенная Предвѣчная Мудрость, покровительница и защитница „прекрасныхъ и доблестныхъ“, Дѣва Аѣина-Паллада. Группа „Аѣины и Марсіа“, какъ и „Дискоболъ“, представляетъ апоѳеозъ тѣхъ идей, которыя полагались въ основу греческаго воспитанія и, руководясь которыми, греческое юношество получало вѣнки побѣды на играхъ Олимпіи и Дельфъ. Миронъ былъ не только мастеромъ въ передачѣ натуры и движенія, но и въ характеристикѣ. Онъ былъ такимъ же художникомъ-мыслителемъ въ области скульптуры, какимъ въ области живописи былъ его современникъ Полигнотъ.

Уже до Фидіа аѣинское искусство возшло на такія высоты, за которыми казались близкими послѣднія достиженія. Они и были получены въ творчествѣ Фидіа, которому суждено было дать полное исчерпывающее выраженіе того идеала, который намѣчался уже въ искусствѣ Полигнота и Мирона.



Статуя Аѳины (выс. 1,73 м.) въ музеѣ Франкфурта на Майнѣ копія фигуры Аѳины изъ группы „Аѳины и Марсія“ Мирона. По „Antike Denkmäler“.

III. Выраженіе художественнаго идеала демократическихъ Аѳинъ въ эпоху Перикла.

„Родина наша не сгибнетъ во-вѣки по волѣ Зевеса
„И по желанью другихъ вѣчно-блаженныхъ боговъ.
„Ибо надъ нею Аѳина-Паллада, могучая сердцемъ,
„Гордая мощнымъ отцомъ, руки простерла свои“.

Солонъ, Наставленія аѳинянамъ, 3, стихи 1—4.
(Переводъ Гр. Ф. Церетели).

1. Аѳины при Периклѣ.

„О блестящія, фіалками вѣнчанныя,
превознесенныя, опора Эллады, славныя Аѳины, божественный градъ“...

Пиндаръ, Фрагментъ, 76.

Аѳины въ эпоху около середины V вѣка до Р. Хр., по мнѣнію самихъ древнихъ, являлись „школой Эллады“ или „Элладой Эллады“. Аѳинская демократія представляла какъ-бы квинтэссенцію новой міровой силы, занявшей первенствующее положеніе на аренѣ исторіи,— эллинства. Теперь въ Аѳинахъ пышно расцвѣло то, что издавна и постепенно росло и крѣпло въ эллинскомъ мірѣ. На всѣхъ поляхъ могутъ расти цвѣты, но на поляхъ, гдѣ хорошая почва, гдѣ достаточно солнца и влаги, гдѣ подходящая температура и вѣтры, гдѣ, словомъ, благопріятны всѣ условія жизни, цвѣты молодыхъ растеній въ лучшую пору года бываютъ особенно прекрасны. Для цвѣтовъ эллинскаго духа на поляхъ Аттики въ се-

рединѣ V вѣка сложились необычайно счастливо всѣ обстоятельства для того, чтобъ эти цвѣты развернулись во всю свою силу и благоухали всѣмъ своимъ ароматомъ.

Высоко одаренная, полная юношескихъ силъ и энергій, эллинская раса должна была теперь выявить въ своемъ творчествѣ во всѣхъ областяхъ жизни то, зачѣмъ Предвѣчною Мудростью эта раса была выдвинута на первое мѣсто въ тогдашнемъ мѣрѣ. Ничто не только не стѣсняло грековъ, а наоборотъ все содѣйствовало имъ теперь въ области культурнаго преуспѣянія, которое является долгомъ человѣческаго существованія. Рѣдкій моментъ въ жизни народовъ! Моментъ совершенства...

Къ срединѣ V вѣка эллины достигли значительнаго матеріальнаго благополучія. Эллинскій мѣрѣ былъ обезпеченъ всѣми нужными для жизни продуктами. Греческая торговля была громадна. Промышленность, благодаря дешевизнѣ и высокимъ качествамъ производимыхъ предметовъ, завоевала себѣ мѣровой рынокъ. Процвѣтали наука, философія, искусство. Греки были всюду желанными, интересными гостями. Всюду въ мѣрѣ распространялось убѣжденіе въ высокихъ качествахъ греческой цивилизаціи. Формы греческой жизни являлись въ глазахъ грековъ и многихъ негрековъ („варваровъ“) единственными истинными формами цивилизаціи, дѣйствительно способными дать человѣчеству искомое счастье, достойное существованіе.

Побѣда Греціи надъ соединенными силами Востока, являвшимися представителями цивилизаціи другого, негреческаго, „варварскаго“, типа, побѣда надъ персами обезпечила эллинамъ независимость, внѣшнюю безопасность и возможность свободнаго дальнѣйшаго развитія ихъ цивилизаціи.

Совершенно особая роль выпала въ срединѣ V вѣка въ греческомъ мѣрѣ на долю Аѣинъ, которыя были душою борьбы съ Персіей и организовали побѣду. Жизнь

выдвинула Аѣины на первое мѣсто въ греческомъ мѣрѣ. Пульсъ исторической жизни чувствовался больше всего въ Аѣинахъ ¹⁾. Аѣинская гавань Пирей стала мѣровымъ портомъ ²⁾.

Сознаніе, что для торжества идей истинной цивилизаціи въ мѣрѣ, необходимо единеніе всѣхъ многочисленныхъ отдѣльныхъ автономныхъ греческихъ государствъ-общинъ, ясно выступаетъ теперь у аѣинскихъ государственныхъ дѣятелей. Оно получило частію осуществленіе въ аѣинскомъ морскомъ союзѣ. Аѣины стремились пріобрѣсти гегемонію не только на морѣ, но и на сушѣ. И въ своемъ внутреннемъ демократическомъ устройствѣ Аѣины представляли яркое выраженіе эллинской жизни въ наступившую новую эпоху.

Какъ-бы самъ идеаль близокъ былъ къ тому, чтобы воплотиться въ греческомъ мѣрѣ и прежде всего въ его духовномъ центрѣ,—въ Аѣинахъ. Приближалось, казалось, осуществленіе давно желанной гармоніи быта отдѣльныхъ свободныхъ городовъ-общинъ, всегда представлявшаго опасность партикуляризма, съ универсальной идеей, которой служилъ аѣинскій союзъ. Гармонія наблюдается и въ отношеніяхъ гражданина къ общинѣ-государству. Если мѣстами и сохранялся старый порядокъ полнѣйшаго поглощенія индивидуальной свободы надобностями коллектива, то въ передовыхъ Аѣинахъ государство давало уже полную возможность свободнаго развитія личности,—хотя она и не могла совершенно выходить изъ подчиненія идеѣ государства, предъ которымъ каждый индивидъ въ отдѣльности долженъ былъ уступать. Важно, однако, что въ аѣинской демократіи рядомъ со старой идеей строгой дисциплины, опредѣлявшейся требованіями государства, сочетается

¹⁾ См. В. П. Бузескулъ, Исторія аѣинской демократіи, стр. 108 слл., 170 слл., 177.

²⁾ См. тамъ же, стр. 178.

новая идея свободы отдѣльнаго гражданина. Свобода и порядокъ—основы человѣческой жизни. Такъ думали аѳиняне и находили, что идеальное устройство человѣческаго общества, гдѣ существовала бы гармонія свободы и порядка, получило свое осуществленіе впервые и полнѣе всего въ ихъ демократіи.

Не долго было суждено, правда, существовать въ греческомъ мірѣ порядку вещей, который такъ близко подходилъ къ возможному идеальному, но все же такой моментъ былъ и, что для насъ особенно важно, моментъ этотъ, во-первыхъ, доказалъ возможность осуществленія идеала и, во-вторыхъ, оставилъ послѣ себя во всѣхъ областяхъ жизни человѣчеству драгоцѣнное наслѣдіе въ видѣ документовъ, которые краснорѣчиво свидѣтельствуютъ и нынѣ о греческихъ идеалахъ жизни и представляются намъ рѣдкой красоты и достоинства.

Все, что въ срединѣ V вѣка до Р. Хр. создано было греческимъ геніемъ, носитъ на себѣ печать какой-то совершенно исключительной убѣдительности. Колоссальное вліяніе, которое оказала античность на европейскую культуру, въ сущности обязано тому, что было создано въ Элладѣ въ интересующую насъ ея „классическую“ эпоху. Европейская культура—потомокъ и законная наслѣдница культуры античности. А на средину V вѣка до Р. Хр. падаетъ лучшая эпоха античной цивилизаціи, когда античность, можно сказать, переживала свою радостную молодость, начальную пору зрѣлости. Оттого такою силою и вѣетъ отъ всѣхъ созданій антика средины V вѣка. Оттого такъ мощно звучатъ въ нихъ и струны нашей современности. Вѣдь это отзвуки далекой, но нашей юности, юности сѣдой уже европейской цивилизаціи.

„Свѣтлый міръ! о гдѣ ты?

„Какъ чудесенъ былъ природы радостный расцвѣтъ!“

сказалъ Шиллеръ о богахъ классической Эллады.

Конечные идеалы европейской цивилизації, всѣ ея основы такъ близки къ идеаламъ, выставленнымъ, а частью и осуществленнымъ въ жизни, аѳинскою демократіею середины V вѣка до Р. Хр., что моментъ совершенства, отмѣтившій тогда жизнь аѳинянъ, нынѣ представляется намъ какъ-бы пережитымъ нами самими въ какіе-то далекіе, чудные дни нашей собственной жизни.

Съ середины V вѣка начинается особенное процвѣтаніе Аѳинъ. Во всѣхъ отрасляхъ жизни въ Аѳинахъ выступаютъ теперь и дѣйствуютъ изумительныя творческія силы. Обыкновенно указываютъ, что Аѳины являются теперь своего рода академіею геніевъ. Всѣ стороны жизни оказываются представленными въ Аѳинахъ въ настоящую эпоху дѣятелями съ очень громкими именами, съ міровою славою. Въ области государственной дѣятельности надо назвать Перикла, въ поэзіи — Софокла, въ исторіи — Фукидида, въ пластическомъ искусствѣ — Фидія. Озираясь на все, созданное Аѳинами въ эпоху ихъ высшей славы, получаешь впечатлѣніе міра, залидаго блескомъ утренняго солнца. Въ его яркихъ лучахъ вырисовывается особенно отчетливо волшебный грандіозный ансамбль прекрасной гармоніи. Поражаетъ прежде всего и болѣе всего эта чудная цѣлостность. Голоса солистовъ удивительнѣйшимъ образомъ согласуются съ мощными аккордами хора. Соборность, ансамбль, цѣлое является основнымъ закономъ жизни, но этотъ законъ не исключаетъ нимало и проявленій души индивидуальной. Только въ общемъ ансамблѣ все индивидуальное нѣсколько теряется, какъ теряются отдѣльныя детали на поляхъ, при блескѣ утренняго солнца. Высокою, бодрящею радостью дышатъ творенія аѳинскихъ поэтовъ и художниковъ, несмотря на то, что звучатъ въ нихъ порою и трагическія ноты. Вѣра въ жизнь, въ челоуѣка, вѣра въ конечное торжество идеала, вѣра въ силу

Предвѣчной Мудрости даютъ основной тонъ поэзіи и искусству. Озаренное такою вѣрою, аѳинское искусство середины V вѣка является гимномъ радости, радости истинно-религіозной. Высшими силами предопредѣлено, чтобы царили въ мірѣ Правда, Мудрость, Благо. Таково было общее убѣжденіе, а при его наличіи нѣтъ мѣста пессимизму. Моментомъ совершенства характеризуется и общій духовный обликъ эпохи. Поэзія и искусство, памятники коихъ дошли до насъ, не оставляютъ сомнѣнія, что эпоха середины V вѣка была эпохой высокаго удовлетворенія, счастія. По произведеніямъ и поэзіи и пластическаго искусства душа аѳинскаго народа представляется подобной глубокимъ, чистымъ, прозрачнымъ водамъ, не смущаемымъ никакими волнами. Поэты и художники являются глашатаями мыслей и чувствъ народныхъ массъ. Чувства религіозно-торжественной радости, которыя характеризуютъ искусство Аѳинъ середины V вѣка, очевидно, были общими чувствами народа. Эти чувства, конечно, явились въ результатѣ великихъ переживаній въ эпоху борьбы цивилизаціи и торжества эллинства. Всѣмъ и каждому было теперь ясно, что міръ долженъ принадлежать эллинамъ, потому что только эллинская культура есть истинная культура; она будетъ отнынѣ господствовать всюду, такъ какъ этого хочетъ само Небо, дарующее людямъ благо и приходящее имъ на помощь, разъ они блюдутъ предвѣчные законы Правды. Только эллинство обезпечиваетъ на землѣ царство Правды, потому что оно одно руководится дѣйствительно идеальными стремленіями и чтитъ истинныхъ боговъ. Прекрасное резюме мыслей аѳинскаго народа, въ которыхъ отобразилось его самосознаніе, даетъ Перикль въ его изумительной надгробной рѣчи въ память воиновъ, павшихъ въ пелопоннесскую войну. Рѣчь эта передана знаменитымъ Фукидидомъ въ его „Исторіи“ (книга II, главы 35—46).

Рѣчь Перикла это настоящее исповѣданіе вѣры аѳинскаго народа. Она весьма важна для пониманія самой сути аѳинскаго эллинства, а потому и для пониманія его искусства. Послушаемъ, что говоритъ знаменитый дѣятель эпохи о своемъ государствѣ! Вотъ, между прочимъ, слова Перикла, для насъ особенно интересныя ¹⁾: „Говоря коротко, я утверждаю, что все наше государство — центръ просвѣщенія Эллады; каждый человекъ можетъ, мнѣ кажется, приспособиться у насъ къ многочисленнымъ родамъ дѣятельности, и, выполняя свое дѣло съ изяществомъ и ловкостью, всего лучше можетъ добиться для себя самодовлѣющаго состоянія. Что все сказанное не громкія слова по поводу настоящаго случая, но сущая истина, доказываетъ самое значеніе нашего государства, прибрѣтенное нами именно благодаря этимъ свойствамъ. Дѣйствительно, изъ нынѣшнихъ государствъ только

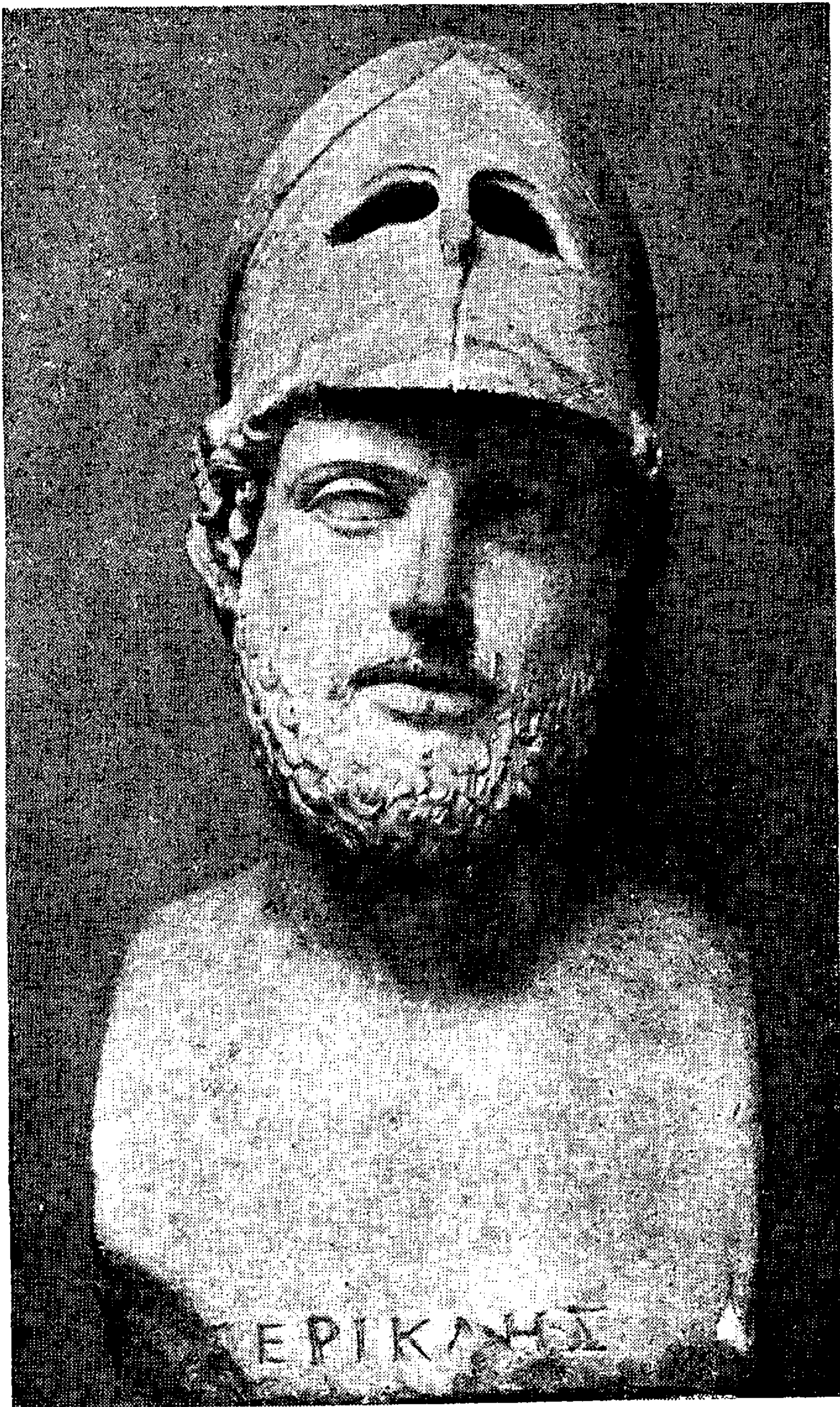


Рис. 23. Перикль. Мраморная герма (выс. 0,57 м.) въ Британскомъ музеѣ. По Furtwängler, Masterpieces of greek sculpture, 1895.

¹⁾ Фукидидъ, Исторія, I, переводъ О. Мищенко въ переработкѣ, съ примѣчаніями и вступительнымъ очеркомъ С. Жебелева. Москва, 1915, стр. 122 сл.

одно наше выдерживаетъ испытаніе выше толковъ о немъ (т. е. выше похвалы и порица^нія); только одно наше государство не будить негодованія въ нападающихъ на него непріятеляхъ въ случаѣ пораженія ихъ такими людьми (какъ мы), не вызываетъ упрека въ подчиненныхъ, что они будто бы покоряются людямъ, недостойнымъ владычествовать. Создавши могущество, подкрѣпленное ясными доказательствами и достаточно засвидѣтельствованное, мы послужимъ предметомъ удивленія для современниковъ и потомства, и намъ нѣтъ никакой нужды ни въ панегиристѣ Гомерѣ, ни въ комъ другомъ, доставляющемъ минутное наслажденіе своими пѣснями въ то время, какъ истина, основанная на фактахъ, разрушитъ вызванное этими пѣснями представленіе. Мы нашей отвагой заставили всѣ моря и всѣ земли стать для насъ доступными, мы вездѣ соорудили вѣчные памятники содѣяннаго нами добра и зла. Въ борьбѣ за такое-то государство положили свою жизнь эти воины, считая долгомъ чести остаться ему вѣрными, и каждому изъ оставшихся въ живыхъ подобаетъ желать трудиться ради него“. Вождь аѳинской демократіи устанавливаетъ, что аѳинское государство представляетъ настоящее осуществленіе идеала общественной жизни. Народъ, съ восторгомъ внимавшій Периклу, конечно, считалъ, что въ словахъ его руководителя излагается его общенародная вѣра, его міровоззрѣніе, что Перикль только находитъ настоящія слова для выраженія чувствъ и думъ народа. Безконечно долженъ былъ быть счастливъ народъ, который былъ убѣжденъ, что онъ идетъ по пути правды. Его чувства, вылившіяся въ произведенія искусства, не могли быть ничѣмъ инымъ, какъ гимномъ радости.

Новое міровоззрѣніе, установившееся въ эпоху Перикла, должно было создать и новое искусство. Это искусство, радостное и торжественное, должно было

быть грендіозно: ему суждено было выразить чувства торжества эллинскихъ идеаловъ во всемъ мірѣ, воспѣть ихъ міровое и вѣчное значеніе. Никогда ранѣе у искусства не было такихъ универсальныхъ заданій. Никогда не открывалось такихъ огромныхъ и волшебныхъ перспективъ. Дѣйствительно, языкъ, которымъ заговорило искусство въ эпоху Перикла, былъ столь величественный, мощный и прекрасный, что передъ нимъ поблекли и всѣ бывшія искусства народовъ древности и само эллинское искусство предшествующей эпохи, какъ блекнуть всѣ свѣтила передъ восходомъ солнца.

Самой характерной чертой жизни Аѳинъ эпохи Перикла была ея гармоничность. Нормальность всѣхъ отношеній жизни, ихъ согласованность съ природою человека, правильное развитіе всѣхъ его способностей, неустанная работа на общее благо—вотъ то, что, по взглядамъ эпохи, создаетъ благополучіе жизни и что предписывается вѣчною мудростью. Въ тѣснѣйшей связи съ основными взглядами на жизнь стоитъ и эстетика, пониманіе красоты. Опять лучшимъ выразителемъ возрѣній эпохи является духовный вождь аѳинской демократіи. Въ той же своей рѣчи Периклъ замѣчаетъ: „мы любимъ красоту, которая проста, и мы любимъ мудрость, которая не ведетъ къ утратѣ силы 1)“.

Простота по Периклу — основной законъ красоты, какъ мѣра основной законъ жизни. Сущность аѳинскаго демократическаго міровоззрѣнія выражена была уже

1) См. Фукидидъ, кн. II, гл. 40. Буквально слова Перикла значать: „мы любимъ красоту съ простотою и любимъ мудрость безъ изнѣженности“. В. П. Бузескуль (Исторія Аѳинской демократіи 187) передаетъ эти слова такъ: „мы любимъ прекрасное, соединенное съ простотою; любимъ образованіе, не впадая въ изнѣженность“. С. А. Жебелевъ переводитъ слова Перикла (стр. 121 сл.) слѣдующимъ образомъ: „мы любимъ красоту безъ прихотливости и мудрость безъ изнѣженности“.

хорошо аѳинскимъ мудрецомъ (однимъ изъ „семи мудрецовъ“ грековъ)—Солономъ, который сказалъ: „μηδὲν ἄγαν“, „ничего лишняго“. Занятіе философіей и наукой не должны вести къ тому, чтобы человѣкъ терялъ способность къ напряженію физическому, такъ какъ въ противномъ случаѣ у него утрачивается необходимая гармонія духа и тѣла. Равноцѣнны оба элемента, составляющіе человѣка, — и духъ, и тѣло, которые должны быть развиты гармонично. Отсюда ведетъ начало извѣстный девизъ античности: „mens sana in corpore sano“, „здоровый умъ въ здоровомъ тѣлѣ“. Идеаломъ эпохи является здоровый, нормальный, развитой человѣкъ, но не сверхчеловѣкъ. Мѣра и простота — основные принципы истинно демократическаго идеала. Каковы же были задачи искусства въ эпоху Перикла? Въ чемъ и какъ могла выразить аѳинская демократія преисполнявшія ее чувства мірового торжества ея идей?

Задачи у искусства теперь были громадны. Искони привыкшіи выражать свои чувства въ пластическихъ образахъ и жить окруженнымъ искусствомъ, греческій народъ на верху своей славы долженъ былъ поставить, естественно, совершенно исключительныя задачи. Въ торжествѣ своихъ идеаловъ аѳиняне усматривали чудо, особую милость тѣхъ высшихъ силъ, которыя опредѣляютъ въ мірѣ господство правды и блага. Аѳиняне искони и всегда были религіозны. Ихъ прекрасное, гармоническое міровоззрѣніе не допускало гордыни (ср. стр. 58).

То грандіозное, чего достигъ аѳинскій народъ, не опьянило его ясной, здоровой мысли. Только благодаря помощи высшихъ силъ, боговъ и героевъ возможно было это чрезвычайное достиженіе. Имъ прежде всего обязанъ благодарностью аѳинскій народъ. Эти благочестивыя мысли опредѣляли дѣятельность искусства. Прославимъ же тѣхъ боговъ и героевъ, наши вѣчные

идеалы, которые дали намъ славу, величіе, счастье! Среди сонма боговъ и героевъ, которые всѣ помогали и сражались съ „варварами“ за греческіе идеалы, конечно, исконная мать города Аѣинъ, ихъ заступница Аѣина-Дѣва занимала первенствующее мѣсто. Ее, Предвѣчную Мудрость, управляющую міромъ и дарующую ему блага, надо благодарить особенно, надо прославить такъ, какъ никто никого и никогда еще не славилъ! Ея святой обители — твердынѣ аѣинскаго акрополя — надо создать такое убранство, чтобы въ глазахъ всѣхъ и всегда акрополь представлялъ бы славу Аѣины: на немъ и кругомъ него долженъ явиться новый міръ высшей красоты и правды, который былъ-бы достойнымъ выраженіемъ чувствъ и идей новой эпохи. Прославляя богиню, аѣиняне создавали апоѣеозъ своей демократіи. По мысли Перикла все убранство акрополя и города Аѣинъ должно было соответствовать міровому значенію, котораго Аѣины достигли. Аѣины и во внѣшнемъ своемъ убранствѣ должны были выражать идею духовнаго центра Эллады.

Акрополь долженъ былъ стать мѣстомъ торжественныхъ празднествъ въ честь богини. Для искусства предстояло по-новому устроить и акрополь и городъ, наполнивъ ихъ новымъ храмами и другими сооруженіями, новыми статуями, группами, картинами. Совершенно новая задача заключалась въ томъ, что все убранство Аѣинъ должно было представлять единую идею. Впервые былъ задуманъ ансамбль такой грандіозности. вмѣстѣ съ тѣмъ предполагалось все выполнить руками лучшихъ мастеровъ и въ самыхъ красивыхъ и цѣнныхъ матеріалахъ. Всѣ храмы и зданія должны были быть построены цѣликомъ изъ мрамора.

Великая эпоха должна была говорить новымъ языкомъ; великія идеи создаютъ и великій стиль. Искусство частью уже въ предшествующую эпоху ставило

задачей созданіе большихъ ансамблей: вспомнимъ картины Полигнота, скульптуры храма Зевса въ Олимпіи. Но то, что было задумано въ Аѣинахъ теперь, оставляетъ позади себя все, что было раньше. Инициаторомъ новаго художественнаго убранства Аѣинъ былъ Перикль. И средства на новое убранство города и на всѣ задуманныя сооруженія въ Аѣинахъ имѣлись въ достаточномъ количествѣ. Нигдѣ въ Греціи и никогда не было еще такого богатства, какимъ владѣли теперь Аѣины ¹⁾).

Всегда въ счастливыя эпохи мысли вождей находятъ нужныхъ исполнителей ихъ предначертаній. Для приведенія въ исполненіе грандіозныхъ плановъ по художественному убранству Аѣинъ Перикль нашель достойнаго человѣка въ лицѣ своего близкаго друга геніальнаго Фидія, чрезвычайно разносторонняго художника, человѣка универсальнаго ума, способнаго организатора. Перикль избралъ Фидія своимъ довѣреннымъ лицомъ на работахъ по украшенію Аѣинъ. Такимъ образомъ Фидію суждено было стать главнымъ выразителемъ идей V вѣка въ искусствѣ, творцомъ новаго художественнаго идеала демократическихъ Аѣинъ. Имъ былъ созданъ на аѣинскомъ акрополѣ настоящій апоѣеозъ культуры демократіи.

2. Аѣинскій акрополь.

„Мнѣ будетъ вѣчно дорогъ день,
„Когда вступилъ я, Пропилеи,
„Подъ вашу мраморную сѣнь,
„Что пѣны волнъ морскихъ бѣлѣе,
„Когда, священный Парѣенонъ,
„Я увидалъ въ лазури чистой

¹⁾ Аѣины были городомъ, имѣвшимъ до ста тысячъ населенія. О средствахъ аѣинскаго государства см. у В. П. Бузескула, Исторія аѣинской демократіи, стр. 144, 150 слл.

„Впервые мраморъ золотистый
„Твоихъ божественныхъ колоннъ,
„Твой камень, солнцемъ весь облитый,
„Прозрачный, теплый и живой,
„Какъ тѣло юной Афродиты,
„Рожденной пѣною морской.
„Здѣсь было все душѣ родное,
„И Саламинъ, и Геликонъ,
„И это море голубое
„Межъ бѣлыхъ, дѣвственныхъ колоннъ.
„Съ тѣхъ поръ душѣ моей святыня,
„О скудной Аттики земля,—
„Твоя печальная пустыня,
„Твои сожженные поля!“

Д. С. Мережковскій. 1904.

А. Общая композиція акрополя.

И въ оставшихся развалинахъ акрополя Аѳинъ живеть еще грандіозная мысль, которая одухотворяла строителей разрушенныхъ храмовъ. И въ нихъ еще живѣйшимъ образомъ чувствуется дыханіе великой эпохи, создавшей святыню Аѳины-Паллады. Всѣ послѣдующія эпохи не могли изгладить въ Аѳинахъ того, что создала ихъ самая счастливая эпоха. Нынѣ на аѳинскомъ акрополѣ оставлены только сооруженія античной эпохи. Удалено все позднѣйшее. Въ византійское, франкское и турецкое время величавыя развалины античныхъ сооруженийъ представлялись рѣзкимъ, блестящимъ контрастомъ тогдашнему ничтожеству (ср. рис. 24).

И теперь развалины акрополя въ Аѳинахъ (ср., напр., табл. I) остаются центромъ вниманія не только археологовъ и историковъ искусства, но и каждого путешественника,—главнымъ, что привлекаетъ его вниманіе.

Духъ Фидія и понынѣ царить въ Аѳинахъ. Никакія позднѣйшія сооруженія, ни римскихъ императоровъ, любившихъ и щедро украшавшихъ Аѳины (ср. рис. 1),

ни современныхъ греческихъ патриотовъ, мечтающихъ о возстановленіи древней славы, не достигли ничего подобнаго и не превзошли Фидія. Развалины задуманнаго имъ ансамбля до сихъ поръ представляютъ настоящее величіе Аѳинъ.

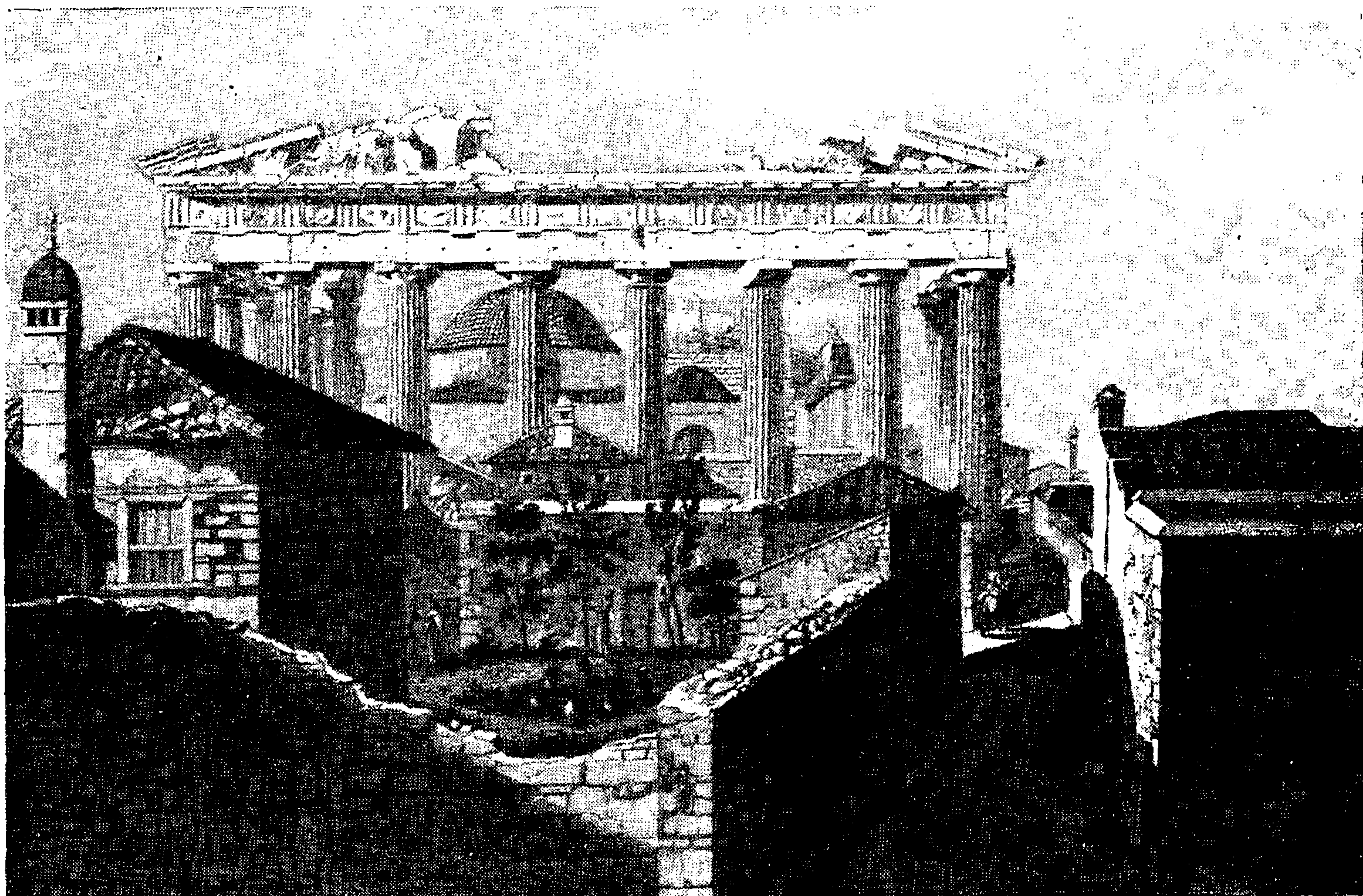


Рис. 24. Парѳенонъ въ эпоху турецкаго господства. Рисунокъ, исполненный въ 1765 г. и изданный у Stuart-Revet, *Antiquités d'Athènes*, II, гл. I, табл. IV, рис. 1.

Акропольская скала образуетъ возвышенность (156,20 м. надъ уровнемъ моря) съ отвѣсными обрывами со всѣхъ сторонъ, кромѣ западной, гдѣ постепенный, но крутой скатъ представляетъ естественное мѣсто подъема на акрополь. Скала протянулась съ востока на западъ на 270 м. Съ сѣвера на югъ ея наибольшая ширина 156 м. Въ древности городъ, расположенный въ равнинѣ, среди которой поднимается акропольская скала (рис. 1 и 3); окружалъ ее, какъ и нынѣ. Акрополь въ древнѣйшее время представлялъ естественную крѣпость, гдѣ жители могли искать убѣжища въ случаѣ надобности. Посвятивъ по мысли Перикла акрополь

исключительно богамъ и особенно Аѳинѣ-Палладѣ, аѳиняне въ художественномъ убранствѣ акрополя, очевидно, хотѣли подчеркнуть, что обитель Аѳины является настоящимъ центромъ города. Отъ развалинъ древняго города теперь сохранилось очень мало. И намъ трудно представить ансамбль, который образовалъ акрополь съ городомъ. До нѣкоторой степени мы можемъ составить себѣ представленіе о картинѣ древнихъ Аѳинъ по виду, который, открывается теперь на акрополь и городъ съ сѣверо-запада (рис. 3). Акропольская скала рисуется здѣсь въ ея протяженіи съ востока (налѣво) на западъ. На ней отчетливо вырисовываются развалины Парѳенона. У подножія акрополя (съ сѣвера) виденъ современный городъ; по общей массѣ, конечно, похожій на древній. На особой возвышенности (древнемъ „Рыночномъ холмѣ“) прекрасно сохранился древній храмъ, цѣликомъ выстроенный изъ мрамора въ эпоху Перикла. Это, вѣроятно, храмъ Гефеста, извѣстный нынѣ подъ названіемъ „храма Тесея“. Удивительная его сохранность объясняется тѣмъ, что долгое время онъ служилъ христіанскою церковью (св. Георгія). Прекрасна гармонія храма съ акрополемъ. Если бы сохранились другія древнія зданія, окружавшія акрополь, несомнѣнно, объ эффектѣ сочетанія акрополя съ городомъ мы могли бы судить лучше. На лѣвой сторонѣ (рис. 3) вдали вырисовывается массивъ горы Гиметта, ограждавшаго аѳинскую долину съ востока.

Перейдемъ на юго-востокъ и взглянемъ оттуда на акрополь (см. табл. I). Какая чарующая панорама! Какъ дивно согласованы линіи и размѣры Парѳенона со скалою акрополя! Кажется, будто и сама живописная скала акрополя высѣчена зодчимъ въ видѣ грандіозной базы для сооруженнаго имъ храма, который долженъ былъ висѣть надъ всѣмъ городомъ. На рисункѣ на-

лѣво видны остатки колоннъ коринѳскаго ордера отъ храма Зевса Олимпійскаго, законченнаго при Адрианѣ (см. и рис. 1). Какъ онѣ при всей ихъ величинѣ теряются предъ ансамблемъ акрополя и Парѳенона, и какимъ ничтожнымъ является современный городъ!

Взглянемъ теперь на акрополь съ болѣе близкаго разстоянія, со стороны входа въ него, съ запада. Рисунокъ 4 представляетъ видъ, который открывается на акрополь съ холма, гдѣ происходили народныя собранія,—Пникса, расположеннаго къ западу отъ акрополя. У народа, рѣшавшаго дѣла государства, были на глазахъ всѣ святыни и вся красота Аѳинъ! Опять поражаетъ наблюдателя Парѳенонъ. Какое видное мѣсто занимаетъ онъ (на рисункѣ 4 направо) въ пейзажѣ и какъ хорошо опять онъ гармонируетъ съ формою и массою акропольской скалы! Гора Ликабеттъ (на рис. 4 налѣво), находящаяся за городомъ, отъ него на сѣверо-востокъ, представляетъ въ распредѣленіи массъ въ пейзажѣ прекрасный противовѣсъ Парѳенону. Очевидно, строитель Парѳенона старался достигнуть гармоніи цѣлаго, считаясь съ характеромъ ближайшаго пейзажа. Впечатлѣніе грандіозности у Парѳенона достигается не размѣрами храма, которые, какъ увидимъ, вовсе не были такъ велики, а согласованностью его съ мѣстностью, въ которой Парѳенонъ не только не теряется, а напротивъ, въ которой онъ доминируетъ, откуда бы ни взглянуть на акрополь. При первомъ же взглядѣ на Аѳины и на акрополь (рис. 1), всякій признаетъ, что храмъ, стоящій на немъ и занимающій такое видное мѣсто, изумительно прославилъ божество, въ честь котораго онъ былъ воздвигнутъ. На рис. 4 отчетливо видны сооруженія, находящіяся на западѣ акрополя. Наверху (налѣво отъ Парѳенона) видны сначала развалины Пропилей, монументальныхъ мраморныхъ воротъ, ведшихъ въ святыню Аѳины-Дѣвы, направо передъ

южнымъ крыломъ Пропилей, на особомъ выступѣ скалы акрополя („пиргосѣ“) — маленькій мраморный храмикъ Аѣины-Ники (Побѣды), налѣво передъ сѣвернымъ крыломъ Пропилей—высокій мраморный постаментъ памятника М. В. Агриппы (27—12 г. до Р. Хр.). Ниже названныхъ сооружений—двѣ башни со стѣною и воротами (т. наз. воротами Бѣлэ) между ними—римской эпохи (построены въ 200 г. по Р. Хр.). У подножія акрополя на юго-западѣ (на рис. 4 направо) видны развалины одеона (театра) Герода Аттического, выстроеннаго имъ въ память его супруги Региллы (умершей въ 161 г. по Р. Хр.).

По сохранившимся до нашего времени развалинамъ мы только отчасти можемъ составить представленіе объ ансамблѣ, задуманномъ для акрополя. Сохранившіеся остатки не оставляютъ сомнѣній, что новый акрополь дѣйствительно задуманъ былъ какъ ансамбль, что у него была единая композиція, которая согласовалась и съ общей композиціей древняго города. Одинъ памятникъ, который игралъ весьма важную роль въ композиціи акрополя, исчезъ совершенно, оставивъ послѣ себя только слѣды базы на скалѣ акрополя, гдѣ онъ находился. Это—колоссальная бронзовая статуя Аѣины, произведеніе Фидія,—статуя, которую аѣиняне воздвигли на акрополѣ въ память торжества надъ персами ранѣе всего. Статуя сооружена была на десятую часть добычи послѣ побѣды аѣинянъ у Саламина, на Кипрѣ (449 г. до Р. Хр.). Статуя была какъ-бы грандіозной прелюдіей ко всему слѣдующему. Богиня должна была наблюдать за всѣмъ тѣмъ, что потомъ сооружалось на акрополѣ въ ея славу. Очевидно, посвященіемъ колоссальной статуи выражалась благодарность богинѣ за то главное дѣло, которое поставило Аѣины на ихъ высоту, и статуя должна была представлять на акрополѣ одно изъ самыхъ важныхъ посвященій. О статуѣ колоссальной

Аѳины можно судить по аѳинскимъ монетамъ временъ римской имперіи, на которыхъ изображаются эта статуя и акрополь съ нею, съ Парѳенономъ и съ Пропилеями (рис. 25 и 26).



Рис. 25 (н. в.). Аѳинская монета съ изображеніемъ бронзовой Аѳины Фидіа. По Collignon, Hist. de la sculpture grecque, I.



Рис. 26 (н. в.). Аѳинская монета съ изображеніемъ акрополя и стоящей на немъ бронзовой Аѳины Фидіа. По Collignon Hist. de la sculpture grecque, I.

Возможно, что воспроизведеніе колоссальной акропольской статуи Аѳины представляетъ величественный мраморный торсъ Медичи (нынѣ въ школѣ изящныхъ искусствъ въ Парижѣ). Въ послѣднее время археологамъ удалось найти головы, которыя принадлежали другимъ репликамъ оригинала, послужившаго моделью для торса Медичи. Такимъ образомъ статуя Аѳины возстанавливается полностью (рис. 27). Несомнѣнно, въ общей композиціи акрополя статуя занимала виднѣйшее мѣсто и сообщала акрополю особый видъ, о своеобразномъ эффектѣ котораго мы теперь можемъ судить не иначе, какъ только по графическимъ реконструкціямъ акрополя. Рисунокъ 2 представляетъ новѣйшую реконструкцію акрополя на основаніи всѣхъ данныхъ, которыя установила археологическая наука до послѣдняго времени. По рисунку наглядно можно видѣть, какое дѣйствительно видное мѣсто въ общей композиціи акрополя занимала колоссальная Аѳина. Да иначе и быть не могло. Въ обители богини первое мѣсто, конечно, должно было занять ея изображе-

ніе, которое, чтобъ быть замѣтнымъ въ композиціи, должно было быть колоссальнымъ. Весь акрополь представлялся какъ-бы высокимъ треномъ богини. Съ него статуя должна была быть видна всюду изъ города и изъ аттической равнины. Остріе копья богини, которое, можетъ быть, было позолочено, какъ жаръ, горѣло на солнцѣ. По словамъ Павсанія блескъ копья Аѣины мореходцы замѣчали уже съ самыхъ границъ Аттики, отъ мыса Сунія. Богиня, защитница города, блюла за нимъ и за всею страной съ высоты своей обители и охраняла ихъ отъ всякой напасти. Таковъ былъ смыслъ этого грандіознаго образа. Грекамъ мало было одной отвлеченной идеи; они требовали всегда всей полноты жизни: они должны были видѣть во-очію, что ихъ Аѣина-защитница, дѣйствительно, среди нихъ, что она, дѣйствительно, стоитъ во-всеоружіи на акропольской скалѣ.



Рис. 27. Торсъ Аѣины Медичи съ представленной головой, принадлежавшей репликѣ, сдѣланной съ оригинала статуи, другую реплику которой представляетъ торсъ Медичи. По *Jahrbuch d. arch. Instituts*, XXVIII (1913). Выс. торса 2,45 м.

Первое, чѣмъ надо было почитать богиню, по воззрѣніямъ грековъ, — что было ей особенно дорого, что ее особенно славилло, — было сооруженіе ей соотвѣтствующаго ея величію и величію Аѣинъ, кото-

рыя она олицетворяла, образа. Рядомъ съ нимъ долженъ былъ быть и ея домъ, — храмъ. И храмъ этотъ долженъ былъ быть совершенно исключительной цѣнности, убранства, великолѣпія. Это былъ Парѣенонъ, первый большой храмъ, цѣликомъ выстроенный изъ мрамора и съ исключительнымъ богатствомъ украшенный скульптурами. Мраморъ, теплаго тона, взятъ былъ изъ ломокъ горы Пентеликона (на сѣверо-востокѣ аѣинской равнины). Скульптуры у Парѣенона были и во фронтонахъ, и на метопахъ, и опоясывали сплошнымъ фризомъ по наружнымъ сторонамъ весь верхъ храма, внутри его колоннады. Какой величественный эффектъ производила архитектура Парѣенона, намъ свидѣтельствуется достаточною силою даже его развалины (см. табл. II). Статуя колоссальной Аѣины и Парѣенонъ составляютъ главную основную часть композиціи акрополя. Они опредѣляли весь смыслъ акрополя, какъ обители богини высшей Премудрости, возвеличившей Аѣины. Обитель ея со всѣхъ сторонъ была ограждена высокими стѣнами, сохраняя, такимъ образомъ, характеръ крѣпости, каковою служилъ акрополь въ древнѣйшія времена. На реконструкціи акрополя (рис. 2), налѣво отъ колоссальной статуи Аѣины, виденъ другой небольшой храмъ, гдѣ почиталась Аѣина вмѣстѣ съ богомъ Посейдономъ и съ болѣе древнимъ богомъ, впоследствии съ нимъ отождествленнымъ, Эрехеемъ, — храмъ, который извѣстенъ былъ подъ именемъ Эрехеіона. Въ этомъ храмѣ, который, какъ и Парѣенонъ, былъ изъ пентелійскаго мрамора, находились особо чтимыя свята мѣста акрополя.

Къ востоку отъ Парѣенона находился алтарь Аѣины, на которомъ сожигались въ честь нея жертвы. Дорога, ведшая на акрополь съ запада, шла зигзагами, представляя, какъ это было обычно у греческихъ святынь, располагавшихся на высотахъ, постепенно поднимающійся подъемъ. Дорога вводила въ средній проѣздъ главнаго

центрального корпуса Пропилей, зданія, какъ я уже замѣтилъ выше, представлявшаго монументальныя парадныя ворота акрополя. Главный корпусъ Пропилей внутри заключалъ пять дверей въ стѣнѣ акрополя. Средняя дверь была самая большая. Изъ двухъ паръ остальныхъ дверей пара по бокамъ центральной двери была больше двухъ дверей, расположенныхъ по краямъ. Отъ большой средней двери по три іонійскихъ колонны, поддерживавшихъ перекрытіе, съ каждой стороны подходили къ наружному фасаду, который представлялъ портикъ дорическаго ордера съ шестью колоннами на западѣ. Съ востока предъ пятью дверьми Пропилей былъ также дорическій портикъ съ шестью колоннами по фасаду. Черезъ среднюю дверь Пропилей шла проѣзжая дорога. Передъ стѣною, въ которой были пять входныхъ дверей Пропилей, была сдѣлана сплошная лѣстница изъ четырехъ ступеней, прерывавшаяся только въ серединѣ проѣзжей дорогой. Западная половина центрального корпуса Пропилей, представлявшая трехкорабельную залу, была расположена ниже восточной половины, представлявшей сравнительно неглубокій портикъ. На реконструкціи акрополя (рис. 2) наглядно видно, что въ зависимости отъ нахожденія на разныхъ уровняхъ пола въ западной и восточной половинахъ центрального корпуса Пропилей и двускатныя крыши этихъ половинъ были расположены на разной высотѣ. Къ центральному корпусу Пропилей примыкали крылья: сѣверное, глубокое, заканчивавшееся на сѣверѣ и на западѣ глухими стѣнами, а на югѣ дорическимъ портикомъ изъ трехъ колоннъ, и южное мелкое, имѣвшее на сѣверѣ портикъ, одинаковый съ портикомъ сѣвернаго крыла, на югѣ глухую стѣну и на западѣ своеобразный портикъ съ одной подпоркой, выводившій на отдѣланный облицовкой изъ плитъ известняка выступъ акропольской скалы, „башню“, „пиргось“,

на которомъ былъ сооруженъ маленькій, элегантный храмикъ іонійскаго стила Аѣины-Ники. Небольшая лѣсенка вела на пиргось съ главной священной дороги, ведшей черезъ Пропилеи на акрополь. По краямъ наверху пиргось былъ огражденъ мраморной балюстрадой, украшенной великолѣпными барельефами. У сѣвернаго крыла Пропилей и у южнаго (около лѣстницы, ведшей къ храмику Ники), на особыхъ пьедесталахъ были поставлены находившіяся до сооруженія Пропилей гдѣ-то въ другомъ мѣстѣ конныя статуи Діоскуровъ, которыя Павсаній по недоразумѣнію считалъ статуями сыновей Ксенофонта. Статуи Діоскуровъ, работы Ликія, сына Мирона, прославляли аѣинскую побѣду надъ Евбеей 446 года. Статуя, стоявшая у южнаго крыла Пропилей, была, вѣроятно, Суллою похищена изъ Аѣинъ. Въ 18 г. по Р. Хр. аѣиняне поставили на ея мѣсто новую конную статую въ честь Германика.

Сооруженіе описанныхъ зданій на аѣинскомъ акрополѣ не было закончено въ эпоху Перикла. Однако, всѣ эти зданія такъ хорошо между собою согласованы, образуютъ такую строгую, единую картину, что не можетъ быть сомнѣнія, что общая концепція композиціи акрополя была дѣломъ единой мысли, мысли художника, который въ центрѣ всего поставилъ колоссальную статую Аѣины и Парѣенонъ. Археологія въ послѣднее время до тонкости изучила всю исторію аѣинскаго акрополя. Мы можемъ нынѣ составить себѣ ясное представленіе о томъ, что представлялъ акрополь въ эпоху до совершенно новаго его переустройства при Периклѣ. Какъ въ Олимпіи, въ Дельфахъ, такъ и на аѣинскомъ акрополѣ до Перикла различныя сооруженія возникали постепенно. Древній до-перикловъ акрополь представлялъ тоже красивую, пеструю картину, но въ ней нельзя отмѣтить того, что отличаетъ композицію периклова акрополя отъ всѣхъ ансамблей, которые выросли постепенно:

у до-периклова акрополя не было единства художественного замысла.

Съ какой бы точки зрѣнія мы ни взглянули на аѳинскій акрополь, композиція его намъ кажется чрезвычайно простой и безупречно ясной, чисто греческой, „геометрической“. Весь смыслъ акрополя съ перваго же взгляда всякому понятенъ: это—обитель великой богини, олицетворявшей высшіе идеалы народа. Главное въ композиціи—образъ самой богини и ея жилище—храмъ Парѳенонъ. Распредѣленіе массъ, образуемыхъ постройками, архитектурныя группы акрополя удивительно живописны. Ни съ какой точки зрѣнія онъ не являются монотонными. Напротивъ, всегда массы расположены не симметрично, а детали ихъ весьма разнообразны, и только постоянно наблюдается строго уравновѣшенный общій ритмъ массъ, общее равновѣсіе группъ, которымъ и достигается впечатлѣніе строгого единства общаго ансамбля. Съ нѣкоторыхъ точекъ зрѣнія (см. рис. 2) гармонія массъ получается отъ расположенія сооружений, съ другихъ (см. рис. 4) художественный ритмъ достигается дѣйствіемъ окрестнаго пейзажа.

Нельзя не обратить вниманія на то, что всѣ сооруженія акрополя не отличались особенно большими размѣрами. Высота колоннъ западнаго фасада Пропилей была 8,57 м., колоннъ Парѳенона — 10,43 м. Высота статуи Аѳины — 9 метровъ (съ базой).

Аѳиняне считали все чрезмѣрное по величинѣ и неудобнымъ богамъ и некрасивымъ. Старинный девизъ аѳинскаго мудреца „ничего лишняго“ и въ области искусства, видимо, былъ обязательнымъ. Впечатлѣнія красоты и величія старались достигать не колоссальными размѣрами построекъ, чѣмъ любили поражать восточные деспоты, а композиціей, пропорціями и отношеніемъ сооружений къ окружающей мѣстности, сло-

вомъ — гармоніей цѣлаго. Чисто демократическая идея значенія соборности! И другія внѣшнія формы композиціи акрополя являются истиннымъ олицетвореніемъ идеаловъ, характерныхъ для аѳинской демократіи. Очевидно, демократическіе принципы представляли истинное выраженіе души народа; они сквозили всюду и въ его художественномъ творчествѣ. Аѳиняне, умѣвшіе во всей жизни сочетать идеи свободы и порядка, обнаруживаютъ и въ своихъ художественныхъ созданіяхъ характерныя черты, которыя лучше всего опредѣляются тѣми же понятіями: свобода и порядокъ. Объ общей композиціи акрополя приходится сказать, что она живописна, свободна, но въ то же время и не беспорядочна, а строго уравновѣшена, подчинена обязательной, но не бросающейся въ глаза и потому не навязчивой дисциплинѣ. Истинно демократичны и лучезарная ясность композиціи акрополя, и его простота.

Если отъ общей композиціи акрополя мы обратимся къ обзору его частей, то въ композиціи каждой отдѣльной части, которыя всѣ намѣчаются ясно и какъ-бы сами собою, выступаютъ особенности и качества общей композиціи. Въ каждой отдѣльной части—тѣ же ясность и простота, та же живописность и разнообразіе, та же уравновѣшенность общихъ массъ.

Б. Входъ въ акрополь.

Первая естественно выдѣляющаяся часть акрополя это—входъ въ акрополь (см. рис. 28, представляющій чертежъ фасада и планъ того, что видно на чертежѣ). Основной мотивъ удивительно отчетливъ: центромъ композиціи являются двери въ Пропилеяхъ, дававшія доступъ на акрополь. Всѣ сооруженія у входа только монументальное украшеніе этихъ дверей, дающее понять, что входъ ведетъ въ исключительное по

своему значенію мѣсто. Что это мѣсто святыня Аѣины, сразу же ясно по маленькому храмику Аѣины-

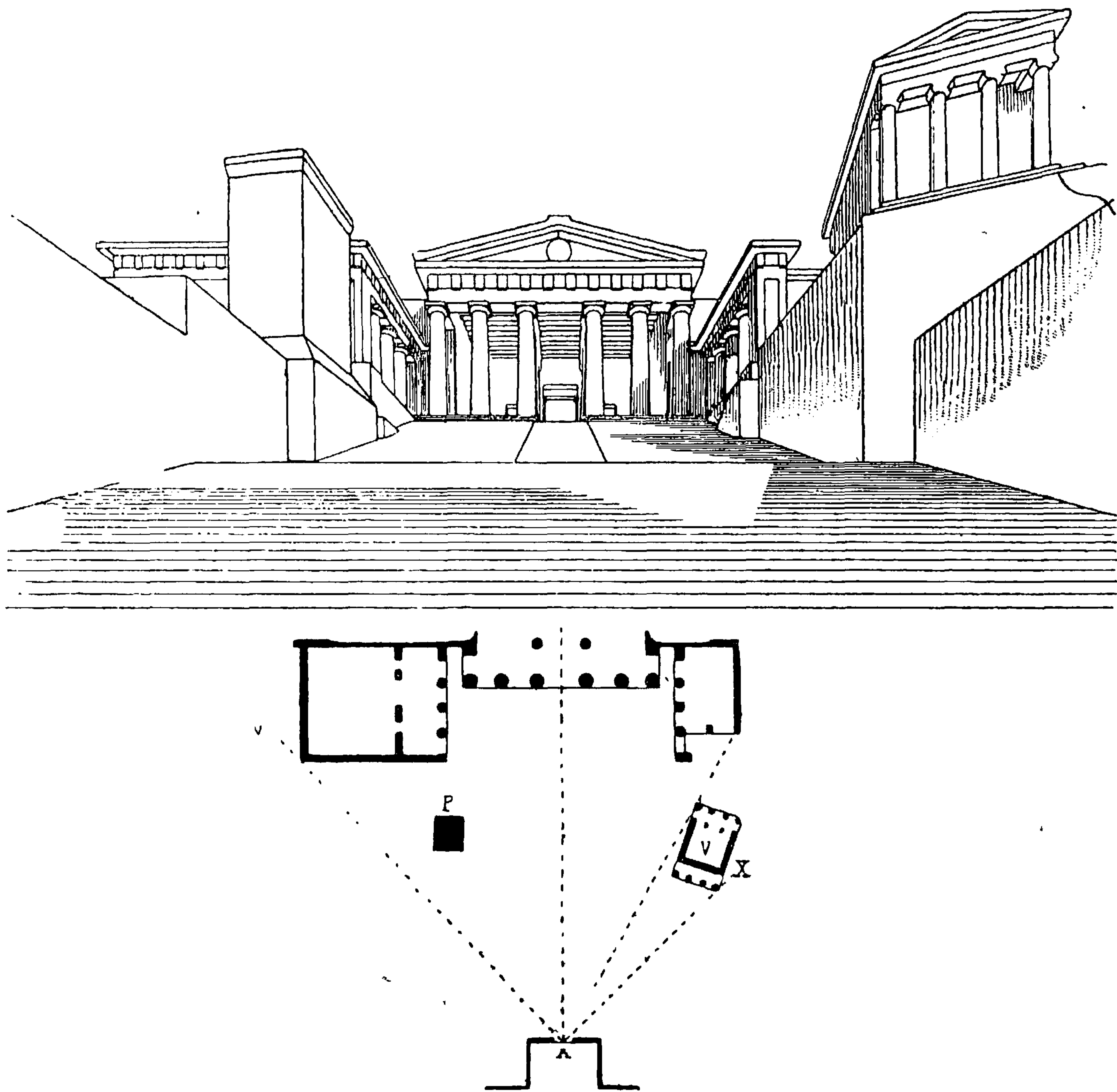


Рис. 28. Входъ въ акрополь. Реконструкція. По Шуаззи Исторія архитектуры, перев. Н. С. Курдюкова, I, 1906.

Ники, который пріютился съ краю массивнаго поста-
мента—„пиргоса“ (на рисунокѣ направо). Ника-„По-
бѣда“ только иная ипостась той же Аѣины, богиня,
олицетворявшая все совершенство и всю доблесть, ко-
торая даруетъ Аѣина. Лѣвая и правая половины ком-
позиціи по деталямъ не симметричны, но общій ансамбль
вполнѣ уравновѣшенъ. Если встать за воротами Бѣлэ
(на рис. 28—А) и смотрѣть на входъ, то крайнія оси

зрѣнія пойдутъ по линіямъ AV и AX. Углы, образуемые этими линіями и линіей, проходящей отъ точки А черезъ середину Пропилей, оказываются равными, вслѣдствіе чего общая оптическая симметрія и является безупречной. Почему сѣверное и южное крыло Пропилей были сдѣланы несимметричными? Первоначально, какъ это установлено, они были задуманы одинаковыми по размѣрамъ, и только у южнаго крыла съ запада долженъ былъ быть открытый портикъ, а у сѣвернаго глухая стѣна. Храмикъ Ники построенъ позже Пропилей, но, очевидно, именно изъ-за него задуманный первоначальный проектъ Пропилей былъ измѣненъ. Что должно было быть на мѣстѣ храма по первоначальному проекту, остается неизвѣстнымъ. Дошедшій до насъ храмикъ тончайшимъ образомъ согласованъ съ общей композиціей Пропилей. Гдѣ ни встать, изящный храмикъ изъ бѣлаго мрамора всегда вырисовывается на фонѣ неба и утопаетъ въ лучахъ свѣта, что придаетъ ему изумительную легкость. Чтобы храмикъ могъ быть виденъ на фонѣ неба отъ точки А, южное крыло Пропилей и было сокращено. Въ качествѣ уравновѣшивающаго элемента на сѣверной сторонѣ, передъ сѣвернымъ крыломъ Пропилей должно было быть еще какое-нибудь сооруженіе на мѣстѣ постаменты памятника Агриппы. Однако, какъ теперь показано, памятникъ Агриппы занялъ мѣсто какого-то древняго памятника, стоявшаго, можетъ быть, даже на томъ же самомъ постаментѣ. Величина храма Ники строжайше гармонируетъ съ общими массами композиціи параднаго входа на акрополь, равно какъ и постановка его нѣсколько вкось по отношенію къ оси главнаго входа. Благодаря несимметричной постановкѣ, храмикъ не убиваютъ мощныя формы Пропилей. Маленькіе размѣры позволяютъ видѣть храмикъ цѣликомъ (опять на фонѣ свѣтлаго неба!) наблюдателю, который нахо-

дился внутри южного крыла Пропилей. Миниатюрный легкий храмикъ, вкось поставленный съ юга у Пропилей (рис. 2), нерѣдко сравнивали съ птичкой, прилетѣвшей и сѣвшей у массивныхъ Пропилей. Если храмъ Ники и сооруженъ послѣ Пропилей, онъ, конечно, задуманъ въ одно время съ тѣмъ проектомъ Пропилей, по которому они были выполнены.

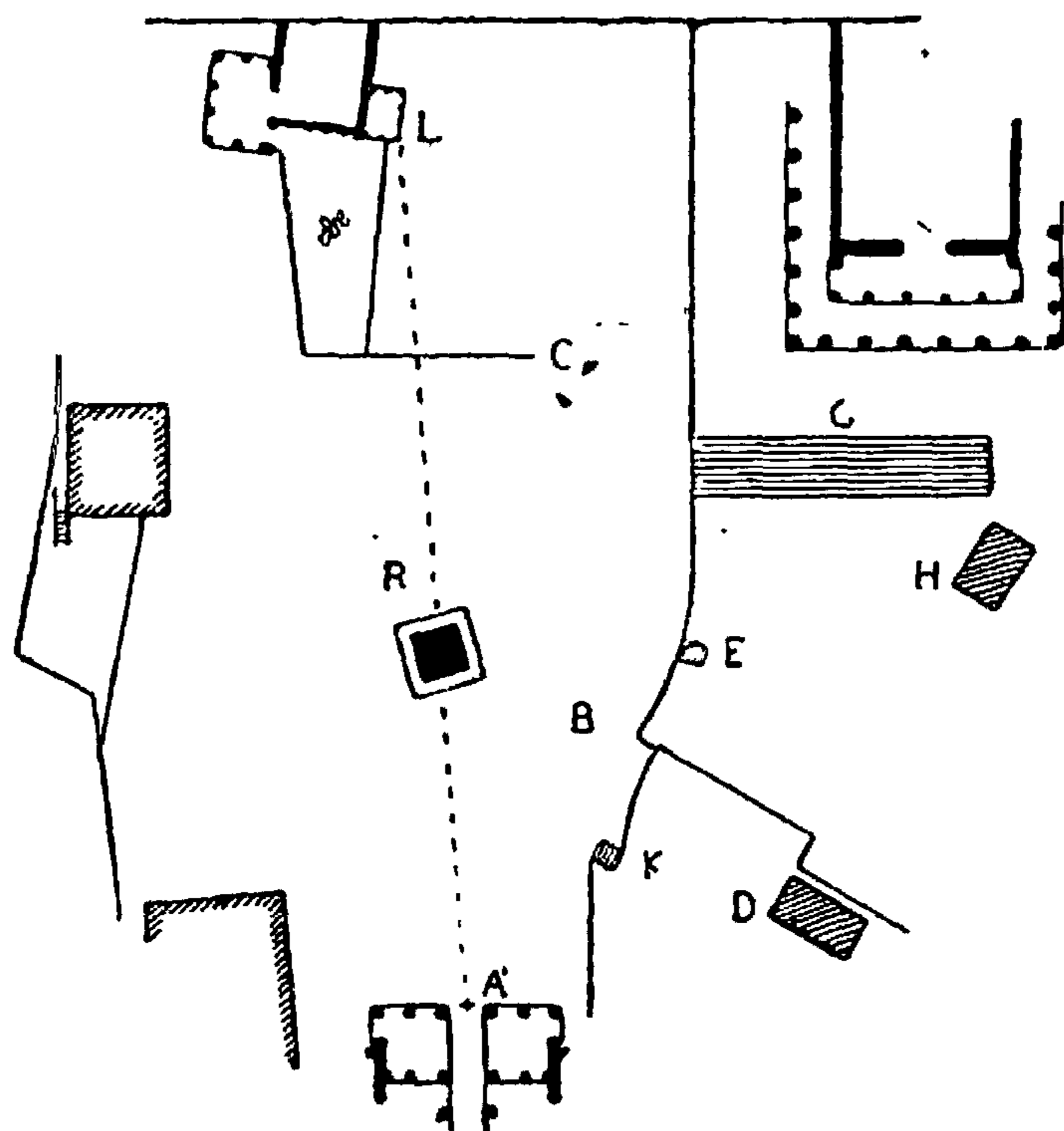
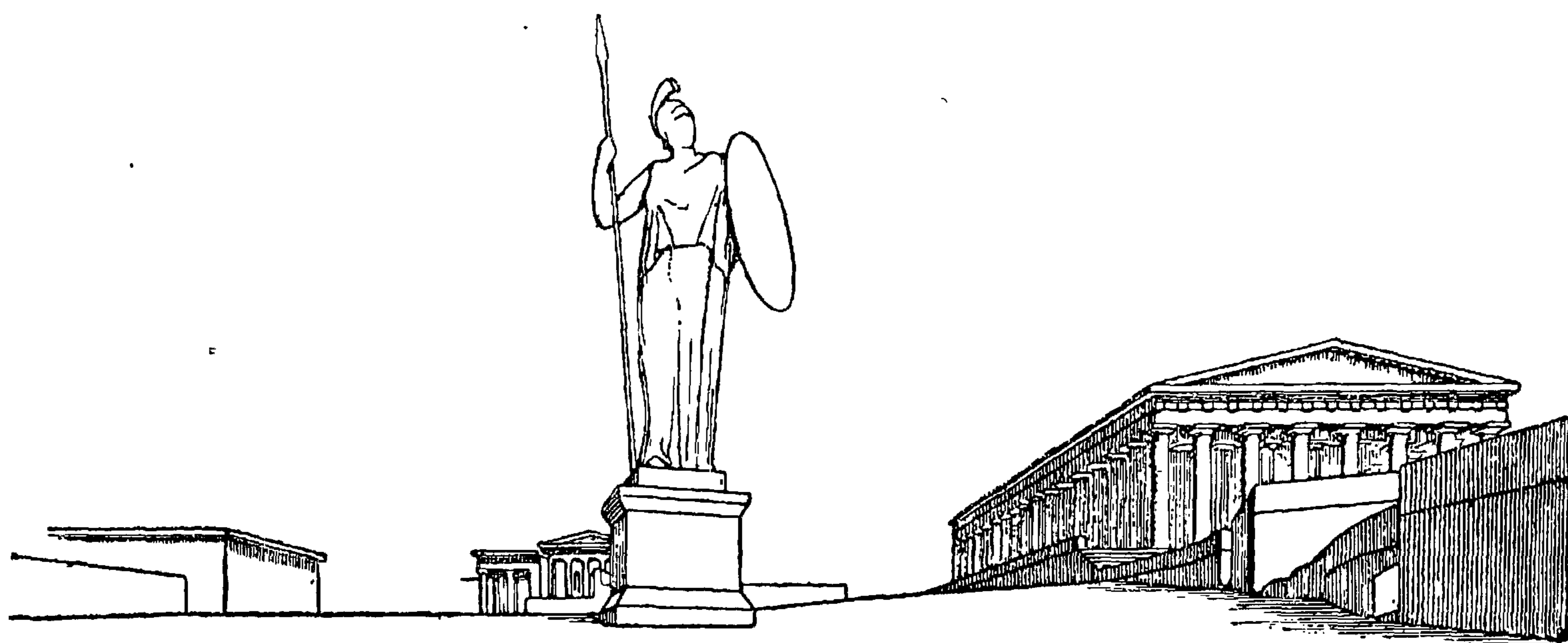


Рис. 29. Видъ площади, гдѣ стояла на акрополѣ колоссальная бронзовая статуя Аѣины Фидія. Реконструкція (выс. статуи съ базой была 9 м.). По Шуази, Исторія архитектуры, I.

В. Площадь Аѣины.

Пройдя черезъ Пропилей, мы попадаемъ непосредственно въ обитель Аѣины, и первое, что въ древности

открывалось глазамъ зрителя, вступающаго въ обитель Аѣины, была колоссальная статуя богини (рис. 29). Эта часть акрополя можетъ быть названа спеціально площадью Аѣины. Статуя представляетъ центральный главный мотивъ площади. Рисующіеся вдали направо Парѣенонъ и передъ нимъ огражденія святилищъ Аѣины-Эрганы и Артемиды Бравронской, занимавшихъ мѣсто между Парѣенономъ и южнымъ крѣломъ Пропилей, сзади Эрехѣіонъ и налѣво неопредѣлимая ближе сооруженія, остатки коихъ сохранились у сѣверной стѣны акрополя, образуютъ живописное обрамленіе колосса. Какъ видно по рис. 29, статуя Аѣины была поставлена вкось къ оси Пропилей и Парѣенона. Этимъ, видимо, она связывалась воедино съ названными зданіями. Блескъ копья и гребня шлема богини былъ виденъ по всей аѣинской долинь и доходилъ до предѣловъ Аттики (мыса Сунія). Богиня соединялась со всею страной, душу которой она олицетворяла. Колоссальная Аѣина при Юстиніанѣ изъ Аѣинъ была увезена въ Константинополь.

Ни Парѣенонъ, ни Эрехѣіонъ нельзя было разсматривать въ деталяхъ съ площади Аѣины. Миниатюрный портикъ съ южной стороны Эрехѣіона база статуи Аѣины загоразживала совершенно, и это по художественнымъ соображеніямъ было необходимо. Если бы портикъ былъ виденъ, громадная статуя Аѣины его убивала бы своею величиной.

Г. Парѣенонъ.

Миновавъ статую Аѣины и продолжая путь по священной дорогѣ, посѣтитель акрополя оказывался передъ Парѣенономъ, который вырисовывался ему во всемъ своемъ дивно-прекрасномъ величїи (рис. 30). Главная точка зрѣнія на Парѣенонъ, на которую рассчитывалъ

его гениальный создатель, была, несомненно, съ угла, съ сѣверо-запада (какъ на рис. 30 и на табл. II). Съ этой

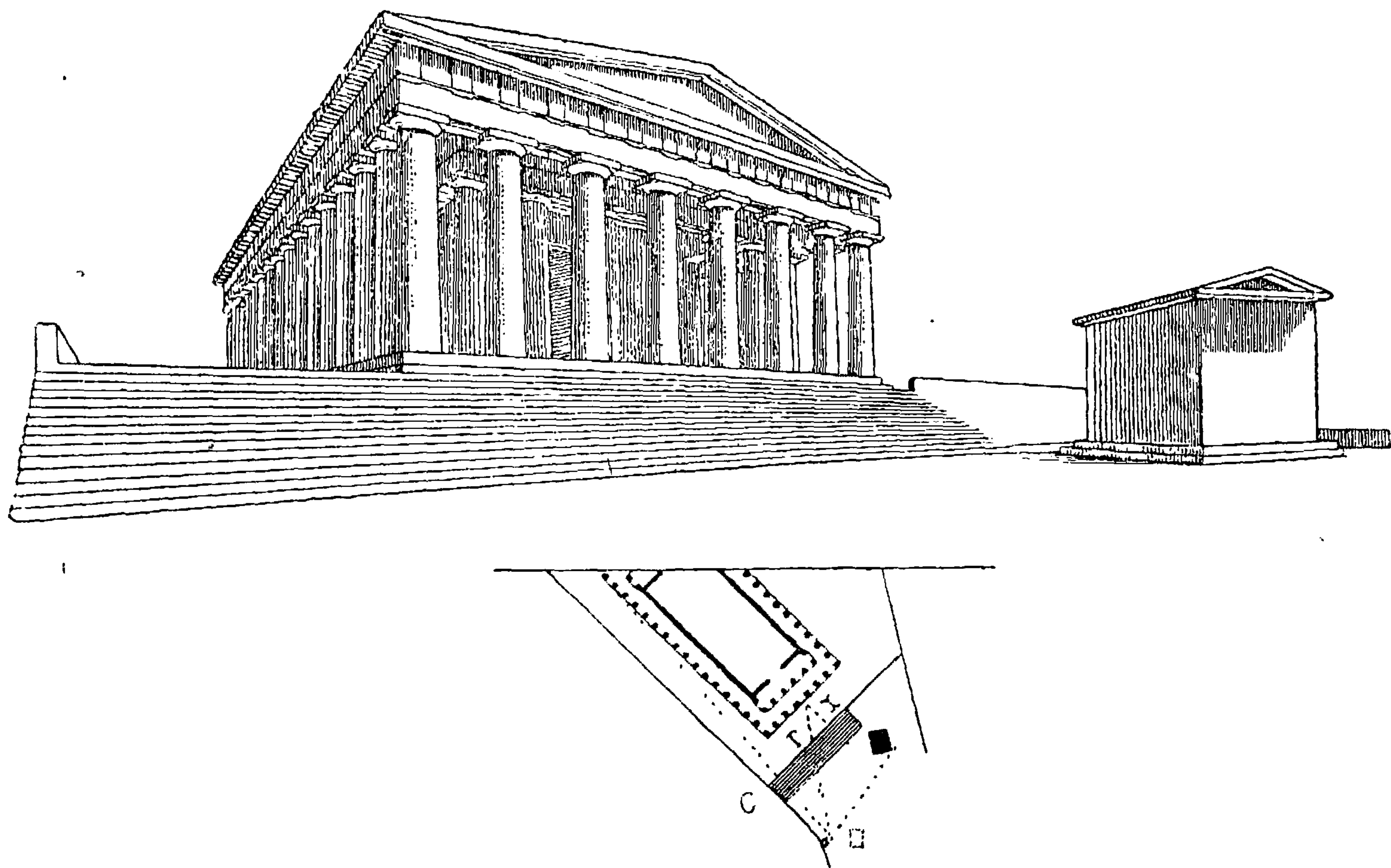


Рис. 30. Парѳенонъ съ сѣверо-запада, Реконструкция (выс. колоннъ 10,43 м.).
По Шуази, Исторія архитектуры, I.

точки зрѣнія Парѳенонъ производитъ впечатлѣнiе наибольшаго богатства, монументальности и живописности. Передъ Парѳенономъ въ скалѣ акрополя вырублена лѣстница, весь живописный эффектъ которой въ композиціи понятенъ только, если смотрѣть на храмъ съ сѣверо-запада. Полъ, на которомъ устанавливались колонны, „стилобатъ“ греческаго храма имѣлъ т. наз. криватуру; онъ не представлялъ строгой горизонтали, а былъ слегка выгнутымъ по срединѣ. Дѣлалось это съ цѣлью устраненія дефекта нашего зрѣнія, которому строгая горизонталь въ силу бѣльшей удаленности концовъ легко представляется вогнутой. Вогнутость же стилобата у храма создавала бы впечатлѣнiе его осѣданія въ центрѣ и непрочности храма, что обязательно разрушало бы всю красоту зданія, такъ какъ

устойчивость зданія — первое условіе его красоты. Чтобъ стилобатъ казался правильнымъ и устойчивымъ, ему и придавали выпуклость къ серединѣ. На глазъ эта выпуклость незамѣтна; ее устанавливають только точные обмѣры. У лѣстницы, находящейся передъ Парѣнономъ, тоже имѣется курватура. И вотъ весьма любопытно, что центры, изъ которыхъ описаны дугообразныя линіи стилобата Парѣнона и находящейся передъ нимъ лѣстницы, не совпадаютъ (см. схему на рис. 31, лѣвый чертежъ). Но, если смотрѣть на храмъ съ сѣверо-запада отъ Е на (рис. 31), получается полная гармонія линій лѣстницы и стилобата храма (рис. 31, правый чертежъ). Это обстоятельство даетъ, можно сказать, математически точное доказательство того, что главная точка зрѣнія на Парѣнонъ предполагалась съ сѣверо-запада. Съ сѣверо-запада открывался Парѣнонъ и отъ Пропилей (рис. 29). По мѣрѣ приближенія къ храму все росло и росло впечатлѣніе его величія и достигало наивысшей степени, когда храмъ вырисовывался съ той точки зрѣнія, съ которой его представляетъ рис. 30. Съ только что указанной точки зрѣнія нельзя разсматривать Эрехѣонъ, который будетъ внѣ осей зрѣнія. Вниманіе останавливается исключительно на Парѣнонѣ. Только пройдя дальше (до точки С на рис. 32) можно сосредоточиться на Эрехѣонѣ. Но съ этой точки зрѣнія, какъ наглядно видно по рисунку, уже нельзя смотрѣть ни на статую Аѣины, ни на Парѣнонъ, которые будутъ внѣ осей зрѣнія.

Главный акропольскій храмъ въ надписяхъ называется „Парѣнономъ“ только съ 355 года до Р. Хр. Ранѣе онъ обозначался или просто какъ „храмъ“, или „большой храмъ“, или „храмъ Аѣины-Поліады“. „Парѣнономъ“ тогда обозначалось одно изъ внутреннихъ помѣщеній храма. Внутри храмъ былъ раздѣленъ сплошною глухою стѣною на двѣ неравныя половины: бѣль-

шую восточную, предназначенную для культа Аѳины, и меньшую, не имѣвшую культоваго значенія. Каждая изъ этихъ частей состояла изъ просторной залы и вестибюля предъ ней, представлявшаго открытій съ трехъ сторонъ портикъ. Вестибюль восточной половины назывался „пронаось“ (предхраміе), ея зала составляла собственный храмъ „наось“, целлу, гдѣ находился образъ Аѳины-Полиады изъ слоновой кости и золота, изваянный Фидіемъ. Вестибюль западной половины назывался „описеодомомъ“ (задній домъ), ея зала—„Парѳеенономъ“. Западная половина храма служила сокровищницей; инвентари ея извѣстны съ 434 года. Терминъ „Парѳеенонъ“ обозначаетъ буквально „дѣвичье помещеніе“. Эта зала храма предназначалась для дѣвиць, приходившихъ въ храмъ съ процессіей праздника панаѳиней (см. ниже). Богинѣ-Дѣвѣ пріятны были эти ей служившія дѣвы. Зала „Парѳеенона“ была весьма просторна (19,19×13, 37 м.). Ея перекрытіе поддерживали четыре іонійскія колонны. Описеодомъ и пронаось (21,72×5,83 м.) представляютъ портики не дорического, а іонійскаго типа, какъ, напр., у храма Аѳины-Ники (ср. рис. 2). У Парѳеенона въ его дорическомъ ордерѣ былъ рядъ іонизмовъ. Открытые іонійскіе портики даютъ болѣе свѣта и они болѣе элегантны. У колоннады, окружавшей храмъ, на узкихъ сторонахъ (30,86 м.) было по 8 колоннъ, на длинныхъ (69,51 м.) по 17. Соответственно съ этимъ у пронаоса и описеодома было по 6 колоннъ. Полы пронаоса и описеодома находились, какъ и полъ внутреннихъ залъ храма, на двѣ ступени выше, чѣмъ полъ наружной колоннады храма. „Наось“, целла Аѳины-Полиады называлась „стофутвымъ храмомъ“, потому что въ глубину (29,89 м.) внутри была 100 новыхъ аттическихъ футовъ. Изъ пронаоса въ наось вела съ востока одна дверь (4,92 м. шир. и 10 м. высоты). Посрединѣ целлы, нѣсколько ближе

къ западной стѣнѣ, находилась грандіозная статуя Аѣины-Дѣвы Фидія. Остатки основанія базы (изъ известняка) ясно выдѣляются на мраморномъ полу целлы (длина базы съ юга на сѣверъ 8,04 м., ширина 4,09 м.). Всѣ размѣры Парѣенона были строжайше согласованы съ размѣрами Аѣины-Дѣвы Фидія. Храмъ сооружался, какъ обрамленіе образа, и онъ былъ исходной точкой всей композиціи храма. Исключительная ширина фасада Парѣенона (въ 8 колоннъ) объясняется значительными размѣрами базы образа Аѣины. Съ трехъ сторонъ Аѣины-Дѣвы въ храмѣ были колоннады (ср. рис. 38), за которыми находились просторные портики. У западной стѣны при встрѣчѣ колоннъ продольныхъ (южнаго и сѣвернаго) портиковъ съ колоннами поперечнаго (западнаго) портика были четырехугольные столбы-устои. Между ними помѣщались 3 колонны западнаго портика, находившагося сзади статуи Аѣины-Дѣвы. У продольныхъ портиковъ было по 9 колоннъ; на восточной стѣнѣ храма противъ колоннъ продольныхъ портиковъ находились двѣ анты, пилястры. Статуя была ограждена со всѣхъ сторонъ особыми мраморными невысокими загородками, которыя были устроены между колоннами портиковъ западнаго (сплошь), сѣвернаго и южнаго (между 7 колоннами съ запада) и передъ статуей, гдѣ образована была такимъ образомъ квадратная (9,82 × 9,82 м.) площадь, на которую вступали только избранныя лица, имѣвшія доступъ къ самой статуѣ.

Перикловъ Парѣенонъ былъ воздвигнутъ частью на фундаментахъ храма, заложенныхъ на этомъ мѣстѣ еще при Клисѣенѣ (въ 506 г.) и передѣланныхъ для храма эпохиThemistocles и Аристиды (въ 489 г.), который предположено было строить изъ мрамора.

Постройка храма, задуманнаго, очевидно, послѣ Марафонской побѣды (490 г.), не пошла далѣе установки нижнихъ частей колоннъ, когда въ 480 и 479 гг. персы

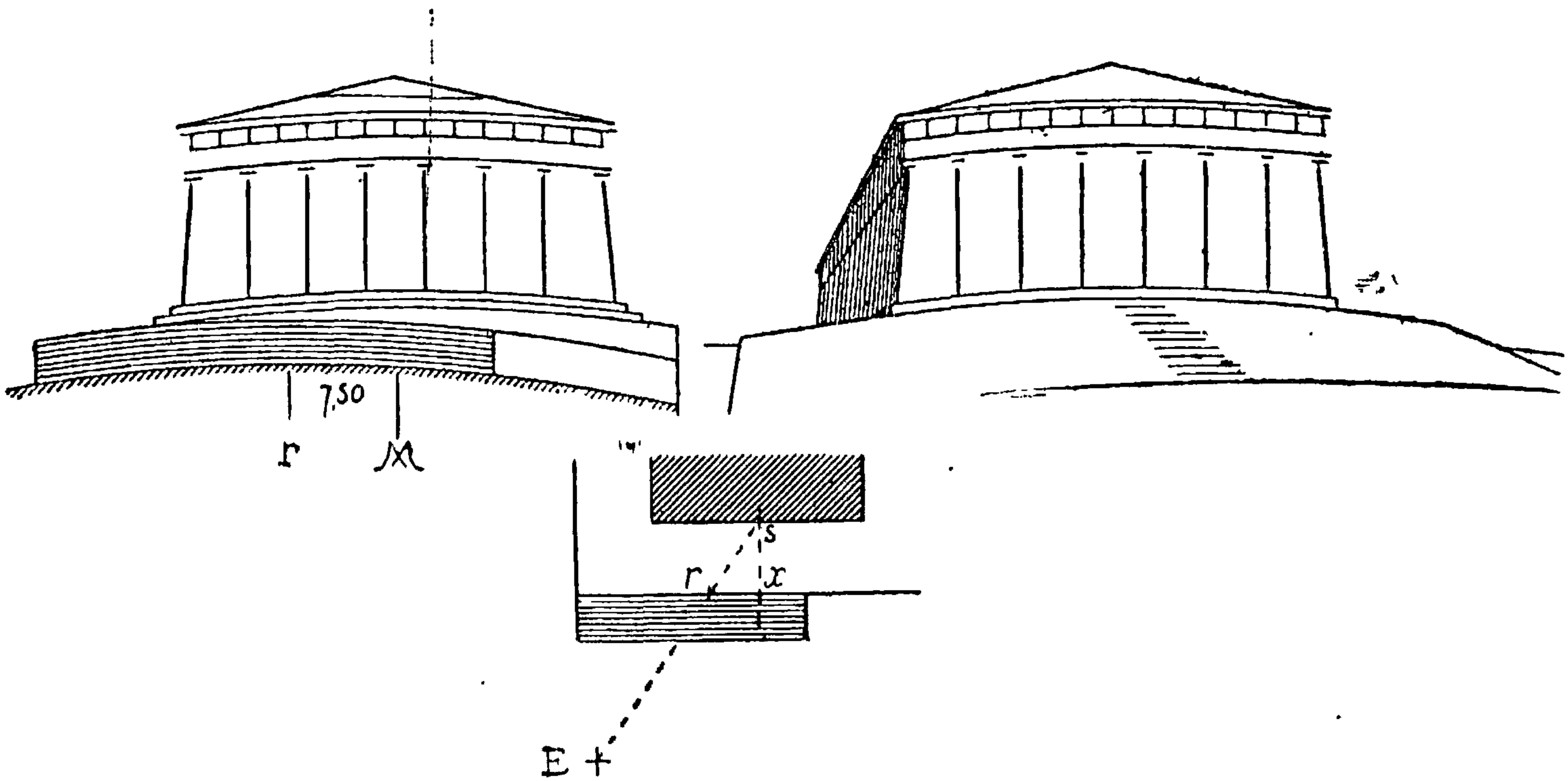


Рис. 31. Чертежи Парѳенона, представляющіе храмъ съ запада и съ сѣверо-запада.
По Шуази, Исторія архитектуры, I.

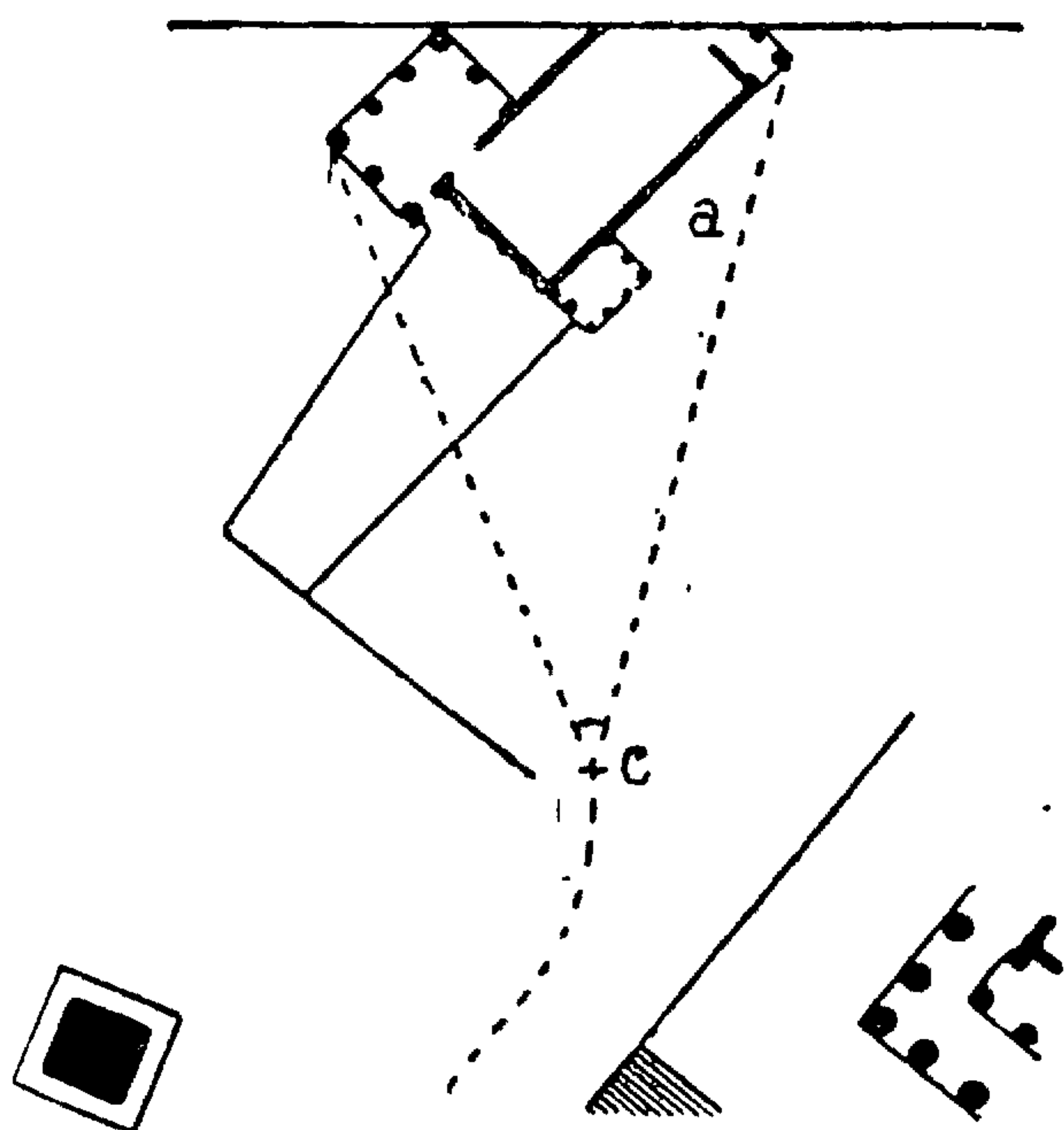
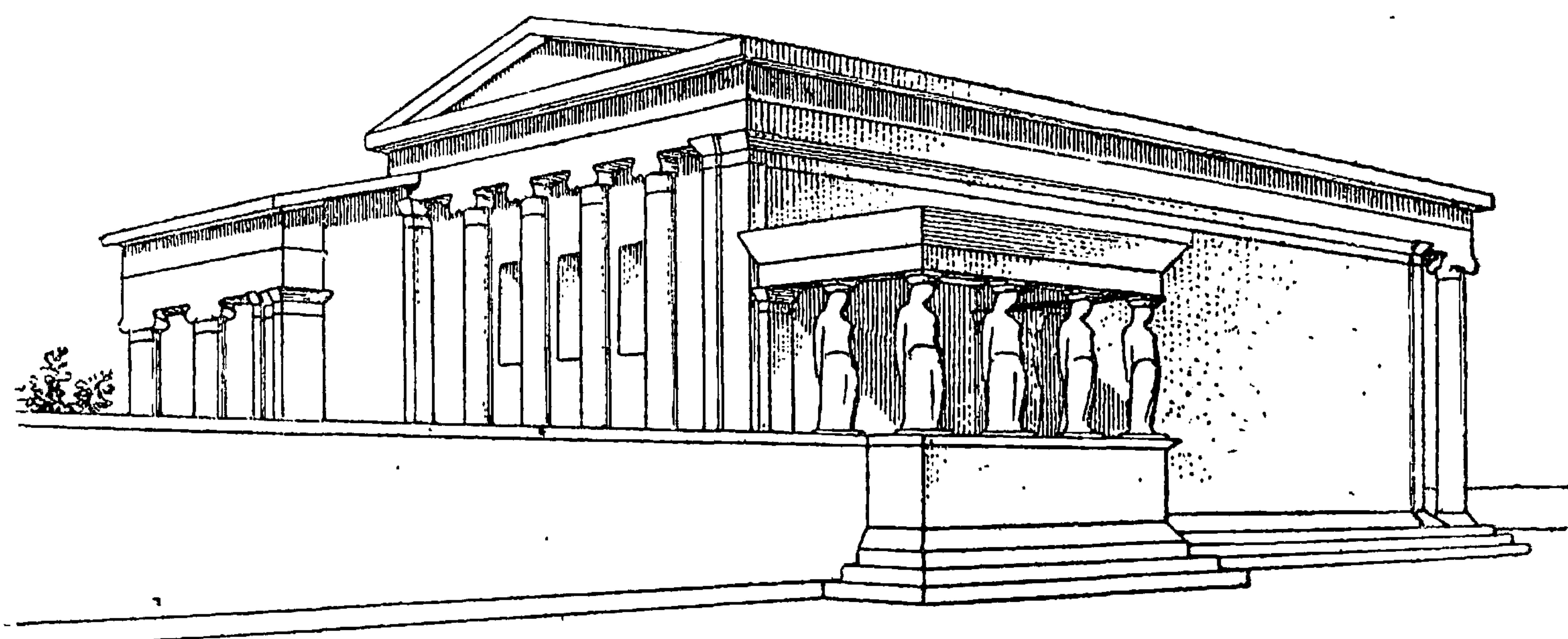
разрушили и сожгли акрополь. Фасадъ храма эпохи Темистокла и Аристиды предполагалось сдѣлать уже въ 8 колоннъ, но перикловъ Парѳенонъ все же шире въ фасадѣ древняго храма. Послѣдній, однако, былъ длиннѣе Парѳенона Перикла. Парѳенонъ Перикла болѣе благородныхъ пропорцій, производившихъ впечатлѣніе большей монументальности. Вообще Парѳенонъ является наиболѣе импозантнымъ и роскошнымъ памятникомъ греческой архитектуры. Дорическій ордеръ здѣсь въ полномъ блескѣ своего развитія, которое, можно сказать, здѣсь и заканчивается. Всѣ пропорціи и формы столь совершенны и до такой степени всесторонне и тонко продуманы, что измѣнять ихъ значило бы только разрушать прекрасную гармонію¹⁾. Надо замѣтить еще, что для сооруженія Парѳенона былъ взятъ пентелійскій

¹⁾ О колоннахъ Парѳенона ср. прекрасный этюдъ В. К. Мальмберга: „Уголь Парѳенона“ (слѣпокъ въ Московскомъ музеѣ изящныхъ искусствъ), въ журналѣ „Экскурсіонный Вѣстникъ“, 1915 г., кн. 2. В. К. Мальмбергъ объясняетъ остроумно и убѣдительно „припухлость“ (энтасисъ) дорической колонны: она дѣлалась, чтобы дать внизу завершеніе колонны, которая не имѣла особой базы.

мраморъ превосходнаго качества и что исполненіе во всѣхъ мельчайшихъ деталяхъ у храма (даже въ такихъ мѣстахъ, гдѣ этого не было видно) самое тщательное, а вся техника постройки въ высшей степени артистическая. Характерны онизмы, которые у Парѣнона прокрадываются въ дорическія формы. Это уже указываетъ, что дорическій ордеръ какъ-бы переживаетъ теперь самого себя. Какъ бы то ни было, Парѣнонъ, въ своей архитектурѣ, представляя синтезъ мощной строгости формъ доризма и элегантную широту іонизма, является типичнѣйшимъ выраженіемъ аттической архитектуры эпохи Перикла. Вычислено, что постройка храма (безъ статуи Аѣины-Дѣвы) обошлась аѣинянамъ приблизительно въ 700 талантовъ, что на современные деньги составляетъ 42 милліона франковъ. Сооруженіе же статуи Аѣины-Дѣвы стоило до 1000 талантовъ, т. е. 60 милліоновъ франковъ. Въ общемъ, значитъ, на Парѣнонъ со статуей было израсходовано до 102 милліоновъ франковъ на современный счетъ.

Д. Эрехѣіонъ.

Весь замыселъ маленькаго Эрехѣіона, выстроеннаго въ аттико-іонійскомъ стилѣ, до тонкости изящнаго, элегантнаго, разукрашеннаго роскошнѣйшей орнаментикой, представляетъ явный контрастъ концепціи дорическаго Парѣнона, величественнаго, торжественнаго, мощнаго и строгаго. Эрехѣіонъ (рис. 32 и 33) представляетъ на акрополѣ отдѣльную замкнутую въ себѣ часть изъ общаго ансамбля со всѣми характерными особенностями композиціи акрополя. Выполнена была только половина задуманнаго проекта храма. Но и въ томъ видѣ, какъ осуществленъ былъ Эрехѣіонъ, это зданіе изумительной гармоніи. Южный портикъ Эрехѣіона съ



Рос. 32. Эрехѳіонъ съ юго-запада. Реконструкція.
По Шуази, Исторія архитектуры, I. Высота статуй портика 2,31 м.

подпорками, вмѣсто колоннъ, въ видѣ шести фигуръ дѣвушекъ-„коръ,“ занимающій центръ въ общей композиціи Эрехѳіона, прекрасно отѣняется примыкающими къ нему справа и слѣва гладкими однообразными стѣнами.

Проф. В. К. Мальмбергъ ¹⁾ сдѣлалъ цѣнное наблюденіе насчетъ фигуръ коръ Эрехѳіона: фигуры не одинаковы, а съ запада на востокъ становятся все тоньше

¹⁾ См. его работу „Портикъ съ каріатидами“ (слѣпокъ въ Московскомъ музеѣ изящныхъ искусствъ), въ „Экскурсіонномъ Вѣстникѣ“ за 1915 годъ, книга 2.

и стройнѣе. Крайняя на западѣ фигура—самая массивная. Посредствомъ этого уменьшенія фигуръ въ ихъ объемѣ достигается особый эффектъ архитектуры портика съ той точки зрѣнія на храмъ, который дается на рис. 32: естественная линейная перспектива усиливается, впечатлѣніе получается болѣе цѣльное. Конечно, этимъ достигается впечатлѣніе большей живописности



Рис. 33. Развалины Эрехеіона съ запада. Высота статуй южнаго портика 2,31 м.
По фотографіи English Photo-Co В. Р. Athens.

всего храма, который скомпанованъ сходнымъ образомъ съ Парѣнономъ, гдѣ впечатлѣніе живописности достигается сочетаніемъ зданія съ лѣстницей, върубленной передъ нимъ въ скалѣ (рис. 30). Главная точка зрѣнія, на которую художникъ рассчитывалъ, у Эрехеіона была, внѣ сомнѣній, отъ точки С на рисункѣ 32. Угловая кора на юго-западѣ должна была быть сдѣлана особенно массивной, такъ какъ въ общей композиціи она является центральнымъ пунктомъ.

Массивность фигуръ къ западу слѣдовало усилить

и потому, что съ юго-востока (ср. рис. 34) эти фигуры рисовались на фонѣ неба, и ихъ объемъ отъ этого сокращался для глаза наблюдателя. Съ этою же цѣлью обыкновенно дѣлались болѣе массивными, чѣмъ прочія, угловыя колонны въ портикахъ храмовъ (напр., у Парѳенона).

На востокъ у Эрехѳіона выходилъ открытый іоній-

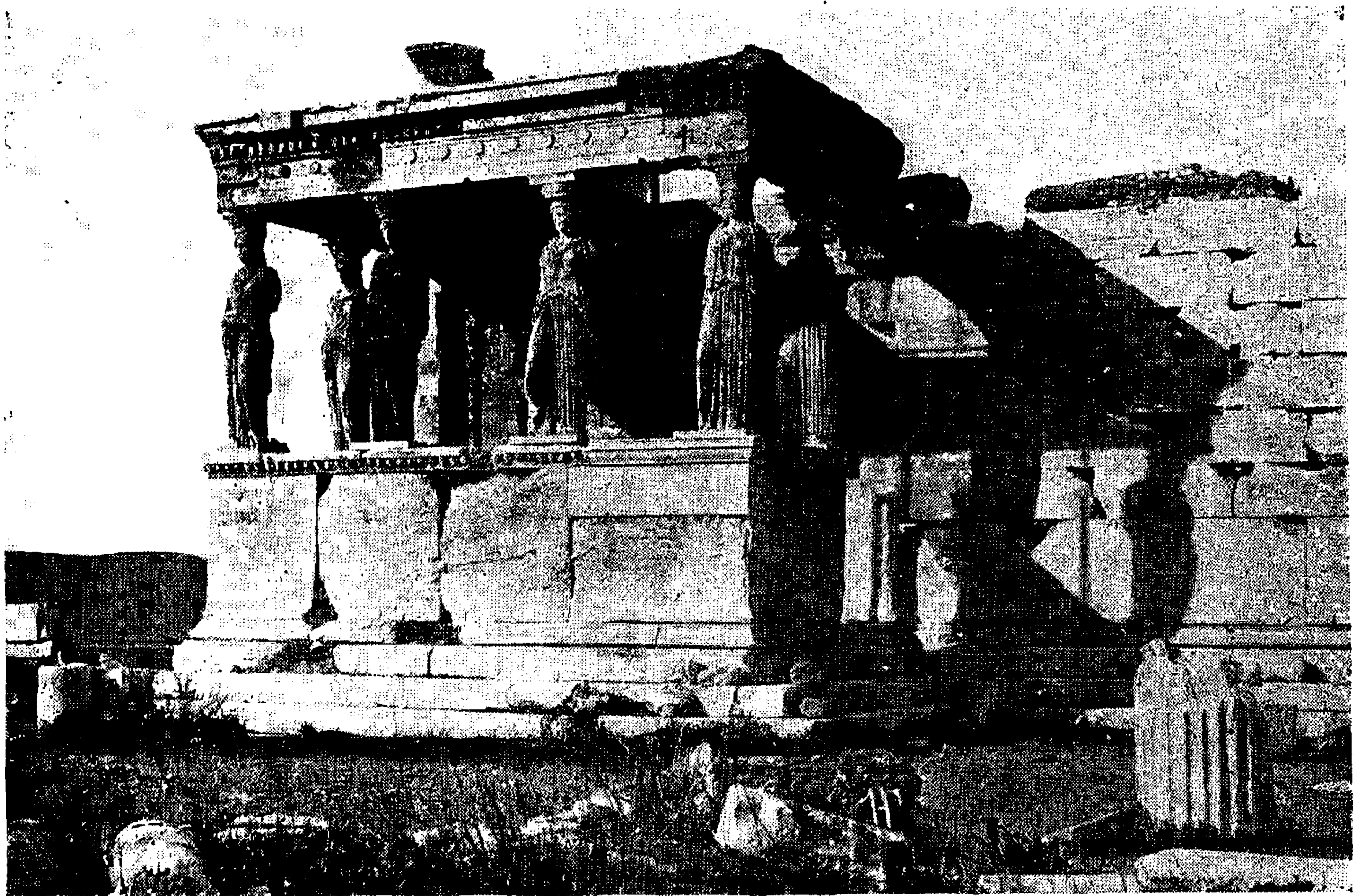


Рис. 34. Южный портикъ „коръ“ („кариатидъ“) Эрехѳіона съ юго-востока. Выс. фигуръ 2,31 м. По фотографіи Романиди въ Аѳинахъ.

скій портикъ (изъ 6 колоннъ), дававшій доступъ въ восточную половину храма, которая была посвящена Аѳинѣ-Полиадѣ. Целла Аѳины-Полиады представляла своего рода „святое святыхъ“ аѳинскаго акрополя. Здѣсь, въ особомъ наискѣ, устроенномъ посрединѣ западной стѣны, противъ входа находилось древнѣйшее изображеніе Аѳины-Полиады изъ оливковаго дерева,—аѳинскій Палладій, по преданію, чудеснымъ образомъ упавшій съ неба. Этому Палладію предна-

значался пеплосъ (одѣяніе) богини, подносившееся ей торжественно въ день всенароднаго праздника „панаѳиней“. Передъ наискомъ горѣлъ неугасимый золотой свѣтильникъ, пламень котораго сообщался съ воздухомъ черезъ крышу храма посредствомъ особаго сооруженія въ видѣ пальмы. Впослѣдствіи это сооруженіе считали дымоотводомъ. Конечно, это не вѣрно. Огонь свѣтника былъ, очевидно, чудеснаго, небеснаго происхожденія и долженъ былъ горѣть подъ открытымъ небомъ, какъ оставлялись у грековъ, у римлянъ и у другихъ народовъ неприкрытыми мѣста, пораженныя молніей, почитавшіяся за священныя знаменія (ср. ниже). Свѣтильникъ Эрехѳіона представлялъ шедевръ ювелирной работы Каллимаха. Въ целлѣ Аѳины-Поліады хранились и другія священныя и историческія реликвіи Аѳинъ; между прочимъ,—герма, даръ царя Кекропа, стулъ работы Дедала, панцырь Масистія, мечъ (акинакъ) Мардонія. Целла Аѳины-Поліады была „недоступное святое мѣсто богини“; въ нее могъ входить только высшій жреческій персоналъ. Двери, ведшія изъ портика въ целлу, были всегда на запорѣ. Для освѣщенія целлы были устроены по сторонамъ двери два окна, чрезъ которыя было видно то, что въ ней находилось.

Изъ южнаго портика коръ по лѣстницѣ можно было сойти въ западную часть храма, собственный Эрехѳіонъ, храмъ Посейдона-Эрехѳея. Западная половина храма была расположена на уровнѣ на три метра ниже, чѣмъ портикъ коръ и обращенная на востокъ часть храма, целла Аѳины-Поліады (см. рис. 33 и 2). Западный фасадъ храма представлялъ внизу сплошную стѣну, въ которой посрединѣ была дверь, выводившая изъ храма въ примыкавшій къ нему съ запада дворикъ,—святилище героини Пандросы, одной изъ дочерей древнѣйшаго миѳическаго аѳинскаго царя Кекропа („Пандросіонъ“). Пандроса (по этимологіи слова „Всеорошен-

ная“) первоначально была богиня плодоносящей природы,—Земля (ср. нашу „мать сыру землю“). Съ появленіемъ на акрополѣ болѣе поздняго культа Аѣины древняя богиня Земли превратилась въ героиню и жрицу новой богини. У западнаго фасада Эрехѣіона, подѣ открытымъ небомъ къ сѣверу отъ двери храма произростала священная маслина, сотворенная, по преданію, Аѣиной при ея спорѣ съ Посейдономъ за первенство въ аттической землѣ. Послѣ того, какъ персы сожгли священное древо Аѣины, чудесная маслина, какъ разсказывало преданіе, отросла въ одинъ день на два локтя (0,85 м.). Въ Пандросіонѣ, по близости маслины находился алтарь Зевса-Геркея, бога-хранителя домашней ограды („геркосъ“).

Въ юго-восточномъ углу Пандросіона близъ портика коръ было расположено святилище съ гробницей царя Кекропа (героя, подателя плодовъ), представлявшее подземное сооруженіе. Оно находилось подѣ насыпью террасы, верхъ коей соотвѣтствовалъ уровню пола портика коръ. Терраса простиралась на сѣверъ почти до двери, ведшей изъ Пандросіона въ Эрехѣіонъ.

Верхняя часть западной стѣны Эрехѣіона была реставрирована въ позднѣйшее время, когда она представляла сплошную кладку, украшенную шестью полуколоннами, между которыми въ среднихъ междустолпяхъ были продѣланы окна. Первоначально на нижней части стѣны находились только четыре колонны и двѣ анты, которыя примыкали къ большимъ угловымъ антамъ храма.

На сѣверѣ храма передъ роскошно разукрашеннымъ порталомъ, ведущимъ въ западную часть храма (табл. IV), симметрично портику коръ, находился просторный и элегантный портикъ съ четырьмя колоннами на сѣверной и двумя на восточной и западной сторонахъ (рис. 33). Этотъ сѣверный портикъ служилъ

какъ-бы общимъ пронаосомъ для храма Посейдона-Эрехея и Пандросіона, такъ какъ и въ это святилище изъ портика вела особая небольшая дверь съ сѣвера (ср. рис. 32), которая находилась рядомъ съ порталомъ Эрехеіона. Въ портикѣ посрединѣ былъ алтарь Зевса Высшаго (Поліея), а въ юго-восточномъ углу, въ полу было отверстіе, чрезъ которое можно было наблюдать въ почвѣ скалы акрополя слѣды удара трезубца Посейдона, по преданію, произведенные богомъ при его спорѣ съ Аѣиной. Любопытно, что надъ этимъ „знаменіемъ“ Посейдона въ потолкѣ и крышѣ портика было сквозное отверстіе. Вся обстановка „знаменія“ такова, что не оставляетъ сомнѣнія, что углубленія въ скалѣ акрополя почитались, какъ знаки, оставленные ударомъ молніи, что въ связи съ неугасимымъ свѣтильникомъ целлы Аѣины-Поліады представляетъ особенный интересъ. Выясняется содержаніе старинной религіи: Эрехеѣй („Разверзатель“) былъ древнѣйшимъ богомъ и только впоследствии былъ отождествленъ съ Посейдономъ. Въ видѣ молніи Эрехеѣй нисходитъ съ неба и сочетается съ Землею, которую орошаетъ дождемъ. Отъ ихъ сочетанія происходитъ вся жизнь; ея символомъ является священная маслина, находившаяся въ Пандросіонѣ.

Собственный Эрехеіонъ (западная часть храма), сплошною стѣною наглухо отдѣлявшійся отъ целлы Аѣины-Поліады, самъ раздѣлялся стѣною на два помещенія, сообщавшіяся одною дверью, которая была посрединѣ стѣны. Въ первомъ проходномъ помещеніи, въ которое вели еще три двери (изъ сѣвернаго портика, изъ портика коръ и изъ Пандросіона) находились алтари Посейдона-Эрехея, Бута и Гефеста и картины рода Бутадовъ, или Этеобутадовъ, представлявшія всю ихъ генеалогію. Бутады (мужчины и женщины) исполняли въ храмѣ жреческія обязанности, которыя

были наслѣдственны. Подъ поломъ проходного помѣщенія съ алтарями, въ скалѣ акрополя, была устроена цистерна, которая служила главнымъ образомъ, вѣроятно, для поливки священной маслины, находившейся въ Пандросіонѣ. Проходное помѣщеніе представляло вестибюль главнаго помѣщенія — целлы Посейдона-Эрехея. Въ этой целлѣ, освѣщавшейся только чрезъ дверь изъ вестибюля, подъ поломъ было устроено таинственное подземелье, въ которомъ находился источникъ соленой воды, „Эрехеево море“, — произведенное Посейдономъ при спорѣ съ Аѣиною. При южномъ вѣтрѣ въ подземельѣ слышался шумъ моря ¹⁾. Въ этомъ же подземельѣ обиталъ священный змѣй акрополя (Эрихѣоній), добрый геній аѣинскаго народа, его родоначальникъ, самъ происшедшій отъ бога Эрехея и богини Земли. Въ скалѣ акрополя въ настоящее время на мѣстѣ целлы Посейдона-Эрехея имѣется громадное углубленіе, въ которомъ и можно усматривать обиталище таинственнаго змѣя. Изъ подземелья былъ сдѣланъ черезъ сѣверную стѣну Эрехеіона узкій проходъ къ знакамъ Посейдонова трезубца, которые были въ сѣверномъ портикѣ. Чрезъ отверстіе въ полу сѣвернаго портика давалось питаніе змѣю. При нашествіи персовъ принесенная пища осталась нетронутой. Народъ объяснялъ это тѣмъ, что змѣй, стражъ акрополя, чую опасность, вмѣстѣ съ Аѣиной-Поліадой покинулъ тогда акрополь. Въ целлѣ Посейдона-Эрехея въ подземелье можно было заглянуть чрезъ особое отверстіе, въ родѣ отверстія колодца, — „простоміонъ“. По этому „простоміону“ целла Посейдона-Эрехея, въ которой совершался важный мистическій культъ, называлась также „простоміэонъ“.

¹⁾ Этотъ шумъ получался, вѣроятно, отъ воды цистерны сосѣдняго помѣщенія, въ которомъ при южномъ вѣтрѣ долженъ былъ быть сильный сквознякъ.

Изъ всего сказаннаго ясно, что Эрехѳіонъ былъ храмомъ, гдѣ были сосредоточены таинственные культы древнѣйшей аттической религіи. Интересно, что въ Эрехѳіонъ не могли входить доряне.

Такъ какъ въ общей композиціи акрополя, по мысли ея автора, должна была быть особенно подчеркнута универсальная идея, то на первое мѣсто въ ней, конечно, не могли быть поставлены культы Эрехѳіона, какъ бы они ни были дороги благочестивымъ аѳинянамъ. Міровое значеніе Аѳинъ выражалъ не Эрехѳіонъ, а Парѳенонъ, который въ композиціи акрополя и занялъ первенствующее мѣсто. Эрехѳіонъ въ общей концепціи акрополя, наоборотъ, занялъ очень скромное, мало замѣтное мѣсто. Зато, какъ средоточію аѳинской старины, Эрехѳіону приданъ былъ характеръ интимности и уюта. Какъ святыня исключительно аттическая, маленькій Эрехѳіонъ, какъ-бы теряется предъ грандіознымъ Парѳенономъ, прославлявшимъ міровые идеалы. Но аѳиняне любили и чтили свою древность. Вѣдь, изъ нея, всетаки, вышли новыя, великія Аѳины. Эта старина воспитала аѳинянь, сдѣлала ихъ способными къ воспріятію міровой роли, къ руководительству судьбами человечества. Кто не уважаетъ своего прошлаго, тотъ себя не уважаетъ. Старина всегда бываетъ драгоцѣнна тому, кто любитъ культуру и кто цѣнитъ усилія прежнихъ поколѣній, сдѣланныя для ея успѣховъ. Эти древнія, дорогія, святыя мѣста Эрехѳіона надо было хранить, какъ драгоцѣннѣйшія реликвіи исторіи народа. И вотъ вся роскошь новѣйшаго искусства должна была украсить легкій храмикъ своеобразнаго плана, гдѣ соединены были всѣ старыя святыни.

Дѣвушки, „коры“ (рис. 34), съ корзинками на головѣ представляютъ служительницъ Аѳины, какъ-бы навсегда оставшихся въ торжественной процессіи у священной дороги акрополя. Или онѣ поддерживаютъ балдахинъ

надъ входомъ въ храмъ съ таинственными древними культурами, радуя Аѳину-Полиаду. Идея примѣнить чело-вѣческую фигуру для опоры была уже извѣстна въ іонійской архитектурѣ еще въ архаическую эпоху. Таковы были „коры“ у сокровищницъ Книда и Сифноса (середины VI вѣка до Р. Хр.) въ Дельфахъ. Мощныя, стройныя и спокойныя фигуры коръ Эрехѳіона (рис. 34), непринужденныя и свободныя и въ то же время строго согласованныя съ линіями архитектуры, представляютъ истинное олицетвореніе идеала аѳинской гражданки: цвѣтущаго здоровья, прекрасныя, скромныя, готовыя свободно служить религіи и общинѣ-государству, это дѣйствительно,—устой жизни.

Портикъ коръ выстроенъ на остаткахъ фундаментовъ стараго архаическаго храма Аѳины, который сооруженъ былъ на акрополѣ еще въ эпоху тиранновъ. Храмъ этотъ былъ снесенъ, послѣ того какъ были готовы новые храмы—Парѳенонъ и Эрехѳіонъ (вѣроятно послѣ пожара 406—5 г.). Уже въ самомъ фактѣ, что портикъ коръ закрываетъ часть фундаментовъ стараго храма, обнаруживается рѣшительная воля снести этотъ храмъ.

Оригинальный аттико-іонійскій стиль архитектуры Эрехѳіона представляетъ шедевръ тонкости и граціи. Храмъ, какъ и Парѳенонъ, сооруженъ былъ изъ пентелійскаго мрамора. Но фризь храма былъ сдѣланъ изъ темно-синяго элевсинскаго мрамора, по которому въ видѣ прилѣпъ, аппликацій, шли рельефныя фигуры изъ паросскаго мрамора. Сюжетъ фриза не вполне ясенъ. Вѣроятно, была представлена процессія аттического праздника „плинтерій“.

Какъ настоящій реликвіарій, Эрехѳіонъ разукрашенъ былъ роскошнѣйшей, тончайшей чисто ювелирнаго характера орнаментикой, въ которой замѣтную роль играли краски, бронза и позолота. Образцомъ орнаментики Эрехѳіона можетъ служить рѣзное украшеніе

сѣвернаго портала (см. табл. IV). Порталь въ древности, очевидно, считался достопримѣчателностью, потому что въ надписяхъ сѣверный портикъ обыкновенно называется „портикомъ передъ порталомъ“. Въ позднѣйшее время нѣкоторыя части украшенія двери были реставрированы. Въ пустыхъ нынѣ центрахъ розетокъ были детали изъ золоченой бронзы.

Въ VI вѣкѣ по Р. Хр. Эрехѳіонъ былъ обращенъ въ христіанскій храмъ. Послѣ 1463 года въ немъ былъ устроенъ гаремъ турецкаго правителя Аѳинъ.

Е. Авторъ ансамбля акрополя и время сооруженія отдельныхъ зданій.

Та гармонія, которая достигнута была на аѳинскомъ акрополѣ, живо свидѣтельствуется, что общая композиція его представляетъ геніальный замыселъ большого мастера. Кто былъ этотъ мастеръ? На основаніи свидѣтельства Плутарха (въ его біографіи Перикла) надо думать, что этимъ мастеромъ былъ ближайшій другъ Перикла—Фидій. Плутархъ рассказываетъ, какое горячее участіе принималъ въ работахъ на акрополѣ самъ Периклъ, который хлопоталъ предъ народомъ объ утвержденіи плановъ построекъ, стоялъ во главѣ комиссіи общественныхъ сооруженій, поддерживалъ энергію рабочихъ, всячески заботился о художникахъ. „Всѣмъ же распоряжался и за всѣмъ наблюдалъ у него Фидій“. Эти слова Плутарха чрезвычайно важны.

Во время государственнаго управленія Перикла, однако, не все, что было намѣчено на акрополѣ, было построено и доведено до конца. Въ общемъ планѣ подъ вліяніемъ разныхъ обстоятельствъ (затрудненій, вызванныхъ начавшеюся въ 431 г. пелопоннескою войною, и др.) пришлось сдѣлать нѣкоторыя поправки и измѣненія. Измѣнены и сокращены были, какъ мы видѣли,

первоначально шире задуманные планы Пропилей и Эрехеона. Археологическая наука установила теперь довольно точно время сооруженія акропольскихъ построекъ. Исторія ихъ бросаетъ новый свѣтъ на то, какъ задуманная съ самаго начала въ видѣ большого ансамбля композиція акрополя приводилась въ исполненіе. Изъ нѣкоторыхъ надписей видно, что уже въ самомъ началѣ возвышенія Перикла около 456 — 450 гг. до Р. Хр. общія линіи композиціи акрополя были установлены. Въ расчетѣ на нихъ тогда былъ отдѣланъ облицовкой „пиргосъ“ Аѣины-Ники, и въ связи съ нимъ былъ проложенъ зигзагообразный подъемъ къ будущимъ Пропилеямъ. Въ 447 г. начались работы по сооруженію Парѣнона. Въ 438 г. была закончена стоявшая въ немъ статуя Аѣины-Дѣвы изъ золота и слоновой кости, и храмъ началъ функционировать. Отдѣлка храма, однако, въ 438 г. не была еще вся доведена до конца. Фронтоны Парѣнона закончены были только въ 432 г. На 438—432 г. падаетъ постройка Пропилей. Сооруженіе храма Аѣины-Ники, который былъ уже намѣченъ около 450 г., и Эрехеона приходится на время послѣ смерти Фидія (431 г.) и Перикла (429 г.). Храмикъ Аѣины-Ники былъ построенъ около 425 года. Эрехеонъ же начали строить только послѣ 420 г. Около 409 г. была устроена балюстрада у храма Ники съ ея изумительнѣйшими рельефами. На 409—407 гг. падаетъ окончаніе постройки Эрехеона. Итакъ, задуманный единою мыслию проектъ акрополя выполнялся около 50 лѣтъ, въ теченіе второй половины V вѣка. Естественно, вслѣдствіе этого, что формы у отдѣльныхъ акропольскихъ построекъ не вполнѣ однородны по степени ихъ стилистическаго развитія. Постройки послѣпериклова времени обнаруживаютъ уже болѣе развитыя и болѣе утонченныя формы. Это, тѣмъ не менѣе, не разрушаетъ гармоніи цѣлаго, какъ не разрушаютъ общей уравновѣшенности массъ композиціи ея живописныя детали.

Для приведенія въ исполненіе своего проекта Фидій долженъ былъ привлечь цѣлый рядъ художниковъ и подрядчиковъ. Парѣнонъ строили Иктинъ и Калликратъ. Изъ нихъ первый былъ главнымъ архитекторомъ, и имъ былъ составленъ проектъ храма. Калликратъ же, который извѣстенъ былъ еще какъ архитекторъ, которому поручалась около 450 г. постройка храма Ники, и какъ строитель длинныхъ стѣнъ, соединявшихъ городъ Аѣины съ гаванью Пиреемъ, былъ его помощникомъ, исполнявшимъ предначертанія Иктина. Строителемъ Пропилей былъ Мнесиклъ. Архитекторами Эрехѣона называются Филоклъ и Архилохъ. Имя соорудителя храма Аѣины-Ники неизвѣстно. Кромѣ архитекторовъ, для работъ на акрополѣ, приглашены были въ распоряженіе Фидіа многочисленные скульпторы, какъ аттическіе, такъ повидимому, и иностранцы. Для нихъ для всѣхъ было много работы по украшенію Парѣнона. Можно думать, что къ исполненію скульптуръ, украшавшихъ Парѣнонъ, были привлечены Фидіемъ всѣ скульпторы, которые тогда вообще находились въ Аѣинахъ.

Ж. Скульптуры Парѣнона (ихъ идейное содержаніе).

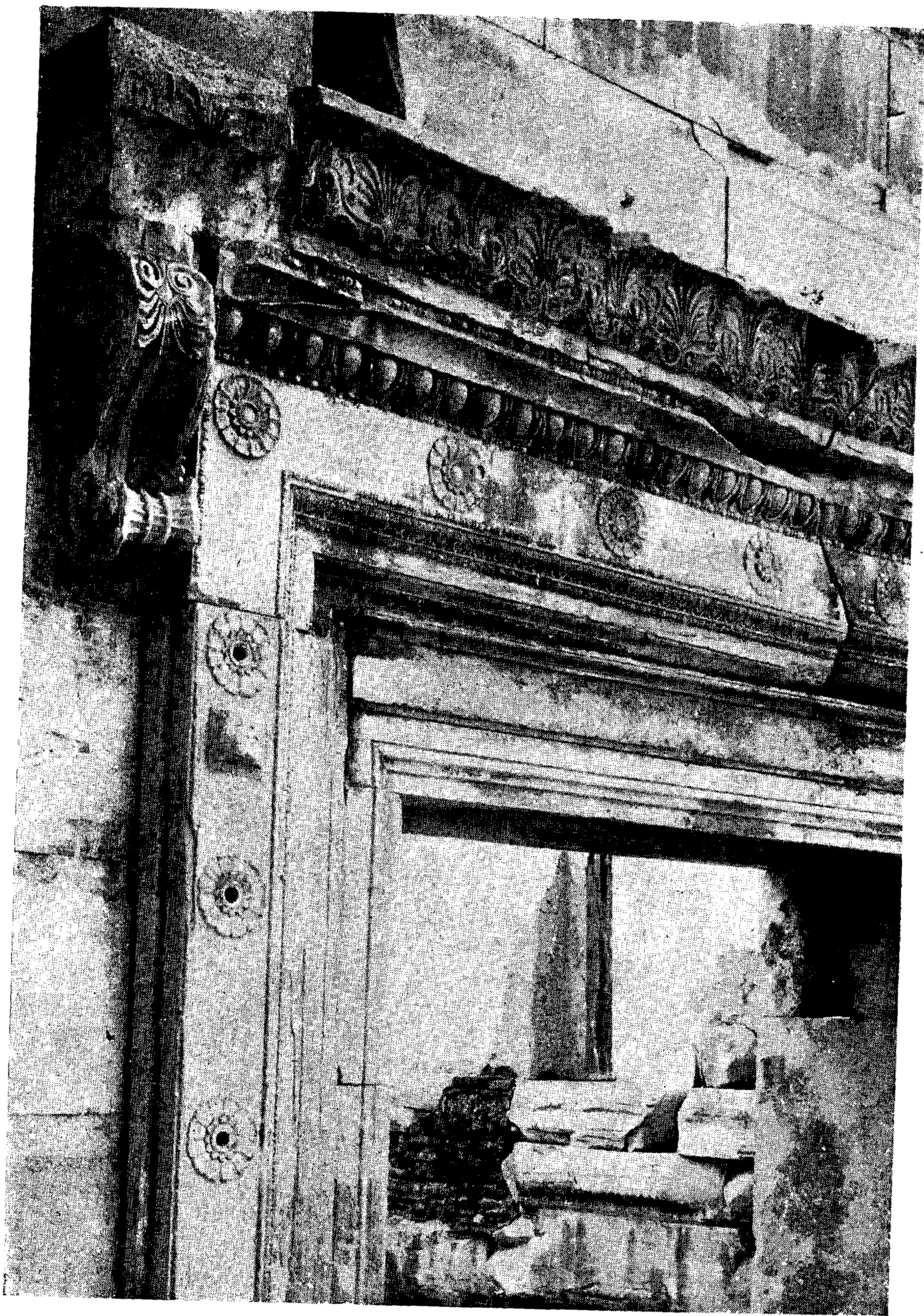
Парѣнонъ, какъ мы видѣли, былъ главнѣйшей, центральной частію всей композиціи аѣинскаго акрополя. Понятно, поэтому, вся важность его богатаго скульптурнаго украшенія, представлявшаго стройный ансамбль, для выясненія художественнаго идеала Аѣинъ эпохи Перикла и Фидіа. У насъ есть полная возможность составить себѣ представленіе объ этомъ ансамблѣ. Намѣстѣ, правда, осталось очень мало скульптуръ: часть метоповъ, фриза, нѣсколько фигуръ фронтоновъ. Нѣкоторыя указанія насчетъ расположенія фигуръ во фронтонахъ даютъ сохранившіеся на полу фронтоновъ слѣды отъ ихъ установки, равно какъ остатки ихъ укрѣпленій

на заднихъ стѣнахъ фронтоновъ, свидѣтельствующіе, между прочимъ, что композиціи фронтоновыхъ группъ были уже въ проектѣ установлены, когда созидалось самое зданіе. Значительная часть того, что дошло до насъ отъ скульптурнаго украшенія Парѳенона, сохраняется въ музеяхъ Европы: больше всего въ Британскомъ музеѣ въ Лондонѣ, отдѣльныя части въ Акропольскомъ музеѣ въ Аѳинахъ, въ Парижскомъ Луврѣ, въ музеяхъ Венеціи, Копенгагена и даже въ нѣкоторыхъ частныхъ коллекціяхъ. О погибшихъ частяхъ скульптурнаго ансамбля Парѳенона мы можемъ судить по нѣкоторымъ стариннымъ рисункамъ путешественниковъ, въ разное время зарисовывавшихъ на мѣстѣ развалины Парѳенона и его скульптуры. Когда Парѳенонъ лишился своего скульптурнаго украшенія, и когда оно пришло въ разрушеніе? Эдиктомъ римскаго императора Феодосія II 426 года приказывалось разрушить всѣ языческіе храмы. Въ 429 г. явился въ Аѳины и поселился у подножія акрополя одинъ изъ послѣднихъ языческихъ мудрецовъ—философъ неоплатоникъ Проклъ. Разъ во снѣ, рассказывается въ его біографіи, явилась ему женщина изумительной красоты, которая предложила ему приготовить его домъ для ея пріема. „Владычица Аѳинъ“, сказала она,—„желаетъ жить у тебя“. Аѳина возвѣстила ему, что она должна покинуть Парѳенонъ, потому что образъ ея удаленъ оттуда людьми, которые тронули то, что должно было оставаться неприкосновеннымъ“,— т. е., очевидно, христіанами. Статуя Аѳины была увезена въ Константинополь. Парѳенонъ былъ обращенъ въ христіанскій храмъ „Св. Софіи“, Премудрости Божіей. И по удаленіи изъ храма языческаго образа древней богини Предвѣчной Мудрости морально она не была побѣждена!.. При передѣлкѣ Парѳенона въ христіанскій храмъ сильно пострадали и зданіе и частью скульптуры его. На восточной сторонѣ Парѳенона тогда была при-

строена полукруглая въ планѣ апсида, для освѣщенія которой было пробито окно, пришедшееся въ центрѣ восточнаго фронтона. Очевидно, вся средняя часть композиціи этого фронтона тогда была уничтожена. Можетъ быть, тогда же въ западномъ фронтонѣ пропали кони колесницы Посейдона, которыхъ мы не видимъ уже на рисункѣ 1436 года Кириака Анконскаго.

Въ Аѣинахъ была весьма чтимая икона Божіей Матери, которую, по преданію, написалъ св. евангелистъ Лука, — „Пресвятая Аѣинская“. Около 662 г. этотъ образъ былъ перенесенъ въ Парѣенонъ. Съ тѣхъ поръ храмъ былъ посвященъ Пресвятой Дѣвѣ Богородицѣ („Θεοτοκοςъ“) и до XIII в. оставался кафедральнымъ соборомъ Аѣинъ. Въ эпоху господства крестоносцевъ французъ Бераръ, назначенный буллою папы Иннокентія III въ 1209 г. архіепископомъ Аѣинъ, водворилъ въ Парѣенонѣ римско-католическій культъ „св. Маріи Аѣинской“. Въ 1458 г. Аѣины были завоеваны турками. Парѣенонъ былъ переданъ завоевателями во владѣніе православныхъ грековъ. Но уже въ 1460 г. онъ былъ обращенъ въ мечеть и сталъ служить мусульманскому культу.

Въ 1674 г. Аѣины посѣтилъ съ многочисленною свитою посоль Людовика XIV при Высокой Портѣ маркизь де-Нуантель. Его сопровождали, между прочимъ, художники, одинъ изъ которыхъ (фламандецъ, неизвѣстный по имени) зарисовалъ большую часть фриза, фронтонныя группы и часть метоповъ Парѣенона. Эти рисунки, хранящіеся теперь въ Національной библіотекѣ въ Парижѣ, прежде неправильно приписывали Каррею. Только благодаря этимъ „карреевскимъ“ рисункамъ 1674 г., мы въ состояніи нынѣ составить представленіе объ ансамблѣ скульптуръ Парѣенона. Дѣло въ томъ, что вскорѣ послѣ посѣщенія Аѣинъ Нуантелемъ Парѣенонъ постигло колоссальное несчастіе. При осадѣ акрополя, который былъ цитаделью турецкихъ Аѣинъ, венеціанцами подъ



Деталь сѣвернаго портала Эрехеіона. По фотографіи Мерліп въ Афинахъ.
Ширина двери около 2 м.

предводительствомъ Морозини 26 сентября 1687 г. въ Парѣенонѣ, служившій тогда складомъ пороха, попала бомба; произошелъ страшный взрывъ, и вся средняя часть зданія взлетѣла на воздухъ. При этомъ многое изъ скульптурнаго украшенія Парѣенона разрушено было совершенно, многое сильно пострадало. Побѣдитель турокъ Морозини овладѣлъ акрополемъ и хотѣлъ взять въ видѣ трофея въ городъ св. Марка коней колесницы Аѣины изъ западнаго фронтона Парѣенона. Но работы по спуску велись такъ неумѣло, что великолѣпныя фигуры свалились съ высоты фронтона и разбились вдребезги, увлекши за собой часть и другихъ фигуръ фронтона.

Послѣ взрыва 1687 года мечеть, бывшая въ Парѣенонѣ, не была возстановлена. Вмѣсто нея, внутри развалинъ выстроена была маленькая мечеть, которую можно видѣть на рисункѣ аѣинскаго акрополя, исполненномъ въ 1765 г. англичаниномъ Парсомъ (рис. 24). Приблизительно въ такомъ состояніи, въ какомъ Парѣенонъ представляется на рисункѣ Парса, онъ былъ и въ 1801 году, когда въ Аѣины предпринялъ экспедицію лордъ Эльгинъ, посоль Велиcobританіи при Высокой Портѣ. Воспользовавшись разрѣшеніемъ султана взять „нѣкоторые камни съ надписями и изображеніями“, лордъ Эльгинъ снялъ съ развалинъ Парѣенона большую часть сохранившихся мраморовъ и увезъ ихъ въ Англію. Въ 1816 году актомъ англійскаго парламента скульптуры Парѣенона, привезенныя Эльгинымъ (ихъ называли тогда „Эльгиновскими мраморами“), были приобретены для Британскаго музея за 35.000 фунт. стерлинговъ. Такъ какъ турки обращались съ мраморами Парѣенона по-варварски (часто пережигали ихъ на известь), для спасенія драгоцѣнныхъ документовъ ихъ необходимо было вывезти изъ Аѣинъ. То, что осталось на Парѣенонѣ по сіе время, такъ сильно пострадало,

какъ показываетъ безпристрастное сравненіе гипсо-слѣпковъ фриза, сдѣланныхъ при Эльгинѣ (въ 1801 г.), съ оригиналами, оставшимися на мѣстѣ съ одной стороны и съ хранящимися въ Британскомъ музеѣ съ другой, — что не можетъ быть двухъ мнѣній насчетъ того, хорошо ли сдѣлалъ лордъ Эльгинъ, увезя изъ Аѳинъ мраморы Парѳенона. Эльгинъ, конечно, этимъ спасъ скульптуры отъ неминуемой гибели, которая имъ угрожала на мѣстѣ.

По всему, что мы знаемъ о греческомъ искусствѣ классической эпохи, мы уже а priori должны думать, что мраморы, украшавшіе Парѳенонъ, не были только декоративнымъ его украшеніемъ, а имѣли идейное содержаніе. Они представляли откровеніе религіи Аѳины-Дѣвы эпохи Перикла, самые дорогіе аѳинянамъ этого времени идеалы. Дѣйствительно, детальное разсмотрѣніе ихъ съ несомнѣнностью доказываетъ, что Фидій въ скульптурномъ убранствѣ храма и въ образѣ Аѳины-Дѣвы, который находился внутри храма, воплотилъ и возславилъ все религіозное умозрѣніе своей эпохи. Ансамбль скульптуръ Парѳенона представляетъ, поэтому, помимо своего значенія для искусства, ни съ чѣмъ несравнимый источникъ и для познанія аѳинскаго умозрѣнія, значительно дополняющій свѣдѣнія, которыя намъ даютъ письменные источники.

Скульптуры Парѳенона славили новыя идеи эпохи Перикла. Но эти идеи были выражены символическими композиціями, которыя говорили образами старой религіи. Новая эпоха, по взглядамъ аѳинянъ, вовсе не порвала съ ихъ старой вѣрой, а только полнѣе и яснѣе выразила то, что искони составляло суть ихъ религіознаго ученія. Религія отцовъ и дѣдовъ, въ концѣ концовъ, говорила всегда о тѣхъ же вѣчныхъ истинахъ, которыя исповѣдывала и новая эпоха. Эти истины не только хорошо, но, быть можетъ, даже лучше могутъ



Рис. 35. Всадники сѣвернаго фриза Парѣнона (выс. плиты 1 м.). По Collignon, Parthénon, табл. 107. Плита находится въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ.

быть переданы именно языкомъ старинныхъ миѳовъ и образовъ. Самою своею древностью старинные образы освящаютъ новыя идеи, свидѣтельствуя объ ихъ силѣ не только въ настоящемъ, но и въ прошедшемъ, и ведя, такимъ образомъ, къ естественному заключенію, что значеніе ихъ не утратится и въ будущемъ, что онѣ—вѣчны, непреложны.

Съ сооруженіемъ Парѣнона на акрополѣ не было введено какого-нибудь новаго культа. Парѣнонъ былъ только вторымъ храмомъ той же Аѣины-Полиады, которой принадлежалъ и Эрехѣионъ. Если Эрехѣионъ былъ мѣстомъ ея постояннаго пребыванія, ея такъ сказать жилыми покаями, то Парѣнонъ представлялъ парадный дворецъ для торжественныхъ приемовъ и праздниковъ.

При Парѣенонѣ не было и своего отдѣльнаго жрече-скаго персонала. Жрица Аѣины-Полиады и жрецъ Посейдона-Эрехѣея изъ рода Бутадовъ, служившіе въ Эрехѣіонѣ, совершали религіозные обряды и на праздникѣ панаѣиней въ Парѣенонѣ. Роскошное новое одѣяніе (пеплосъ), предназначавшееся для стариннаго Палладія, святого образа Аѣины-Полиады, хранившагося въ Эрехѣіонѣ, приносилось въ торжественной процессіи на панаѣиняхъ въ Парѣенонѣ, откуда потомъ передавалось въ Эрехѣіонѣ. Культы Эрехѣіона и Парѣенона, такимъ образомъ, не различались, составляя единый общій культъ Аѣины-Полиады.

Точка зрѣнія на Парѣенонѣ, съ которой онъ представлялся зрителю, впервые входившему по священной дорогѣ въ обитель Аѣины, была какъ мы знаемъ, съ сѣверо-запада (рис. 30). Отсюда зрителю изъ скульптурнаго украшенія храма видны западная фронтоная группа, метопы западной и сѣверной сторонъ, и изъ-за колоннады проглядываютъ западная и сѣверная части фриза, опоясывавшаго зданіе. Главной стороной у греческаго храма въ религіозномъ отношеніи всегда являлась, какъ мы знаемъ, восточная. Такимъ образомъ, у Парѣенона зрителю представлялись для наблюденія сначала тѣ стороны храма, которыя не были главными. Это было сдѣлано умышленно. Зритель долженъ былъ постепенно быть подготовленъ къ разсматриванію композицій главной восточной стороны. Эта мысль съ полною ясностью выступаетъ у композиціи фриза. Фризь представлялъ торжественную процессію праздника великихъ панаѣиней, въ которомъ принимали участіе всѣ Аѣины и ихъ колоніи и который съ большимъ блескомъ праздновался каждыя четыре года въ послѣдніе десять дней мѣсяца гекатомбэона (нашъ іюль). Центромъ праздника, продолжавшагося нѣсколько дней, являлось поднесеніе даровъ богинѣ Аѣинѣ, которая принимала ихъ

въ Парѣенонѣ. Подносились новое одѣяніе - пеплосъ для стариннаго Палладія и золотой вѣнокъ, заслуженный Аѣиною въ бою съ гигантами. Пеплосъ желтаго и фіолетоваго цвѣтовъ ткали и вышивали въ теченіе года двѣ дѣвочки (эргастины) изъ числа четырехъ дѣвочекъ (аррефоръ) 7 — 11 лѣтъ, выбиравшихся архонтомъ-царемъ изъ лучшихъ аѣинскихъ фамилій для служенія Аѣинѣ въ теченіе года на акрополѣ, гдѣ онѣ и имѣли все время пребываніе. На пеплосѣ вышивались сцены гигантомахіи и изображенія или имена наиболѣе заслуженныхъ аѣинскихъ гражданъ. Для поднесенія даровъ богинѣ и устраивалась та процессія, которая дала сюжетъ фризу Парѣенона. Процессія выходила изъ внѣшняго Керамика (кварталь древнихъ Аѣинъ), шла чрезъ внутренній Керамикъ, агору (рынокъ), мимо Елевсина (храмъ Деметры и Кору), огибала южные склоны акрополя и поднималась къ подножію „пиргоса“ Ники. До этого мѣста пеплосъ несли на рукахъ прикрѣпленнымъ къ мачтѣ небольшой тріэры (судна съ тремя рядами весель). За тріэрой тянулась вся процессія: высшія должностныя лица города, аррефоры и другія дѣвушки съ священными сосудами, аѣиняне и представители колоній (ѣеоры) съ жертвенными животными, красивѣйшіе аѣинскіе старцы съ оливковыми вѣтвями, колесницы, участвовавшія въ предшествующіе дни въ панаѣинскихъ состязаніяхъ, и тѣсные ряды всадниковъ, гордость аѣинянъ. За порядкомъ всюду наблюдали особые комиссары-распорядители. У „пиргоса“ Ники пеплосъ снимали съ тріэры; участники далѣе пѣшкомъ входили на акрополь, куда вводились и жертвенныя животныя. Послѣ поднесенія даровъ богинѣ праздникъ заканчивался закланіемъ, сожженіемъ и вкушеніемъ жертвъ. На фризѣ Парѣенона были изображены различные моменты процессіи, при чемъ на западной сторонѣ и на западномъ концѣ сѣверной стороны представлены были

юноши, частью только еще готовящиеся къ выступленію въ процессіи, въ которой они должны были ѣхать рядами верхомъ на своихъ коняхъ, частью уже построившіеся въ ряды и слѣдующіе, чтобы присоединиться къ процессіи. Мотивы, общіе у западной и сѣверной части фриза, связываютъ обѣ эти части композиціи фриза во-



Рис. 36. Процессія, ведущая жертвенныхъ быковъ, сѣвернаго фриза Парѣнона (выс. плиты 1 м.). По старинной фотографіи. Плита находится въ Акропольскомъ музеѣ, въ Аѣинахъ.

едино. За сценами приготовления къ процессіи на сѣверной сторонѣ изображена процессія, шествующая въ правильномъ порядкѣ въ направленіи на востокъ: ряды всадниковъ (рис. 35), колесницы (участницы панаѣинейскихъ агоневъ), старцы съ оливковыми вѣтвями (ѳаллофоры), музыканты (киѳаристы, флейтисты), юноши, не-

сущіе сосуды (гидріи) съ виномъ для возліяній (спондофоры), юноши съ глубокими блюдами, въ которыхъ они несутъ жертвенные медовые пироги (скафефоры), аѳиняне и представители ихъ колоній (ѳеоры), сопровождающіе жертвенныхъ животныхъ, овецъ и быковъ (рис. 36). Въ разныхъ мѣстахъ процессіи видимъ и комиссаровъ распорядителей, которые дѣлаютъ указанія процессіи.

На восточной сторонѣ фриза, въ самомъ центрѣ (надъ входною дверью внутрь храма) представлена была сцена, являющаяся завершеніемъ всего празднества, — моментъ пріема пеплоса, поднесеннаго процессіей богинѣ, въ Парѳенонѣ высшимъ жреческимъ персоналомъ. Жрецъ Посейдона-Эрехѳея (по другимъ объясненіямъ — архонтъ-царь) складываетъ пеплосъ, причемъ ему помогаетъ мальчикъ — его сынъ, будущій жрецъ изъ рода Бутадовъ, къ которому принадлежалъ и отецъ его жрецъ (по другимъ мальчикъ-служитель). Въ то же время жрица Аѳины-Полиады, супруга жреца (или царица, жена архонта-царя), снимаетъ съ головы подходящей къ ней дѣвочки стулъ (дифросъ). Другая дѣвочка съ стуломъ на головѣ приближается за первой. Дѣвочки эти — дифрофоры; онѣ принесли два стула для жрицы и жреца, которые должны возсѣсть на стулья по окончаніи церемоніи. Вмѣстѣ съ ними на отдѣльныхъ уготованныхъ стульяхъ должны невидимо возсѣсть и боги, чтобы принять участіе въ праздникѣ Аѳины. Богиня въ свой торжественный день устраиваетъ пріемъ всѣхъ олимпійскихъ боговъ (ѳеоксенію) въ своемъ храмѣ. Художникъ фриза по обѣ стороны сцены, представляющей жрицу, жреца и дифрофоръ, представилъ олимпійскихъ боговъ, которые явились въ гости къ Аѳинѣ-Полиадѣ. Въ живописныхъ группахъ (по шести) двѣнадцать олимпійцевъ представлены сидящими на стульяхъ. Ихъ фигуры крупнѣе фигуръ смертныхъ участниковъ религіозной церемоніи. По тому, что эти участники обращены

къ богамъ спиною, ясно, что художникъ желалъ представить боговъ какъ-бы незримо присутствующими на торжествѣ аѳинскаго народа. Такъ какъ у одного изъ боговъ (Эрота) — зонтикъ, конечно, отъ солнца, художникъ представлялъ боговъ не внутри храма, а на свѣжемъ воздухѣ, передъ большимъ алтаремъ Аѳины, гдѣ должно было совершаться жертвоприношеніе. На двухъ почетныхъ мѣстахъ (первыхъ справа и слѣва отъ центральной группы) изображены: Зевсъ (отъ зрителя направо) и Аѳина (отъ зрителя направо). Аѳина безъ шлема и эгиды, такъ какъ она у себя дома (ср. рис. 19 и стр. 74). Кресло Зевса—единственное со спинкой и съ ручками (видна одна подпорка ручки въ видѣ сфинкса). Позы и движенія боговъ свободны, просты, какъ и у всѣхъ смертныхъ участниковъ торжества. За Зевсомъ, считая справа направо, представлены: Гера, Ирида, Аресъ, Деметра, Діонисъ и Гермесъ. Отъ Аѳины вправо расположились: Гефестъ, далѣе Посейдонъ, Аполлонъ и Артемида (табл. V) и, наконецъ, Афродита съ юнымъ, нѣжнымъ Эротомъ, который защищается отъ палящихъ лучей іюльскаго аѳинскаго солнца зонтикомъ. Передъ группами боговъ съ обѣихъ сторонъ представлены группы стоящихъ и бесѣдующихъ другъ съ другомъ мужчинъ; на южной половинѣ—три группы по двѣ фигуры, на сѣверной—одна группа изъ четырехъ фигуръ. Вѣроятно всего, въ этихъ мужчинахъ, одѣтыхъ въ гиматіи, надо усматривать высшихъ должностныхъ лицъ государства (десять архонтовъ). Они представлены въ ожиданіи приближающейся съ двухъ сторонъ процессіи. На сѣверной половинѣ непосредственно за группой должностныхъ лицъ видимъ распорядителя-герольда, который рукою подаетъ знакъ о приближеніи процессіи. За нимъ — распорядитель, встрѣчающій процессію, и другой, который принялъ уже отъ двухъ дѣвушекъ, идущихъ впереди процессіи, корзину съ священными

предметами. Вѣроятно, это двѣ аррефоры, заканчивающія свое служеніе настоящей процессіей. Далѣе изображенъ распорядитель, встрѣчающій процессію дѣвушекъ. Впереди ея—двѣ дѣвушки съ пустыми руками. Конечно, это аррефоры-эргастины, работавшія подносимый богинѣ пеплосъ. За ними слѣдуетъ длинный рядъ дѣвушекъ, несущихъ плоскія круглыя чаши для возліяній—фіалы—и большую тяжелую курильницу. Съ южной стороны за группою должностныхъ лицъ мы видимъ тоже главную часть процессіи, состоящую изъ дѣвушекъ, несущихъ фіалы и кувшины-энохой, а впереди всѣхъ изображены четыре дѣвушки съ пустыми руками. Это четыре новыя аррефоры, которыя вводятся въ процессію для служенія богинѣ въ наступающемъ новомъ году на мѣсто отбывшихъ свое служеніе аррефоръ. За группою дѣвушекъ послѣдняя фигура фриза на югѣ представляетъ распорядителя, который подаетъ знакъ процессіи, изображенной на южной сторонѣ храма, связывая этимъ во-едино просто, но геніально восточную и южную части фриза. На сѣверномъ концѣ восточной части фриза такой связующей фигуры (съ сѣверной его частью) не имѣется. Интересно, что не было указано связи и между западной и южной частями фриза. Всѣ эти обстоятельства самымъ опредѣленнымъ образомъ указываютъ, что фризъ былъ рассчитанъ на разсматриваніе его съ главной священной дороги акрополя, сначала съ сѣверо-западнаго угла, затѣмъ съ сѣвера и съ востока. Посѣтителю акрополя, который зналъ западную, сѣверную и восточную части фриза, давалось ясно понять, что на южной части фриза находится изображеніе процессіи, аналогичное находящемуся на сѣверной части. Композиція южной части, однако, не представляла буквального повторенія композиціи сѣверной; у нея, такъ сказать, — своя фізіономія. Она представляетъ варіацію композиціи сѣверной стороны.

Въ томъ же порядкѣ разсматриваемая, въ какомъ приобрѣтаетъ весь свой смыслъ композиція фриза, должны быть наблюдаемы, чтобы получить свое истинное значеніе, и всѣ остальные изваянія Парѣнона.

Итакъ, чтобы понять содержаніе скульптурнаго украшенія Парѣнона, мы должны остановиться сначала на скульптурахъ западной стороны, затѣмъ сѣверной и южной и, наконецъ, скульптуръ восточной стороны.

На западномъ фасадѣ Парѣнона самое видное мѣсто принадлежало, конечно, фронтовой композиціи. Въ ней, естественно, должно ожидать выраженія болѣе существенной мысли, чѣмъ на рельефахъ метоповъ, которымъ въ общей композиціи фасада принадлежитъ не столь важное мѣсто, какъ фронтовой группѣ.

Композиція западнаго фронтона Парѣнона въ цѣломъ до насъ не дошла. На мѣстѣ (см. табл. II) въ сѣверномъ углу фронтона осталась только одна (и то поврежденная) группа сидящаго пожилого мужчины, котораго обнимаетъ молодая дѣвушка, очевидно, его дочь. Мы потомъ увидимъ, что эта группа представляла перваго аѣинскаго царя Кекропа съ его дочерью Пандросой. Образъ древнѣйшаго миѣическаго властителя Аттики, который, по преданію, утвердилъ культъ Аѣины-Дѣвы на акрополѣ и былъ свидѣтелемъ чудесъ богини и Посейдона, теперь является какъ-бы единственнымъ еще живымъ свидѣтелемъ былой славы основанной имъ державы, которой демократія при Периклѣ создала апоѣозъ въ Парѣнонѣ.

Другія сохранившіяся до сихъ поръ фигуры изъ западнаго фронтона Парѣнона повреждены еще болѣе, чѣмъ группа Кекропа и Пандросы. Нѣкоторыя фигуры пропали безвозвратно. При такомъ положеніи дѣла составить понятіе о композиціи фронтона представляется возможнымъ, только благодаря необычайно кропотливымъ усиленнымъ трудамъ археологовъ и художниковъ, тщательно изучавшихъ самое зданіе Парѣнона, соби-

равшихъ всѣ мельчайшіе обломки утраченныхъ скульптуръ и зарисовывавшихъ въ разныя времена все то, что еще сохранялось на мѣстѣ. Неоднократно были предлагаемы попытки реконструкцій фронтонной группы на основаніи имѣющагося матеріала, къ которому, кромѣ самого зданія и остатковъ скульптуръ и старинныхъ съ нихъ рисунковъ, относятся и воспроизведенія фигуръ фронтона на нѣкоторыхъ античныхъ памятникахъ.

Особенно важна въ этомъ отношеніи одна ваза, найденная у насъ, на югѣ Россіи, въ Керчи (древнемъ Пантикапее) и теперь находящаяся въ Государственномъ Эрмитажѣ въ Петроградѣ, съ довольно точной передачей центральной группы западнаго фронтона Парѣнона. Хотя всегда всѣ реконструкціи, какъ я уже имѣлъ случай замѣтить это выше по поводу картинъ Полигнота, — бываютъ неудовлетворительны (не только, конечно, въ смыслѣ невозможности возсоздать стиль исчезнушаго оригинала), однако, онѣ полезны тѣмъ, что способны дать наглядное представленіе о схемѣ утраченной композиціи, а это (особенно для выясненія идейнаго ея содержанія) часто бываетъ очень важно.

Композиція западнаго фронтона Парѣнона была реконструирована въ послѣднее время вѣнскимъ скульпторомъ Шверцекомъ, который исполнилъ модели въ $\frac{1}{9}$ натуральной величины (см. табл. VI, рис. 1). Авторъ реконструкціи принялъ во вниманіе всѣ главнѣйшія наблюденія археологической науки. Конечно, можно указать немало недочетовъ въ реконструкціи Шверцека ¹⁾. Грандіознаго стиля Фидія она не передаетъ, и въ ней есть, кромѣ того, рядъ неточностей. Вторая фигура слѣва, напр., была скомпанована Шверцекомъ по аналогіи со второй фигурой справа. Въ настоящее время удалось найти оригиналъ фигуры, ко-

¹⁾ См. разборъ реконструкціи Шверцека у В. К. Мальмберга въ его трудѣ „Древне-греческія фронтонныя композиціи“, 1904.

торый представлялъ сидящаго нагого юношу въ нѣ- сколько иной позѣ, хотя и въ томъ же поворотѣ къ угловой фигурѣ, какъ это предполагалъ Шверцекъ. Далѣе, нагая фигура, сидящая на колѣняхъ четвертой женской фигуры справа, была не женская, а представляла отрока, въ чемъ не оставляетъ сомнѣній рисунокъ „Каррея“, являющійся нынѣ для сужденія о фигурѣ единственнымъ источникомъ. У фигуры, находящейся за конями въ правой половинѣ композиціи, были крылья, Шверцекомъ непоказанныя. Почему-то опущены Шверцекомъ кузова колесницъ, въ которыя были запряжены кони. Между второй и третьей фигурами справа должно помѣстить еще одну мужскую фигуру, аналогичную фигурѣ Кекропа лѣваго крыла композиціи.

Несмотря на всѣ подобныя неточности, по реконструкціи Шверцека возможно составить представление о схемѣ композиціи фронтовой группы.

Что же представлено было въ западномъ фронтонѣ Парѣнона? Несмотря на то, что атрибуты фигуръ большею частью не сохранились, общій смыслъ композиціи ясенъ, какъ бы иной разъ ни различно толковались ея отдѣльныя фигуры. Въ центрѣ композиціи мы видимъ Аѣину и Посейдона, двухъ главныхъ божествъ, почитавшихся на акрополѣ. Подъ самымъ верхнимъ угломъ фронтона было изображено священное оливковое дерево Аѣины. У ногъ Посейдона былъ изображенъ дельфинъ—символь моря, здѣсь, конечно, обозначающій тотъ соленый источникъ, который богъ произвелъ на акрополѣ ударомъ своего трезубца. Итакъ, два чуда, совершенныя богами на акрополѣ, имѣлъ въ виду авторъ композиціи фронтона. Чудеса боговъ были, такъ сказать, начертаны на самой скалѣ акрополя; „знаменія боговъ“—священную маслину Аѣины, „море“ и знаки трезубца Посейдона—показывали въ Эрехѣонѣ. По древнѣйшему миѳу, Аѣина и Посейдонъ одинаково возлюбили Аѣины,

и оба желали тамъ первенствовать. Но чудо, произведенное Аѳиной, маслина, возросшая отъ удара ея копья, было признано (по одной версіи миѳа самимъ Зевсомъ, по другой—Кекропомъ) болѣе важнымъ, чѣмъ чудо Посейдона, потому, очевидно, что маслина, дерево, дающее питаніе и богатство жителямъ Аттики, является символомъ мира. Древніе образы Матери-Земли плодоносящей и оплодотворяющаго ее бога влаги, являющаго ликъ свой въ дождѣ, громѣ и молніи, конечно, лежали въ основѣ и позднѣйшихъ образовъ Аѳины и Посейдона. Фронтонная группа Парѳенона прославляла чудо Аѳины, которое сдѣлало богиню владычицей Аѳинъ, а акрополь ея святой обителью. По Павсанію, темой группы западнаго фронтона Парѳенона былъ „споръ Аѳины съ Посейдономъ за аѳинскую землю“. По Аполлодору же боги спорили за первенство на акрополѣ. Возможно, что миѳъ о спорѣ боговъ возникъ, какъ отраженіе далекой борьбы отдѣльныхъ городовъ за первенство въ Атикѣ. Но для середины V вѣка до Р. Хр. была типична идея, что Аѳина должна первенствовать, потому что ея царство обозначаетъ царство мира, которое представляетъ конечный идеалъ человечества. Однако, только первенствовать должна богиня. Безъ грозы и бури нѣтъ жизни въ природѣ; безъ борьбы и побѣды не бываетъ мира. Почитаніе Аѳины вовсе не устраняетъ и почитанія Посейдона. Но нельзя не отмѣтить, что вся композиція западнаго фронтона особенно славить Аѳину, какъ богиню мирнаго житія, мирной культуры, вообще мира.

Позы, жесты, движенія богини и бога глубоко основаны и очень характерны. Движенія сильны, фигуры мощны. Богиня быстро идетъ влѣво, на сѣверъ, въ сторону аѳинской равнины, Посейдонъ—вправо, на югъ, въ сторону моря. Аѳина, съ широко распростертыми руками, вступаетъ въ свою землю, какъ-бы желая

заклѹчить ея въ свои объятія. Вся осанка Аѳины характеризуетъ ея побѣдоносность: въ сторону движенія направлена высоко поднятая правая рука богини съ копьемъ, отъ удара котораго произросла маслина. Голова гордо высится надъ опущеннымъ лѣвымъ плечомъ. Посейдонъ держитъ свой трезубецъ не въ правой рукѣ, а въ лѣвой. Художникъ хотѣлъ подчеркнуть этимъ, что Посейдонъ далъ свое знаменіе до чуда, совершеннаго Аѳиной.

Высоко поднятая вверхъ правая рука Посейдона выражаетъ и изумленіе чуда Аѳины и привѣтствіе богинѣ, которую богъ-соперникъ признаетъ побѣдительницей. Богъ отходитъ въ сторону, уступая первенство Аѳинѣ. Поза и движеніе его противоположны движенію и позѣ богини: онъ наклонился въ сторону движенія, голова у него обращена къ поднятой правой рукѣ, которая какъ-бы давитъ въ сторону движенія. Аѳина входитъ торжествуя въ свою обитель, Посейдонъ уходитъ изъ нея отступая. Побѣжденный привѣтствуетъ побѣдительницу. Побѣда Аѳины произошла по рѣшенію самого Зевса. Эта мысль проведена въ группахъ, которыя находятся по сторонамъ центральной группы. Здѣсь представлены колесницы Аѳины и Посейдона. Какъ герои въ Иліадѣ на бой, прибыли Аѳина и Посейдонъ на мѣсто спора на колесницахъ, которыя ихъ ожидаютъ. Обѣ колесницы запряжены парами горячихъ коней. Колесницей Аѳины правитъ Ника-Побѣда, колесницей Посейдона—его супруга Амфитрита (у ногъ ея былъ также дельфинъ, символъ богини моря). Ту и другую колесницу сопровождаютъ вѣстники Зевса, исполняющіе его волю,—Гермесъ на сторонѣ Аѳины и Ирида на сторонѣ Посейдона. За колесницами боговъ съ той и съ другой стороны находятся по двѣ группы: сначала представлены группы каждая по пяти фигуръ, затѣмъ на концахъ (въ углахъ фронтона) группы, каждая состоя-

ція изъ двухъ фигуръ. Большія группы представляютъ народъ—свидѣтелей спора боговъ. Легко опредѣляется фигура почтеннаго мужа въ сѣверной группѣ, который лѣвою рукою опирается на свернувшуюся около него змѣю. Это первый миѳическій царь Аѳинъ Кекропъ, который изображался обыкновенно съ туловищемъ, оканчивающимся змѣею. Этимъ обозначалась его связь съ самой Матерью-Землею, сыномъ которой онъ былъ. Кекропъ былъ исконнымъ обитателемъ аѳинской земли, ея автохтономъ. Аѳиняне всѣ себя считали автохтонами и придавали этому большое значеніе: та свобода, то равноправіе, та демократія, которыми аѳиняне гордились, развились у нихъ, по ихъ мнѣнію, именно потому, что они были автохтонами. „Предки наши“, говорилъ Исократъ,—„всегда отличались справедливостью въ отношеніи къ людямъ, ибо они не были смѣсью съ другими племенами или пришельцами; изъ всѣхъ эллиновъ они одни автохтоны; та земля, въ которой они родились, была ихъ кормилицею, и любили они ее, какъ любятъ отца и мать“¹⁾. Въ правой рукѣ у Кекропа—скипетръ. Три дѣвушки около Кекропа, очевидно,—его три дочери: младшая Пандроса обнимаетъ отца; къ старшей Агравлѣ бросается сынъ Кекропа отрокъ Эресихѳонъ, за которымъ изображена третья дочь—Герса. Дѣти Кекропа всѣ въ волненіи изъ-за только что видѣннаго: они были свидѣтелями совершихся на акрополѣ чудесъ. Съ другой стороны центральной группы фронтона должны быть изображены, конечно, также аттическіе герои. На мѣстѣ, соответствующемъ въ композиціи на югѣ мѣсту, занимаемому на сѣверѣ Кекропомъ, должна была быть аналогичная мужская фигура. Скорѣе всего, здѣсь былъ изображенъ другой древній аѳинскій царь-автохтонъ Эрехѳей, соединявшійся

¹⁾ См. В. П. Бузескуль, Исторія аѳинской демократіи, 29.

въ культѣ, какъ мы уже знаемъ, съ Посейдономъ. Три изображенныя около него женщины—три дочери Ереѳея: Ориѳея съ двумя младенцами-сыновьями, Зетомъ и Калаисомъ, которыхъ она имѣла отъ похитившаго ее бога Борея, Креуса съ сыномъ отрокомъ Иономъ на колѣняхъ и третья, имя которой неизвѣстно. Кого представляютъ угловыя группы фронтона? Павсаній, описывая восточный фронтонъ храма Зевса въ Олимпіи, истолковалъ его угловыя фигуры какъ изображенія божествъ мѣстныхъ рѣкъ. По общему характеру фигуры восточнаго олимпійскаго фронтона и западнаго фронтона Парѳенона одинаковы. Какъ и у олимпійскаго фронтона, угловыя группы выдѣлены изъ общей композиціи, замкнуты въ себѣ и почти равнодушны къ дѣйствию, въ которомъ участвуютъ всѣ остальные фигуры. Наиболее вѣроятна мысль, что и фигуры угловыхъ группъ фронтона Парѳенона представляютъ также изображенія божествъ мѣстныхъ аѳинскихъ рѣкъ, подчеркивая еще болѣе, что все изображенное въ фронтонѣ тѣснѣйшимъ образомъ связано съ Аѳинами. Въ двухъ мужскихъ фигурахъ на сѣверѣ, въ такомъ случаѣ, надо было бы усматривать боговъ рѣки Кефиса и его притока Эридана, въ мужской фигурѣ на югѣ бога Илисса и въ женской богиню источника Каллирои.

Итакъ, композиція западнаго фронтона Парѳенона представляетъ торжество богини Аѳины, какъ богини безмятежнаго и свѣтлаго мира, на аѳинскомъ акрополѣ,—начало аѳинской цивилизаціи въ миѳическія времена, положенное самою богинею и привѣтствуемое за его красоту и совершенство уступающимъ богинѣ первое мѣсто ея соперникомъ Посейдономъ. Культура маслины, созданной Аѳиною, есть символъ мирнаго благоденствія народа, и этимъ аѳиняне обязаны богинѣ. По словамъ поэта-современника аѳиняне питаются „мудростью славною, сладкимъ плодомъ благородной земли“. Такъ по-



Посейдонъ, Аполлонъ и Артемида на восточномъ фризѣ Пареенона. Выс. плиты 1 м.
По фотографіи Романди въ Афинахъ. Плита находится въ Акропольскомъ музеѣ, въ Афинахъ.

нималъ художникъ западнаго фронтона древній миѳъ Міровая роль Аѳинъ была уже предуготована высшимъ Зевсомъ въ побѣдѣ Аѳины-Дѣвы надъ Посейдономъ на самой ранней зарѣ жизни аѳинскаго народа.

То счастье, которое дала своему народу Аѳина-Дѣва, не пришло къ нему изъ-за прихоти слѣпой судьбы. Сама богиня получила свое значеніе, потому что сотворила блага. Неустанными трудами и борьбою за осуществленіе идеала заслужилъ аѳинскій народъ то мѣсто, которое ему помогла занять на землѣ его богиня. Въ мірѣ много зла, которое надо прежде побороть, чѣмъ достигъ желаннаго идеала. Откровеніе религіи Аѳины, ярко выраженное въ композиціи западнаго фронтона Парѳенона, развивалось далѣе въ рельефахъ метоповъ западной, сѣверной и южной сторонъ, чтобъ найти завершеніе въ скульптурахъ восточнаго фасада храма.

Рельефы метоповъ ¹⁾ славили также Аѳину-Дѣву, а тѣмъ самымъ и городъ и государство Аѳины. Метопы у храма дорическаго ордера, какимъ былъ Парѳенонъ, располагаются такъ, что надъ каждымъ междустолпіемъ приходится по два метопа. Такимъ образомъ на короткихъ сторонахъ храма было по 14 метоповъ, на длинныхъ по 32. Всего на Парѳенонѣ было 92 метопа. Каждый метопъ (1,20 × 1,27 м.) украшенъ былъ горельефнымъ изображеніемъ, причемъ высота рельефа достигаетъ до 0,25 м. Сильный рельефъ у метоповъ представлялся необходимымъ, такъ какъ низкій рельефъ между триглифами не имѣлъ бы достаточнаго дѣйствія и убивался бы формами архитектуры. Изъ 92 метоповъ Парѳенона сохранилось только 58. На мѣстѣ находятся метопы западной и восточной сторонъ, 1 метопъ на южной сторонѣ и 12 на сѣверной. Остальные метопы

¹⁾ О метопахъ Парѳенона см. прекрасныя страницы въ изслѣдованіи В. К. Мальмберга, „Метопы древне-греческихъ храмовъ“, Дерптъ, 1892.

разошлись по музеямъ (15 находятся въ Британскомъ музеѣ, 1 въ Акропольскомъ, 1 въ Луврѣ, въ Парижѣ). Метопы, оставшіеся на храмѣ, очень пострадали отъ



Рис. 37. Метопъ южной стороны Парѳенона съ изображеніемъ грека и кентавра. Выс. 1,27 м. По Collignon, Parthénon, табл. 28. Плита находится въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ.

времени; многіе изъ рельефовъ почти уже неузнаваемы. Наилучше сохранились метопы южной стороны, попавшіе въ Британскій музей. Метопы западной стороны Парѳенона представляли сцены сраженій аѳинянъ подъ предводительствомъ главнѣйшаго ихъ героя Тесея, сына Посейдона, съ амазонками. Амазонки, воительницы, явившіяся съ востока, осаждали акрополь. Изображая амазономахію, художникъ воспѣвалъ и славу Тесея, отстоявшаго родную землю отъ нашествія восточныхъ ордъ въ миѳическія времена, и современныхъ аѳинянъ,

которымъ такъ недавно пришлось продолжать дѣло ихъ легендарнаго героя и спасти греческую цивилизацію отъ персовъ. Какъ и Тесея, въ святомъ дѣлѣ защиты отечества аѳинянь поддерживала и укрѣпляла Аѳина. Если аѳиняне съ помощью богини умѣли отстаивать цивилизацію, подвергавшуюся опасности отъ нашествія варваровъ въ самыхъ Аѳинахъ, долгъ защиты права и справедливости заставлялъ аѳинянь предпринимать и далекія экспедиціи противъ нарушителей законовъ божескихъ и человѣческихъ. Эти идеи проводили метопы сѣверной и южной сторонъ Парѳенона. Серіи метоповъ сѣверной и южной сторонъ были разрушены взрывомъ 1687 г. Рисовальщикъ Нуантеля, повидимому, передалъ метопы не по порядку, и у него перемѣшались рисунки метоповъ сѣверной и южной сторонъ. Въ послѣднее время наукъ удалось установить, что метопы сѣверной стороны изображали эпизоды изъ цикла сказаній о разрушеніи Трои.

Сокрушеніе города, запятнавшего себя преступленіями противъ боговъ и людей, было святымъ дѣломъ. Въ немъ приняли участіе сыновья Тесея (Акамантъ и Демофонтъ), выручившіе мать Тесея Эору, бывшую рабой Елены. Аѳина, нѣкогда оскорбленная судомъ Париса, въ Троянской войнѣ всегда помогала грекамъ. Цикль сценъ „разрушенія Трои“, который изображали метопы сѣверной стороны Парѳенона, славилъ также Аѳину, Тесеидовъ и Аѳины, какъ исконныхъ защитниковъ цивилизаціи. Метопы южной стороны изображали въ рядѣ сценъ схватки грековъ съ кентаврами (рис. 37), олицетвореніемъ некультурности, на свадьбѣ друга Тесея Пиріѳоя. Приглашенные на пиръ, кентавры перепились и бросились на греческихъ женщинъ. Присутствовавшій на пиру Тесей съ другими греками далъ немедленный отпоръ разгулявшейся вольницѣ дикихъ варваровъ. И кентавромахія южной стороны Парѳе-

нона славить аѳинянь за ихъ всегдашнюю готовность установить, гдѣ надо, порядокъ, вступить за угнетенныхъ и слабыхъ и обуздать некультурность. Кругъ идей метоповъ завершался на восточной сторонѣ храма, гдѣ были представлены сцены изъ битвъ боговъ съ гигантами, сыновьями Земли (гигантомахія). Среди боговъ первенствующее мѣсто занимали (надъ среднимъ междустолпьемъ) Зевсъ и Аѳина. Аѳина, рассказывальщица, особенно отличилась въ бою, получивъ золотой вѣнокъ, какъ „аристейонъ“, награду за храбрость. Гигантомахія придаетъ всѣмъ битвамъ, которыя были изображены на метопахъ другихъ сторонъ Парѳенона, особую чисто религіозную важность, освященіе. Борьба съ грубою матеріальностью, некультурностью, чего символомъ являлись возставшіе противъ боговъ гиганты, есть религіозный долгъ. Кто борется за право и культуру, за свободу добра противъ ихъ угнетателей, тотъ творитъ волю боговъ и содѣйствуетъ благу, ибо боги, и среди нихъ Зевсъ и его дочь Аѳина, сами показали людямъ примѣръ борьбы со зломъ, низвергнувъ темныя силы гигантовъ.

Виднѣйшее мѣсто въ композиціи восточнаго фасада Парѳенона, какъ и въ композиціи западнаго, занимала группа во фронтонѣ. Павсаній по поводу сюжета композиціи восточнаго фронтона Парѳенона ограничился замѣчаніемъ, что сюжетъ „имѣетъ отношеніе къ рожденію Аѳины“. Такъ какъ еще при передѣлкѣ Парѳенона въ храмъ св. Софіи въ эпоху Θεодосія II была уничтожена вся центральная часть фронтонной композиціи, то рисовальщикъ 1674 г. „Каррей“ уже не видѣлъ центральной группы восточнаго фронтона и зарисовалъ только фигуры его крыльевъ. Лордъ Эльгинъ увезъ 10 фигуръ фронтона въ Англію. На мѣстѣ во фронтонѣ еще остаются на югѣ часть угловой фигуры и двѣ головы коней и на сѣверѣ, около угла, одна конская голова. Въ Акропольскомъ музеѣ хранится обломокъ

торса мужской фигуры, принадлежавшей восточному фронтоу. Къ нему же принадлежала голова женской фигуры, которая изъ коллекціи маркиза де-Лаборда перешла теперь въ парижскій Лувръ. Возможно, что изъ восточнаго фронтона Парѳенона происходитъ женская голова коллекціи Холькгэмъ въ Англіи (Норфолькъ). Наконецъ, цѣнныя указанія насчетъ исчезнувшей центральной группы мы почерпаемъ изъ одного рельефа въ Мадридскомъ музеѣ, который представляетъ, видимо, воспроизведеніе группы Парѳенона. На основаніи перечисленныхъ источниковъ сдѣлана была тѣмъ же скульпторомъ Шверцекомъ, который реконструировалъ западный фронтонъ, реконструкція (въ томъ же масштабѣ) въ моделяхъ и композиціи восточнаго фронтона (табл. VI, рис. 2). Композиція восточнаго фронтона представляла не самый моментъ таинственнаго рожденія богини изъ головы Зевса (что любили изображать наивные художники архаической эпохи), а моментъ внезапнаго перваго появленія богини во всемъ блескѣ среди боговъ Олимпа, какъ это изображается въ Гомеровскомъ гимнѣ Аѳинѣ:

„Муза, Палладу-Аѳину воспой, непорочную дѣву...
.... „родилъ ее Зевсъ-Промыслитель
„Изъ благородной главы; золотые доспѣхи блистали,
„Станъ украшая могучій, и ужасъ объялъ олимпійцевъ,
„Дѣва же съ сильной главы эгидодержавнаго Зевса
„Въ быстромъ движеніи спрянула внизъ на вершину Олимпа,
„Острымъ копьемъ потрясая; гора колыхнулась крутая
„Отъ сокрушающей поступи голубоокой богини,
„Громко земля застонала, и море кругомъ взнолновалось
„Въ бурѣ пурпуровыхъ волнъ и внезапно берега затопило.
„Остановилъ тутъ коней Гиперіона сынъ лучезарный.
„Долго, доколѣ она не сняла боготворныхъ доспѣховъ,
„И восхитился владыка отецъ ея, Зевсъ-промыслитель 1)“.

Центръ, какъ и въ композиціи западнаго фронтона, занятъ былъ двумя главными фигурами Зевса, сидящаго на тронѣ, и находящейся противъ него побѣдоносно

1) Переводъ проф. Э. Фр. Зѣлинскаго.

шествующей вправо Аѳины. Крылатая Ника, находившаяся подъ верхнимъ угломъ фронтона, летѣла отъ Зевса, чтобы увѣнчать вѣнкомъ новоявленную богиню. Фигуру Гефеста съ топоромъ, чудесно вызвавшимъ явленіе Аѳины, Шверцекъ правильно помѣщаетъ вправо отъ Аѳины. Отъ этой фигуры сохранилась часть торса въ Акропольскомъ музеѣ. За Зевсомъ влѣво должна была быть симметричная фигура, скорѣе всего Илиѳи, богини родовъ. Шверцекъ неправильно ставитъ сюда фигуру, торсъ которой сохранился и принадлежитъ Иридѣ западнаго фронтона. Съ двухъ сторонъ центральной группы, состоявшей изъ названныхъ уже пяти фигуръ, были группы по четыре фигуры. Изъ нихъ сохранилась только одна крайняя фигура на югѣ, представляющая молодую дѣвушку, быстро шествующую влѣво. Прежде, чѣмъ сказать что-либо объ исчезнувшихъ фигурахъ, обратимъ вниманіе на сохранившіяся фигуры крыльевъ фронтона. Вполнѣ ясны угловыя фигуры. Въ лѣвомъ углу мы видимъ головы четырехъ коней и за ними бюстъ фигуры, державшей вожжи. Очевидно, былъ изображенъ Геліосъ (Солнце), поднимающійся на своей четверкѣ коней изъ волнъ Океана, который закрываетъ еще нижнія части колесницы бога. Въ противоположномъ правомъ углу фронтона была изображена опускающаяся въ волны Океана четверка Селены (Луны), или Ночи. Геліосъ и Селена, „великія свѣтила“ міра, обозначаютъ, какъ и угловыя фигуры западнаго фронтона, мѣсто, гдѣ происходитъ дѣйствіе: это — небесный міръ, страна отъ востока и до запада, гдѣ свершаютъ свой путь небесныя свѣтила дня и ночи. Художникъ, славившій въ западномъ фронтонѣ Аѳину-Дѣву, какъ исконную богиню Аѳинъ, здѣсь возводитъ ее въ рангъ міровой богини. Съ момента ея рожденія для человѣчества встаетъ новый великій день начала универсальной цивилизаціи. Всѣ прежніе боги изумлены

красотою и величіемъ воплотившейся Мудрости, дочери предвѣчнаго отца всего сущаго,—вотъ тема и основная мысль художника. Кого же изображали другія, пока еще не разъясненныя нами, фигуры фронтона? Опредѣляются сейчасъ же двѣ сидящія женскія фигуры, вторая и третья вправо отъ колесницы Геліоса. Женщины сидятъ не на стульяхъ, а на мистическихъ „кивотахъ“, особыхъ ящикахъ, посвящавшихся Деметрѣ и игравшихъ роль въ ея культѣ. Третья фигура, конечно, — Деметра. Въ лѣвой рукѣ она держала высокій скипетръ. Дѣвушка, нѣжно приникающая къ ней слѣва (вторая фигура), очевидно, дочь ея Кора-Персефона. Мощная, величественная мужская фигура передъ Геліосомъ, сильно напоминающая фигуру Діониса на монументѣ Лисикрата въ Аѣинахъ, несомнѣнно, Діонисъ. Въ правой рукѣ у него былъ тирсъ, въ лѣвой—чаша. Фигура быстро шествующей дѣвушки (направо отъ Деметры) или Геба, или Геката, вѣстница Деметры. Молодая богиня несетъ радостную вѣсть о происшедшемъ чудѣ. Симметричныя описаннымъ фигуры трехъ женщинъ праваго крыла фронтона (передъ Селеной) должны изображать тоже безусловно богинь. Кто эти богини? Изъ всѣхъ предлагавшихся чрезвычайно многочисленныхъ и разнообразныхъ толкованій этихъ фигуръ наиболее правдоподобнымъ остается то, по которому въ нихъ мы должны усматривать трехъ Мойръ, богинь Судьбы, всегда присутствующихъ при рожденіи и опредѣляющихъ судьбу рождающагося. За это толкованіе говоритъ, во-первыхъ, мадридскій рельефъ, на которомъ при явленіи Аѣины присутствуютъ три Мойры. Затѣмъ, Мойры были „бѣлорукія дочери Ночи“, и мѣстонахожденіе ихъ во фронтонѣ рядомъ съ фигурой Ночи, конечно, не является случайностью. Что Мойры въ группѣ фронтона по симметріи занимаютъ положеніе, соотвѣтствующее фигурамъ элевсинскихъ

богинь и Діониса, думается, тоже не случайность. Фронтонная композиція проводила мысли, аналогичныя съ идеями „Аида“ Полигнота о глубокой важности мистерій. Мойрами, элевсинскими божествами и Діонисомъ предопредѣляется высокая миссія Аѳины въ мірѣ. Эти божества, которыя давали въ ихъ мистической религіи познаніе истинныхъ цѣлей жизни, присутствуя при явленіи Аѳины, какъ-бы свидѣтельствуютъ, что исполненіе дѣла Аѳины, о которомъ давали откровеніе всѣ скульптуры Парѳенона, есть единственно истинная цѣль жизни, настоящая и вѣчная жизнь.

За фигурами Мойръ, влѣво по направленію къ центру должно предполагать фигуру, аналогичную по значенію Гебѣ (Гекатѣ) лѣваго крыла фронтона. Здѣсь могъ быть, какъ предполагаетъ Шверцекъ, вѣстникъ Зевса—Гермесъ. По слѣдамъ, оставшимся отъ фигуръ на полу фронтона, ясно, что по сторонамъ центральной группы были двѣ сидящія на тронахъ фигуры, обращенныя къ центру. Вполнѣ возможно, что это были Гера на сторонѣ Зевса и Посейдонъ на сторонѣ Аѳины. Можетъ быть, Герѣ принадлежала голова коллекціи Холькгэмъ.

Наконецъ, остаются еще мѣста съ той и съ другой стороны для трехъ фигуръ. Шверцекъ ставитъ здѣсь слѣва Ареса, Эрота и Афродиту, а справа—Аполлона, Артемиду и маленькую фигуру отрока, остающагося у него необъясненнымъ. Такъ какъ женская голова бывшей коллекціи де-Лаборда относится къ правому крылу восточнаго фронтона и принадлежала, скорѣе всего, Артемидѣ, справа отъ Посейдона мы, дѣйствительно, могли бы предположить фигуры Артемиды и Аполлона. Третья фигура могла быть или Латона, мать ихъ, или Амфитрита, супруга Посейдона. Влѣво отъ Геры, могли быть тѣ фигуры, которыя ставитъ въ своей реконструкціи Шверцекъ, т. е. Аресъ и Афродита съ Эротомъ.

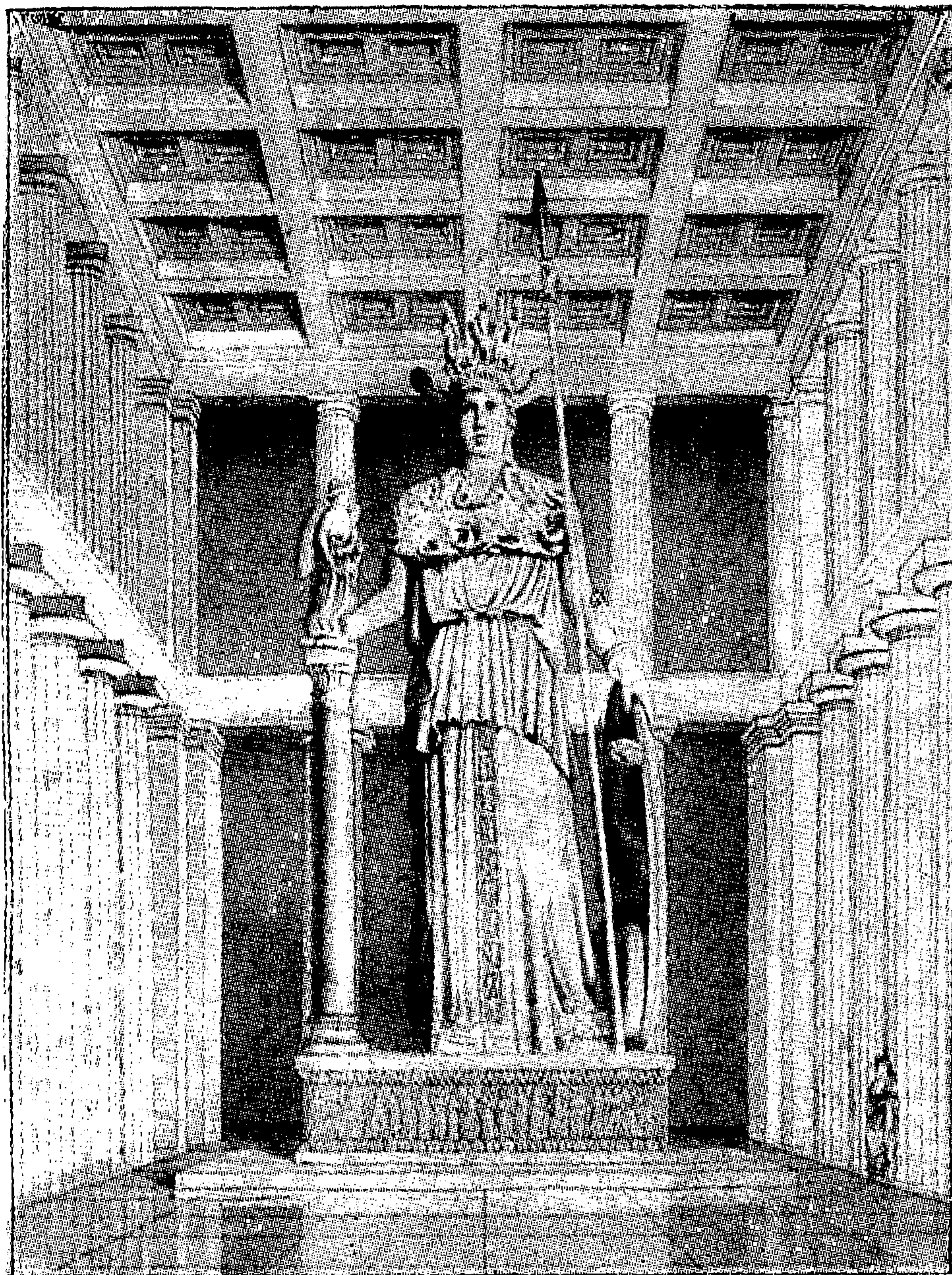


Рис. 38. Аѳина-Полиада-Дѣва Фидія въ Парѳенонѣ. Реконструкція.
По L u c k e n b a c h, Kunst und Geschichte, I.

3. Аѳина-Дѣва.

„О благородство! о красота простая и истин-
„ная! богиня, которой служеніе обозначаетъ разумъ
„и мудрость, ты, которой храмъ есть вѣчный урокъ
„совѣсти и искренности... Миръ спасется, только
„вернувшись къ тебѣ, отвергнувъ свои связи съ
„варварствомъ... О Архегета - Предводительница,
„идеаль, который человѣческій геній воплощаетъ
„въ свои высшія созданія, лучше послѣднимъ быть
„мнѣ въ твоей обители, чѣмъ первымъ гдѣ-либо
„въ иномъ мѣстѣ!“

Э. Ренанъ, Prière que je fis sur l'acropole quand
je fus arrivé à en comprendre la parfaite beauté, Souve-
nirs d'enfance et de jeunesse, 1884, 62 слл.

Посѣтитель акрополя вступалъ во внутрь Парѳенона
послѣ того, какъ ознакомился съ наружными скульпту-

рами храма, въ которыхъ, какъ мы видѣли, содержалась исторія богини и развивалось откровеніе ея религіи. Въ храмѣ предъ нимъ вырисовывался грандіозный, залитый блескомъ, чарующій образъ Аѳины-Дѣвы, дочери Зевса (рис. 38). Богиня изображена была держащей на правой рукѣ Нику-Побѣду. Художникъ какъ-бы давалъ въ статуѣ продолженіе повѣствованія восточнаго фронтона о рожденіи богини. Увѣнчавъ Аѳину вѣнкомъ, Ника слѣдуетъ за богиней и встаетъ на ея правую руку, чтобы всегда быть въ ея распоряженіи, послѣ того какъ Аѳина, явившись въ свой домъ на Акрополѣ, освободила руку отъ копья, прислонивъ его къ лѣвому плечу и поставивъ за щитомъ, опущеннымъ теперь на землю. Такъ художникъ связалъ композицію фронтона съ образомъ богини, стоявшимъ въ храмѣ противъ его входной двери съ востока. Прямо съ Олимпа, съ неба явилась Аѳина-Дѣва сюда, и здѣсь имѣетъ она свое пребываніе. Всѣ идеи скульптуръ храма настоящее свое высшее выраженіе получали въ образѣ Аѳины-Дѣвы. Этотъ образъ былъ собственно-ручной работой великаго Фидія, его шедевромъ. Удаленный изъ Парѳенона при Θεодосіи II и перевезенный въ Константинополь, гдѣ онъ служилъ украшеніемъ форума Константина, образъ Аѳины - Дѣвы Фидія погибъ въ Византіи послѣ X вѣка. Мы можемъ составить приблизительное представленіе, какова была статуя Фидія, по свидѣтельствамъ древнихъ текстовъ, изъ которыхъ самымъ важнымъ является описанія образа Павсанія. „Самая статуя“, пишетъ Павсаній: „сдѣлана изъ слоновой кости и золота; на срединѣ шлема у нея изображенъ лежащій сфинксъ... Съ каждой стороны шлема исполнены въ рельефѣ грифоны... Статуя Аѳины стоитъ прямо; она въ хитонѣ, доходящемъ до ступней, и на груди у нея вдѣлана голова Медусы изъ слоновой кости; (въ правой рукѣ) она держитъ Нику, высотой

около четырех локтей ¹⁾, а въ другой рукѣ—копье; и щитъ у нея поставленъ около ногъ, и поблизости копья находится драконъ; будто-бы этотъ драконъ—Эрихтоній. На основаніи статуи въ рельефѣ изображено рожденіе Пандоры. У Гесіода и у другихъ повѣствуется, что эта Пандора была первая женщина“. Изъ Плинія мы знаемъ, что высота статуи съ основаніемъ была 26 локтей, что составляетъ около 12 метровъ. Высота целлы храма была 14 метровъ. Итакъ, статуя была колоссомъ приблизительно въ 8 человѣческихъ ростовъ; иначе говоря, высота ея была не менѣе современнаго трехъэтажнаго дома. Фигура Ники, которую держала Аѣина, была болѣе натуральной величины человѣческой фигуры. И матеріалы, изъ которыхъ статуя была сдѣлана, и отдѣлка ея отличались богатствомъ. Здѣсь соединено было все наиболѣе цѣнное и великолѣпное. Золото заливало образъ блескомъ. Слоновая кость, столь же дорогой въ древности матеріалъ, какъ и золото, въ сочетаніи съ золотомъ давала поразительный эффектъ. Глаза Аѣины были сдѣланы изъ цѣнныхъ цвѣтныхъ камней. Всѣ золота, которое было на статуѣ, по наиболѣе авторитетнымъ указаніямъ (Фукидида, Плутарха), былъ 40 талантовъ. Аттическій талантъ золота стоилъ на современный счетъ 60,000 франковъ. Такимъ образомъ, на статуѣ было золота на 2400000 франковъ, или 96000 фунтовъ стерлинговъ, т. е. около милліона рѣблей. Изъ золота была сдѣлана одежда богини. Было вычислено, что при величинѣ колосса одежда, вѣсившая 40 талантовъ, должна была быть около 1 миллиметра толщины и при сниманіи (а она снималась) не должна была прогибаться. Изъ Фукидида (II, 13) мы узнаемъ, что въ одеждѣ богини, по мысли Перикла, былъ вложенъ золотой фондъ аѣинскаго государства, которымъ можно

¹⁾ Ок. 1,90 м.

было въ случаѣ нужды воспользоваться, замѣнивъ взятыя части менѣе цѣннымъ матеріаломъ. Одежду снимали періодически для провѣрки наличности золота. Сниманіе одежды со статуи необходимо было и для реставрацій колосса, остовъ котораго внутри былъ изъ дерева и вся техника котораго не отличалась большою прочностью. Поправки время отъ времени были необходимы. Драгоценности Аѣины - Дѣвы представляли соблазнъ, и имѣется цѣлый рядъ свидѣтельствъ о хищеніяхъ ихъ уже съ IV вѣка до Р. Хр. Сомнительно, чтобы золотая одежда сохранилась до Θεодосія II.

Помимо золота, громадную цѣнность представляли и другіе матеріалы, изъ которыхъ была сдѣлана статуя Фидія. Сооруженіе статуи также потребовало большихъ расходовъ. Общая стоимость статуи съ расходами по ея сооруженію достигала до 1000 талантовъ, т. е. приблизительно до 60 милліоновъ франковъ на современные деньги ¹⁾).

Описаніе Павсанія позволило установить среди дошедшихъ до насъ античныхъ статуй цѣлый рядъ воспроизведеній Аѣины-Дѣвы Фидія изъ мрамора ²⁾. По этимъ воспроизведеніямъ очень трудно составить точное представленіе объ оригиналѣ. Настоящихъ копій съ оригинала, въ виду его размѣровъ и техники, не могло быть. Дошедшія же статуарныя воспроизведенія всѣ вообще бѣдны, не точны, не полны, частью даже представляютъ передѣлки оригинала. Большею частію это статуи плохой работы поздняго времени. У нѣкоторыхъ замѣчаются сильныя слѣды стилизаціи ихъ эпохи, отчего концепція оригинала является затемненной. Отсюда—противорѣчія воспроизведеній, неясности насчетъ деталей оригинала и т. п.

¹⁾ Ср. Collignon, Le Parthénon, Paris, 1912, стр. 12.

²⁾ См. обзоръ воспроизведеній Аѣины - Дѣвы Фидія въ моей статьѣ въ XIV вып. „Извѣстій Археологической Коммиссіи“ (1905 г.).

Что можетъ служить критеріемъ при художественно-исторической оцѣнкѣ дошедшихъ до насъ воспроизведеній статуи Аѣины-Дѣвы Фидія? Какія воспроизведенія надо считать болѣе удовлетворительными? Иными словами, какіе памятники даютъ намъ право опираться на нихъ, чтобы судить о личномъ стилѣ Фидія и дать, въ соотвѣтствіи съ этимъ, ту или иную оцѣнку дошедшихъ до насъ разнообразныхъ воспроизведеній Аѣины-Дѣвы? Есть ли вообще такіе памятники? Мраморы Парѣенона, который, какъ мы знаемъ, созидался подѣ наблюдениемъ Фидія, обнаруживаютъ разныя степени стилистическаго развитія. Метопы (ср. рис. 37), явившіеся въ 447—440 годы, по стилю строже, чѣмъ фризы (рис. 35, 36, табл. V), относящійся къ 440—435 годамъ. Фризъ, въ свою очередь, строже фронтоновъ (ср. рис. 42, табл. VI), которые были сдѣланы въ 438—432 годы. Фронтоны представляютъ высшее и вполне законченное выраженіе того, что мы такъ сказать въ началахъ только видимъ на нѣкоторыхъ метопахъ и что нѣсколько пышнѣе выступаетъ на фризѣ. Гдѣ же сохранился настоящій стиль Фидія? У фронтонныхъ ли фигуръ, до высоты развитія которыхъ только постепенно воспитывались мастера, работавшіе подѣ руководствомъ Фидія метопы и фризы, или у рельефовъ метоповъ и фриза, между тѣмъ какъ фронтоны обнаруживаютъ уже стиль преемниковъ Фидія? Стиль нѣкоторыхъ воспроизведеній Аѣины-Дѣвы ближе, повидимому, подходитъ къ стилю метоповъ. У другихъ репликъ стиль ближе къ фронтоннымъ фигурамъ. Является прежде всего вопросъ, имѣемъ ли мы вообще данныя, чтобы опредѣленно выяснить отношенія Фидія къ скульптурамъ Парѣенона. Вѣдь немыслимо, чтобы Фидій самолично могъ выполнить всѣ скульптуры Парѣенона. Въ чемъ выразилось наблюдение Фидія за работами, и гдѣ его личный стиль могъ обнаружиться болѣе всего?

Было уже обращено вниманіе на то, что весь замыселъ Парѣнона подчиненъ идеѣ художника-скульптора. Не статуя задумана была для храма, а храмъ для статуи Аѣины-Дѣвы, которая была личнымъ дѣломъ Фидіа. Оригинальный планъ целлы, гдѣ стояла статуя, всѣ пропорціи храма, строжайше съ нею согласованныя, богатое скульптурное украшеніе храма, по содержанію образующее единое цѣлое съ статуей Аѣины-Дѣвы, введеніе въ дорическій ордеръ храма іонійскаго фриза, который былъ очень важенъ для скульптора, но который для архитектора являлся своего рода ересью,—все это заставляетъ сдѣлать выводъ, что Фидію принадлежалъ весь замыселъ Парѣнона, какъ художественнаго цѣлаго. Имъ должны были быть сдѣланы и рисунки всего скульптурнаго украшенія храма. Формы разновременныхъ частей скульптурнаго украшенія Парѣнона представляютъ градаціи развитія одного стиля. Этотъ же стиль, какъ свидѣтельствуя памятники, оказалъ сильнѣйшее вліяніе на всю аттическую скульптуру второй половины V вѣка до Р. Хр. Конечно, это стиль Фидіа. Но гдѣ его наиболѣе чистое выраженіе? Всѣ ли скульптуры Парѣнона были выполнены при жизни Фидіа и всѣ ли онѣ могли быть выполнены подъ его наблюденіемъ? Всѣ эти вопросы тѣснѣйшимъ образомъ связаны съ біографіей Фидіа, въ которой многое оставалось до послѣдняго времени неяснымъ и спорнымъ. Находка одного новаго документа, сообщающаго новыя подробности о жизни Фидіа (папируса, который теперь находится въ Женевѣ), содѣйствовала выясненію разныхъ спорныхъ вопросовъ біографіи художника. На основаніи всѣхъ свидѣтельствъ, дошедшихъ до насъ, факты, имѣющіе значеніе для отношенія Фидіа къ Парѣнону, рисуются теперь въ слѣдующемъ видѣ. Послѣ окончанія статуи Аѣины-Дѣвы въ 438—7 г. возникло обвиненіе Фидіа въ томъ, что изъ его мастерской на

акрополѣ похищалась слоновая кость. Начался процессъ. Между тѣмъ окончанію Фидіемъ работъ по сооруженію статуи Аѣины-Дѣвы съ нетерпѣніемъ ожидали элейцы, чтобы пригласить художника въ Олимпію для сооруженія изъ золота и слоновой кости статуи Зевса въ его храмѣ. Въ виду возникшаго въ Аѣинахъ судебного дѣла элейцы предложили аѣинянамъ отпустить Фидію подъ залогъ. Предложеніе было принято, и Фидій былъ отпущенъ въ Элиду. Около 436 года въ Олимпіи Фидій создалъ свой второй шедевръ, прославившій его еще болѣе, чѣмъ статуя Аѣины-Дѣвы,—колоссальную статую Зевса. Закончивъ работы въ Олимпіи, Фидій вернулся въ Аѣины. Здѣсь въ 432—1 г. возникаетъ новый процессъ противъ Фидіи. На этотъ разъ къ нему предъявили обвиненіе въ болѣе тяжкомъ преступленіи, а именно въ кощунствѣ („асебіи“), наказывавшемся смертью. Указывалось на то, что Фидій изобразилъ въ амазонмахіи на щитѣ статуи Аѣины-Дѣвы среди воиновъ, сражающихся съ амазонками, двухъ, въ чертахъ лицъ которыхъ нельзя было не замѣтить портретнаго сходства съ Фидіемъ и съ Перикломъ. Удалить эти фигуры не представлялось возможнымъ, потому что механизмъ всего сооруженія былъ такъ устроенъ, что съ удаленіемъ именно этихъ фигуръ весь колоссъ долженъ былъ бы обрушиться. Фидій еще до суда былъ заключенъ въ тюрьму и тамъ скончался въ 431 г. По надписямъ мы теперь знаемъ, что послѣднія уплаты рабочимъ по отдѣлкѣ фигуръ фронтоновъ („энаэтіа“) были произведены въ 433—2 г. Такимъ образомъ ясно, что во время окончанія фронтонныхъ группъ Парѣнона Фидій долженъ былъ безусловно находиться въ Аѣинахъ. Вполнѣ вѣроятно даже, что вся скульптурная отдѣлка Парѣнона была произведена подъ его наблюденіемъ, чему не могли мѣшать одновременно производившіяся Фидіемъ работы въ Олимпіи. Во всякомъ случаѣ въ фактахъ

біографіи Фидія не открывається нічого, що бы заставляло думать, что фронтонны Парѣнона не могли бытъ сдѣланы подъ наблюденіемъ самого Фидія. Уже вскорѣ послѣ того, какъ „мраморы Эльгина“ стали извѣстны въ Европѣ, Висконти, выяснивъ чрезвычайно высокія художественныя ихъ достоинства, пришелъ къ выводу, что въ скульптурахъ Парѣнона, и особенно въ фронтонныхъ группахъ, до насъ дошли произведенія, по которымъ мы можемъ лучше всего судить о личномъ стилѣ Фидія. По отзывамъ древности не было ничего болѣе совершеннаго искусства Фидія, а „Эльгиновскіе мраморы“ самое совершенное, что осталось вообще отъ античной скульптуры. Разъ имѣется еще свидѣтельство Плутарха о наблюденіи Фидія надъ работами по сооруженію Парѣнона, ясно, что скульптуры храма должны имѣть ближайшее и прямое отношеніе къ Фидію. Выводы Висконти, долгое время всѣми принимавшіеся, не такъ давно, казалось, были поколеблены. Основанія для этого дали нѣкоторыя дошедшія до насъ воспроизведенія Аѣины-Дѣвы. По характеру формъ они представлялись болѣе строгими, чѣмъ фронтонныя фигуры Парѣнона. Этотъ взглядъ, обоснованный особенно Пухштейномъ, до самой послѣдней поры принимался большинствомъ послѣдователей. При этомъ многіе ученые считали возможнымъ мириться съ довольно страннымъ компромиссомъ, полагая, что фронтонныя группы Парѣнона были спроектированы Фидіемъ, искусство котораго было болѣе строгимъ, а исполнены учениками Фидія, пошедшими въ стилистическомъ развитіи дальше своего учителя. Выходило такъ, что съ полнымъ блескомъ и силою стиль Фидія выявили только его ученики. Болѣе детальное и вдумчивое изученіе дошедшихъ до насъ воспроизведеній статуи Аѣины-Дѣвы Фидія, открытіе нѣкоторыхъ новыхъ воспроизведеній ея, открытіе стильныхъ воспроизведеній другихъ

статуй Фидія и, можетъ быть, фрагментовъ даже его одной оригинальной работы изъ слоновой кости (Аѳины Пелленской, около 450 г. до Р. Хр.)¹⁾, открытіе новыхъ данныхъ для біографіи Фидія и новыхъ надписей, выясняющихъ хронологію работъ по сооруженію Парѳенона, теперь убѣждаютъ въ ошибочности положеній Пухштейна и заставляютъ признать, что выводы Висконти были вполне правильны. Такимъ образомъ, фронтоныя фигуры Парѳенона являются для насъ нынѣ безусловно тѣмъ критеріемъ, которымъ должно руководиться при оцѣнкѣ дошедшихъ до насъ воспроизведеній Аѳины-Дѣвы. Тѣ изъ нихъ вѣрнѣе передаютъ оригиналъ, которыя по общему характеру стиля ближе стоятъ къ фронтонымъ статуямъ Парѳенона. Среди статуарныхъ воспроизведеній Аѳины-Дѣвы видное мѣсто по полнотѣ передачи деталей занимаетъ статуэтка (выс. 1 м.), найденная въ 1879 г. въ Аѳинахъ у гимназіи Варваки и оттого извѣстная подъ именемъ Варвакійской (рис. 39). Это—ремесленная работа эпохи Адриана. О стилѣ оригинала по Варвакійской статуэткѣ судить почти невозможно. На анализѣ этой статуэтки была построена упомянутая выше гипотеза Пухштейна и оттого она и оказалась несостоятельной. Статуэтка, однако, представляетъ важный источникъ для познанія Аѳины-Дѣвы Фидія. Но важность ея заключается не въ ея формахъ, которыя, какъ увидимъ ниже, искажаютъ оригиналъ, а въ томъ, что, благодаря этой статуэткѣ и нѣсколько ранѣе (въ 1859 г.) ея найденной „статуэткѣ Ленормана“, мы впервые получили возможность установить схему композиціи Аѳины-Дѣвы Фидія, представленіе объ общемъ видѣ, позѣ и объ атрибутахъ оригинала, о соотношеніи у него различныхъ частей. Важны

¹⁾ См. статью Albizzati, „Two ivory fragments of a statue of Athena“, въ „Journal of Hellenic studies“, XXXVI (1916), стр. 163 слл.

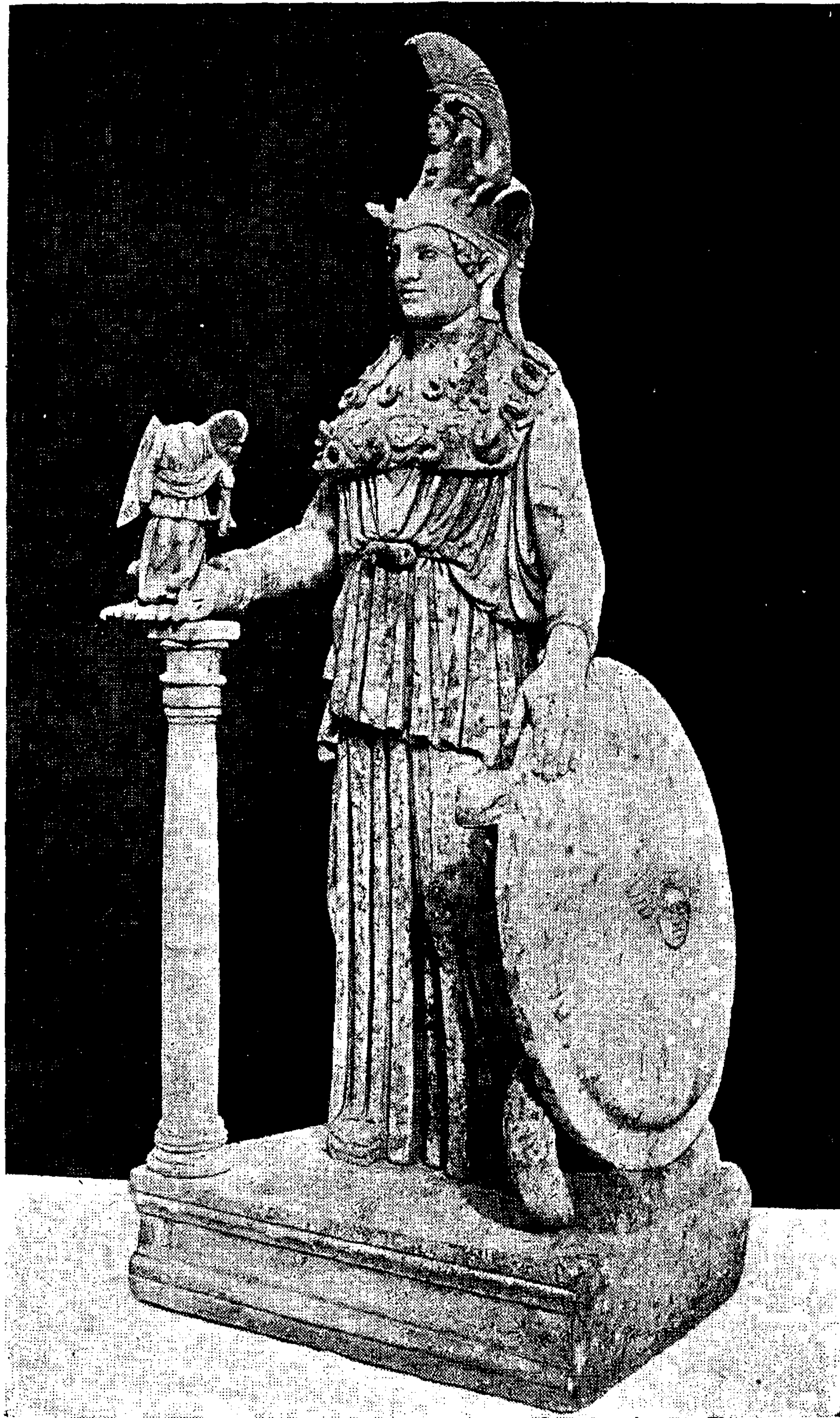


Рис. 39. Афина-Дѣва Фидія, Варвакійская реплика въ Аѣинскомъ Національномъ музеѣ. Выс. 1,05 м. По старинной фотографіи.

и сохранившіеся слѣды раскраски. Статуэтка свидѣтельствуесть, что подѣ правой рукой, державшей Нику, у статуи Фидія должна была быть подпорка въ видѣ колонны съ капителью, представляющею прототипъ такъ называемой коринѣской ¹⁾. Подпорка не упомянута

¹⁾ См. объ этомъ мою спеціальную работу „Колонна Фидія“, напечатанную въ „Сборн. статей въ честь проф. Н. И. Карѣва“, 1914 г.

Павсаниемъ. Статуэтка дополняетъ свидѣтельство Павсаниа тѣмъ, что на шлемѣ статуи по сторонамъ сфинкса были еще фигуры пегасовъ. Упомянутые Павсаниемъ рельефные грифоны были изображены на поднятыхъ кверху на шлемѣ его нащечникахъ. Варвакійская статуэтка этой детали не даетъ, но ее даютъ многія другія воспроизведенія Аѳины-Дѣвы. Странныя пропорціи Варвакійской статуэтки (слишкомъ большая голова, короткія ноги, длинныя руки) интересны въ томъ отношеніи, что такія именно пропорціи были необходимы для колосса, у котораго верхъ при наблюденіи снизу долженъ былъ сильно сокращаться. Это указываетъ, что Варвакійская статуэтка передаетъ оригиналъ механически правильно, но такая передача при громадномъ уменьшеніи оригинала не даетъ художественнаго впечатлѣнія и, въ концѣ концовъ, искажаетъ стиль оригинала. Такъ, повидимому, не стильно Варвакійская статуэтка передаетъ и ликъ оригинала, у котораго щеки не должны были производить впечатлѣніе столь преувеличенной ширины, хотя по условіямъ колоссальной величины оригинала онъ фактически, чтобы давать гармоническое впечатлѣніе съ той точки зрѣнія, на которую колоссъ былъ рассчитанъ, и должны были быть сдѣланы преувеличенно широкими. Приведенныхъ соображеній достаточно, чтобы видѣть, что даже и въ тѣхъ деталяхъ, которыя у Варвакійской статуэтки точны, передача оригинала у нея не стильная, и потому подойти къ чувству оригинала эта статуэтка не позволяетъ, равно какъ не позволяетъ и какихъ-либо построеній насчетъ Фидіа, базирующихся на анализѣ ея формъ. Эти формы передаютъ не Фидіа, а представляютъ неумѣлое толкованіе ихъ ремесленникомъ эпохи Адріана.

Въ гораздо большей степени позволяетъ судить о стилѣ Аѳины-Дѣвы Фидіа найденная въ Римѣ статуя Аѳины бывшей коллекціи Боргезе, находящаяся нынѣ

въ Луврѣ и извѣстная подъ именемъ „Минервы съ ожерельемъ“, „Minerve au collier“ (рис. 40). Это воспроизведение статуи Аѳины-Дѣвы Фидія, сдѣланное въ ранне-римскую эпоху, обнаруживаетъ и технически совершенную работу въ мраморѣ. Обѣ руки съ копьемъ современные и притомъ неумѣлая реставрація. Недостающіе атрибуты нужно представлять себѣ по указаніямъ Варвакійской Аѳины (рис. 39). Сравненіе съ этой послѣдней показываетъ, насколько реплика Боргезе болѣе художественна. А если сравнить Аѳину Боргезе (рис. 40) съ Аѳиной Медичи (рис. 27), которая обнаруживаетъ всецѣло стиль фронтовыхъ фигуръ Парѳенона, то не останется ни у кого сомнѣній, что въ передачѣ фигуры и ея одежды у Аѳины Боргезе тотъ же стиль, что у Аѳины Медичи.



Рис. 40. Аѳина бывшей коллекціи Боргезе, т. наз. „Минерва съ ожерельемъ“, въ Парижскомъ Луврѣ. Руки и копье—новѣйшая неудачная реставрація. Выс. 1,70 м. По фотографіи Вгаип въ Парижѣ.

Различіе въ одеждѣ, которую у Аѳины Боргезе составляетъ дорическій хитонъ изъ толстой, очевидно, шерстяной матеріи, и нѣсколько болѣе спокойный и отчасти менѣе свободный ритмъ складокъ хитона вызываються спеціальными задачами, которыя стави-

лись художнику при созданіи образа, предназначавшагося для установки внутри храма, съ линіями архитектуры котораго образъ долженъ былъ быть согласованъ, и потому необходимо долженствовавшего быть проникнутымъ болѣе строгимъ торжественно-религіознымъ характеромъ. Реплика Боргезе даетъ нѣкоторыя детали оригинала, которыя не переданы у Варвакійской реплики. На шлемѣ статуи кромѣ фигуръ, служившихъ поддержками трехъ гребней,—сфинкса и двухъ пегасовъ,—былъ еще рядъ фигуръ животныхъ, бюсты которыхъ выступали надъ налобникомъ шлема. Фигуры эти сбиты, но можно установить, что это были пегасы и, вѣроятно, лани. На нѣкоторыхъ другихъ репликахъ эти фигуры сохранились лучше, чѣмъ на Аѳинѣ Боргезе. Деталь эту передаетъ, между прочимъ, чрезвычайно интересное, очень подробное и стильное изображеніе бюста Аѳины-Дѣвы Фидія на рѣзной яшмѣ работы Аспасія эпохи Августа въ Вѣнскомъ музеѣ ¹⁾. Формы лица реплики Боргезе, въ общемъ по типу близкія къ скульптурамъ Парѳенона, повидимому, передаютъ ликъ Аѳины-Дѣвы Фидія не совсѣмъ правильно. Судя по указанной геммѣ Аспасія и по прекрасной статуарной репликѣ головы въ музеѣ Якобсена въ Копенгагенѣ ²⁾, у оригинала Фидія не было въ формахъ той граціи и нѣсколько слащавой миловидности, которыя характеризуютъ лицо статуи Боргезе. Ликъ Аѳины-Дѣвы Фидія выражалъ болѣе величіе, мощь, ту особенную просвѣтленность, которыя мы наблюдаемъ у головъ боговъ на фризѣ Парѳенона (см. табл. V).

На шеѣ Аѳины-Дѣвы, конечно, было роскошное ожерелье, какъ свидѣтельствуя воспроизведенія го-

¹⁾ См. изображеніе у Лёви, Греческая скульптура, табл. 45, рис. 85.

²⁾ См. хорошее изображеніе въ книгѣ Harald Brising, Images classiques, Stockholm, 1913, стр. 146, рис. 88.

ловы статуи Фидія на геммѣ Аспасія и на золотыхъ медальонахъ II в. до Р. Хр. изъ кургана Куль-оба близъ Керчи ¹⁾). Изъ статуарныхъ репликъ только Аѳина-Боргезе, „*Minerve au collier*“, передаетъ эту деталь оригинала, но въ упрощенномъ видѣ. Статуя Аѳины Боргезе позволяетъ думать, что эгида, окруженная змѣями, надѣтая на богинѣ, давала случай художнику показать мастерство композиціи и въ эффектномъ расположеніи извиляющихся змѣй, которыя, сдѣланныя изъ золота, какъ и другія орнаментальныя подробности статуи, представляли настоящій шедевръ ювелирнаго искусства.

Въ настоящемъ очеркѣ невозможно дать критическій разборъ всѣхъ источниковъ, на основаніи которыхъ устанавливаются факты для реконструкціи Аѳины-Дѣвы Фидія. Изъ статуарныхъ репликъ нельзя не упомянуть небольшую статуэтку, найденную еще въ 1859 г. въ Аѳинахъ, у Пникса, и извѣстную подъ именемъ „Аѳины Ленормана“, изслѣдователя, выяснившего ея значеніе. Статуэтка представляетъ только какъ-бы скульптурный набросокъ, эскизъ, не законченную работу. Несмотря на это, благодаря намѣченнымъ нѣкоторымъ деталямъ, статуэтка Ленормана впервые (до Аѳины Варвакійской) открыла намъ, какова была общая схема композиціи фидіевой статуи. На базѣ, которая у статуэткі представляетъ приблизительно $\frac{1}{10}$ высоты оригинала, рельефомъ намѣчены фигуры, представляющія сцену созданія Пандоры. У оригинала высота базы должна была быть около 1,20 м.; а величина фигуръ на ней была

¹⁾ См. ихъ изображенія у Лёви, ук. соч., табл. 45, рис. 86 и 87. Куль-обскимъ медальонамъ, которые обыкновенно относятъ къ концу V или къ IV вѣку до Р. Хр., мною будетъ посвящено особое изслѣдованіе. По моему мнѣнію, медальоны передаютъ не оригиналъ Аѳины-Дѣвы Фидія, а іонійскую его передѣлку—акролитную статую, находившуюся въ храмѣ Аѳины въ Пріенѣ, сооруженную при реставраціи храма въ эпоху Ороферна въ II вѣкѣ до Р. Хр.

0,80—0,90 м. При ширинѣ базы до 8 м., на ней могло быть до 20 фигуръ. Въ композиціи созданія Пандоры на статуэткѣ Ленормана по краямъ видимъ фигуры восходящаго Геліуса и нисходящей Селены. На наружной сторонѣ выпуклаго круглаго щита ленормановской статуэтки изображена амазомахія, которою, по древнимъ свидѣтельствамъ, былъ украшенъ щитъ Аѣины-Дѣвы. Выпуклость щита художникъ использовалъ для изображенія холмистой мѣстности, гдѣ происходитъ дѣйствіе (холмы Ареопага или Пникса въ Аѣинахъ). Въ амазомахіи статуэтки Ленормана, въ верхнемъ ряду изображены рядомъ среди сражающихся грековъ двѣ фигуры воиновъ, совершенно отвѣчающихъ, тому, какъ по свидѣтельству Плутарха, были изображены въ амазомахіи Фидія на щитѣ статуи Аѣины въ Парѣенонѣ Фидій и Перикль,—фигуры, изъ-за которыхъ Фидій былъ судимъ по обвиненію въ кощунствѣ. Фигура Фидія, по Плутарху, представляла лысаго старика, готоваго бросить въ амазонку большой камень. Художникъ представилъ себя, повидимому, бросившимся защищать отечество въ минуту грознаго для него испытанія и схватившимъ въ видѣ оружія то, что у него, какъ скульптора, было подъ руками,—глыбу мрамора. Поза Фидія, по общему мотиву, напоминаетъ позу бога-художника Гефеста въ восточномъ фронтонѣ Парѣенона (см. табл. VI, 2). Перикль на щитѣ Аѣины-Дѣвы представленъ былъ въ видѣ прекраснаго воина во всеоружіи стратега (должность, которую занималъ Перикль), поражающимъ копьемъ амазонку, причемъ поднятою рукою весьма искусно заслонялось лицо, сходство котораго съ Перикломъ, однако, бросалось въ глаза, съ обѣихъ сторонъ. Двѣ типичныя фигуры Фидія и Перикла, бывшія на щитѣ Аѣины-Дѣвы, повторяются еще на репликѣ щита изъ мрамора—такъ называемаго „щита лорда Странгфорда“, перешедшаго изъ коллекціи

Странгфорда въ Британскій музей (рис. 41). Фигуры на щитѣ Странгфорда, однако, перенесены въ нижнюю часть амазомахіи. Авторы репликъ, очевидно, дѣлали только какъ-бы краткія извлеченія изъ грандіозной композиціи Фидія (діаметръ ея былъ, какъ мы видѣли уже,



Рис. 41. Мраморный щитъ бывшей коллекціи лорда Странгфорда въ Британскомъ музеѣ въ Лондонѣ (діам. 0,46 м.) съ изображеніемъ сраженія грековъ съ амазонками.
По E. A. Gardner, Six greek sculptors.

5 метровъ, а фигуры должны были быть въ натуральной человѣческой ростъ), выбирая изъ нея особенно характерныя фигуры и компануя ихъ произвольно и только соблюдая въ общемъ характеръ композиціи оригинала.

На щитѣ Странгфорда измѣнено въ рукахъ Фидія оружіе, которымъ онъ дѣйствуетъ. вмѣсто камня, бывшаго на оригиналѣ и точно переданнаго авторомъ реплики Ленормана, мы видимъ на репликѣ Странгфорда въ рукахъ у Фидія топоръ. И это орудіе, впрочемъ, не менѣе умѣстно въ рукахъ художника, дѣлавшаго статуи изъ слоновой кости и золота. Мотивъ, хотя и измѣненъ, но смыслъ его не искаженъ, какъ и общія линіи въ высшей степени индивидуальной фигуры. Если дѣйствительно Фидій изобразилъ здѣсь себя, то ему, по виду фигуры „лысаго старика“ на щитѣ Аѣины-Дѣвы, должно было быть приблизительно 50 лѣтъ, когда онъ создалъ свой шедевръ въ Парѣенонѣ. Это было въ 438 г. Работы по сооружеію храма начались на 9 лѣтъ раньше (въ 447 г.), а на 10 лѣтъ ранѣе (въ 448 г.) Фидій создалъ грандіозную Аѣину изъ бронзы, стоявшую на акрополѣ противъ Пропилей (рис. 25—27). Тогда ему было около 40 лѣтъ. Онъ долженъ былъ быть уже тогда вполне сформировавшимся художникомъ и долженъ былъ имѣть свой оригинальный стиль, вслѣдствіе чего аѣинскій народъ и Перикль и призвали его для руководства работами на акрополѣ. Это исключительно почетное порученіе, конечно, не могло быть возложено на начинающаго художника. Родиться Фидій долженъ былъ около 488 года до Р. Хр.

Кромѣ многочисленныхъ статуарныхъ воспроизведеній Аѣины - Дѣвы, отъ которыхъ иногда, правда, дошли только обломки, сохранились и другія тоже многочисленныя воспроизведенія частью ея цѣлой фигуры, частью только бюста или лика. Имѣется большое количество изображеній, относительно которыхъ, хотя и нельзя сказать, что они представляютъ прямыя воспроизведенія Аѣины-Дѣвы Фидія, но которыя являются явно такъ или иначе, прямо или косвенно навѣянными грандіознымъ образомъ, стоявшимъ въ Парѣенонѣ. Всѣ

эти памятники краснорѣчиво говорятъ, какою популярностью пользовалась статуя Аѳины-Дѣвы Фидія въ древности. Популярность статуи была одинаково велика какъ въ греческую, такъ и въ римскую эпохи. Какъ ни интересны изображенія Аѳины-Дѣвы на монетахъ, на свинцовыхъ тессерахъ (маркахъ), на мраморныхъ рельефахъ, расписныхъ вазахъ, въ терракоттовыхъ формахъ для отливки фигуръ, на рельефахъ терракоттовыхъ вазъ, на массѣ ювелирныхъ издѣлій, на подражаніяхъ имъ въ терракоттѣ, на рѣзныхъ камняхъ, мы не можемъ останавливаться теперь на этомъ матеріалѣ. Большую часть деталей образа Аѳины-Дѣвы мы уже знаемъ по приведеннымъ выше древнимъ текстамъ и по тѣмъ воспроизведеніямъ, которыя прошли предъ нами. Интересно еще указать, что внутренняя вогнутая сторона щита богини была украшена изображеніемъ гигантомахіи, написанной Фидіемъ. На краяхъ сандалій образа (которыя были до 0,25 м. высоты) была сцена кентавромахіи.

На рис. 38 дается изображеніе реконструкціи Аѳины-Дѣвы въ обстановкѣ храма, который былъ строжайшимъ образомъ согласованъ со статуей и долженъ былъ своею архитектурою увеличивать впечатлѣніе, производимое самою статуею. И здѣсь Фидій стремился дѣйствовать ансамблемъ. Это очень существенно для оцѣнки статуи Фидія. Формы статуи получали всю силу дѣйствія только въ связи съ обстановкой; на нее онѣ были рассчитаны, и безъ нея главная суть образа остается неясной. Какія бы совершенныя воспроизведенія Аѳины-Дѣвы Фидія ни были найдены въ будущемъ, все же мы будемъ въ состояніи только воображеніемъ выяснять себѣ ту красоту и гармонию, которыя были положены въ основу концепціи Фидія, такъ какъ даже и самый оригинальнѣйшій Парѳенонъ, внѣ ансамбля, для него созданнаго, несомнѣнно, долженъ былъ терять въ цѣлостности, терять, такъ сказать, „душу живу“. Конечно,

перевезенная въ Константинополь и поставленная тамъ на форумъ Константина Аѳина-Дѣва Фидія должна была казаться только какъ-бы обломкомъ того величія, которымъ она дышала въ своемъ мраморномъ храмѣ, на твердынѣ аѳинскаго акрополя.

Верхъ туловища статуи Аѳины-Дѣвы былъ нѣсколько откинутъ назадъ. Это придавало величіе осанкѣ фигуры. Бросается въ глаза у статуи рѣшительное преобладаніе вертикалей. Вертикальныя складки одежды гармонировали съ вертикалями колоннъ архитектуры храма. Это какъ-бы сливало статую съ храмомъ, служившимъ ей обрамленіемъ, сообщало и статуѣ впечатлѣніе мощности, монументальности, которымъ проникнута архитектура храма. Какъ и архитектура Парѳенона, статуя Аѳины-Дѣвы была проста, ясна, спокойна, торжественна. Вся статуя полна сосредоточенности и вызываетъ впечатлѣніе крѣпости, устойчивости, силы. При этомъ, однако, у нея не было недостатка въ легкости и свободѣ, и линіи ея не были монотонны. У статуи архитектоничность и свобода сочетаются въ единую гармонію. Статуя стояла не непосредственно у стѣны храма, расположенной противъ входа, а отступя отъ нея. Сзади статуи, какъ и по сторонамъ ея, были портики (шир. 3,25 м.), представлявшіе какъ-бы особую капеллу (шир. 9,82 м.), въ которой стояла статуя. Портики давали извѣстный просторъ взгляду, сообщали помѣщенію много воздуха, что и вызывало впечатлѣніе не давящей, а легкой, элегантнои архитектуры, съ которой свободно и гармонично связывается статуя. Если общее равновѣсіе у статуи опредѣлялось преобладающими вертикалями, то складки ея все же разнообразны и живописны; линіи рисунка ихъ на двухъ сторонахъ, лѣвой и правой, не симметричны. По мѣрѣ приближенія къ верху рисунокъ и моделировка становятся все богаче и богаче. Пышная форма шлема съ многочисленными расходя-

щимися въ стороны украшеніями изъ золота окружала голову богини на подобіе сіянія. Судя, между прочимъ по геммѣ Аспасія, шлемъ Аѳины-Дѣвы былъ сплошь разукрашенъ тончайшей ювелирной работой. Подставка въ видѣ колонны, подъ правой рукой Аѳины, державшей Нику, въ виду большого вѣса этой фигуры представлявшаяся необходимой, является такою же и по соображеніямъ художественнымъ, давая должный противовѣсъ щиту и придавая всей композиціи характеръ законченности. Ника держала въ рукахъ ленту-тэнію, которая представляла обычную награду побѣдителямъ въ состязаніяхъ на играхъ. Ника изображена какъ-бы готовой слетѣть съ руки Аѳины въ направленіи къ тому, кто приближается къ образу богини, и возложить на него ленту Побѣды-Совершенства. Среди блеска, исходившаго отъ золотыхъ шлема и эгиды, которая представляла также богатѣйшую ювелирную работу въ покрывавшихъ ее чешуйкахъ и окружавшихъ змѣяхъ, рисовался ликъ богини, сдѣланный изъ слоновой кости. Золотые локоны на вискахъ и на плечахъ, массивныя золотыя серьги, роскошное ожерелье на шеѣ, которая тоже была изъ слоновой кости, еще болѣе погружали ликъ и шею въ рефлексы золота и должны были придавать теплый колоритъ слоновой кости. Слоновая кость представляетъ и сама по себѣ необычайно красивый и въ высшей степени благодарный матеріалъ для скульптуры. Въ слоновой кости въ гораздо большей степени, чѣмъ въ мраморѣ или въ бронзѣ, достигаются всѣ эффекты моделировки, тончайшіе переливы свѣтовъ и тѣней. Величественный образъ Аѳины-Дѣвы былъ согласованъ не только съ линіями и массами архитектуры храма, но и съ его освѣщеніемъ и тонами стѣнъ, потолка и пола. И здѣсь художникъ использовалъ все, чтобы создать ансамбль исключительной стройности и силы. Внутренность Пар-

еенона освѣщалась чрезъ единственную входную дверь въ восточной стѣнѣ. Мраморныя стѣны храма не были ничѣмъ окрашены. Оставшіеся слѣды раскраски принадлежатъ византійской эпохѣ, когда были написаны на стѣнахъ христіанскія изображенія. Полъ былъ бѣлаго мрамора. Деревянный потолокъ былъ отдѣланъ кассетами, былъ, конечно, раскрашенъ и убранъ бронзовыми золочеными орнаментами.

Моментъ восхода солнца въ целлѣ Пареенона долженъ былъ давать потрясающій эффектъ, когда грандіозный образъ всѣмъ золотомъ загорался въ лучахъ восходящаго свѣтила. Послѣ восхода солнца въ храмѣ постепенно водворялся мягкій, тихій мистическій свѣтъ,— не полумракъ, ибо, какъ показали точныя вычисленія и одной двери, чрезъ которую освѣщалась целла, тѣхъ размѣровъ (10×4,92 м.), которые у нея были, при греческомъ солнцѣ было достаточно, чтобы въ храмѣ свѣта было не менѣе, чѣмъ то теперь требуется для нормальнаго освѣщенія художественнаго музея. Образъ Аѣины, такимъ образомъ, освѣщался только рефлексами съ мраморнаго пола. Многочисленныя складки золотого хитона, дающія много глубокихъ тѣней, и богатая ювелирная отдѣлка деталей статуи должны были создавать то, что вся огромная масса золота у образа какъ-бы только искрилась безчисленнымъ количествомъ мелкихъ отдѣльныхъ блескокъ. Общее впечатлѣніе отъ этого должно было быть необычайнаго богатства, мягкости и спокойствія. Повидимому совершенно были устранены большія, гладкія плоскости, которыя неизбежно давали бы ослѣпительныя, рѣзкія пятна.

И ликъ Аѣины-Дѣвы съ прекрасными, умѣренными, мягкими чертами, дышавшими здоровьемъ, свѣжестью и энергіей; съ большими глазами, смотрящими полнымъ мысли, кротости, чистоты и благородства взглядомъ, выражалъ спокойствіе, тихое, мистическое величіе, бла-

гость. Предъ этимъ образомъ должно было пробуждаться впечатлѣніе мощи, мира, торжественности, чувство святыни...

Какъ культовый образъ храма, статуя не могла не быть простой. Простота требовалась самымъ ея назначеніемъ; она должна была быть проста, какъ статуи стараго времени. Связь съ святой стариной придаетъ каждой религіозной композиціи всегда силы, какъ, наоборотъ, разрывъ съ традиціей рискуетъ лишити новый образъ впечатлѣнія святости. Образъ Аѣины-Дѣвы Фидія въ своей общей композиціи былъ необычайно близокъ къ стариннымъ образамъ Аѣины, примѣромъ которыхъ можетъ являться образъ богини на рельефѣ графа Ланкороньскаго (рис. 19). Аѣина этого рельефа—настоящій прототипъ фидіевой Аѣины, стоявшей въ Парѣенонѣ! И мотивъ Ники, слетающей съ руки богини, извѣстенъ по вазовымъ картинамъ, которыя старше образа Фидія, и другія символическія изображенія, украшавшія, въ качествѣ деталей, образъ Аѣины-Дѣвы, равнымъ образомъ были всѣ традиціонныя. Однако, образъ Фидія въ исторіи греческой религіозной мысли представлялъ, несомнѣнно, новый этапъ развитія, давалъ образъ религіи новой эпохи и какъ-бы новой религіи. Много разъ являлась Аѣина художникамъ до Фидія, но, какъ герои Гомера, они всегда видѣли ее только въ образѣ смертныхъ. Фидій первый лицезрѣлъ Аѣину-Дѣву въ ея божественномъ величіи. По-новому смотря на міръ, Фидій по-новому почувствовалъ богиню и явился создателемъ новой религіи, какъ говорили о немъ древніе, въ томъ смыслѣ, какъ создателями старой религіи, по мнѣнію Геродота, были Гомеръ и Гесиодъ. Въ старомъ и традиціонномъ Фидію открылся полностью смыслъ, который оставался сокровеннымъ въ древнюю эпоху, только смутно его предчувствовавшей. Образъ Аѣины-Полиады, искони представлявшій

для аѳинянъ символъ всего наиболѣе свѣтлаго и благороднаго, у Фидія превратился въ грандіозную поэму изумительной цѣлостности, выражавшую всю систему, все откровеніе новой религіи. Фидій настолько ярко выразилъ въ образѣ Аѳины-Дѣвы сущность богини и далъ ей столь убѣдительное воплощеніе, что его Аѳина стала въ древности сразу, такъ сказать, каноническимъ образомъ. Всѣ позднѣйшія изображенія Аѳины въ большей или меньшей степени зависѣли отъ образа Фидія.

Аѳина-Дѣва Парѳенона являлась какъ-бы выраженіемъ всей аѳинской жизни и олицетвореніемъ самой аѳинской демократіи. Есть надписи, представляющія посвященія „Аѳинѣ - Демократіи“¹⁾... Аѳина-Дѣва воплощала въ себѣ всю славу Аѳинскаго государства, „опоры Эллады“, владыки многихъ земель и морей, искони побѣдоносно защищавшаго цивилизацію отъ варварства, водворившаго миръ для счастья и благоденствія народовъ. Аѳина Фидія представлена во всеоружіи, но вся гроза его (такъ характеризовалъ это Фидій) является страшной только темнымъ силамъ, непочитающимъ права, справедливости, гонящимся за матеріальнымъ и презирающимъ единственныя цѣнности—моральныя. Богиня Фидія не грозная богиня Войны, а благая богиня Мира. Въ царствѣ Аѳины сочетается все, даже по природѣ враждебное, въ мирѣ, какъ рядомъ сопоставлены были на ея шлемѣ грифоны и лани, обыкновенно изображавшіеся въ искусствѣ въ качествѣ символовъ вѣчной войны въ матеріальномъ мірѣ, при чемъ грифонъ являлся силой сокрушающей, а лань существомъ, претерпѣвающимъ мученія.

Богиня, отъ которой началась чудеснымъ образомъ вся жизнь людская („рожденіе Пандоры, первой женщины“ на базѣ статуи) и по волѣ которой прекра-

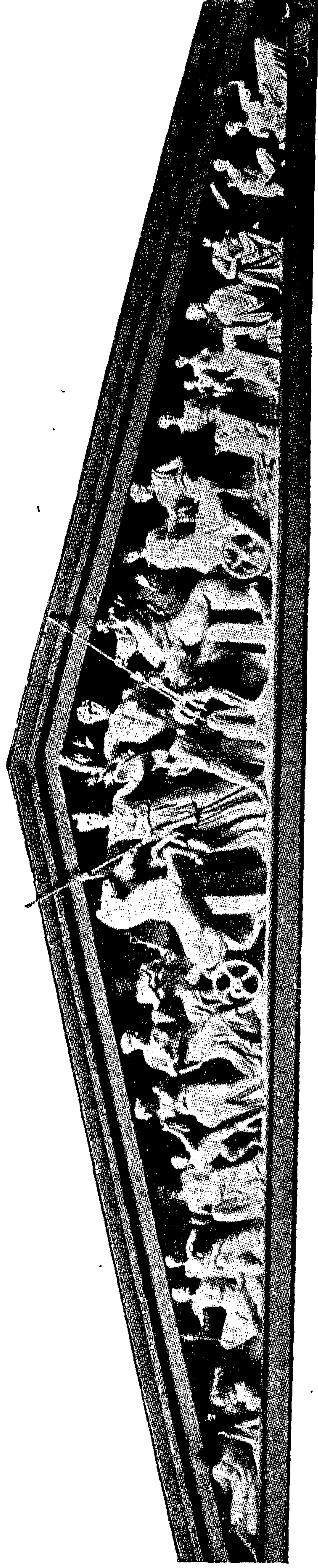
¹⁾ Ср. Le Bas, Inscript., I, 32-a.

щается вся жизнь (сфинксъ, грифоны, змѣи, медузы и т. д.), есть предвѣчная Мудрость, исшедшая отъ Отца всего сущаго (восточный фронтонъ). Кто живетъ по ея завѣтамъ, которые заключаются въ вѣчномъ дѣятельномъ стремленіи къ Красотѣ и Доблести (метопы), тому богиня совершаетъ новое чудо: она вводитъ его въ царство божественной Мудрости, гдѣ процвѣтаетъ Миръ (западный фронтонъ), гдѣ торжествуютъ Свобода, Красота, Доблесть, гдѣ жизнь — праздникъ въ честь Высшей Мудрости (фризъ).

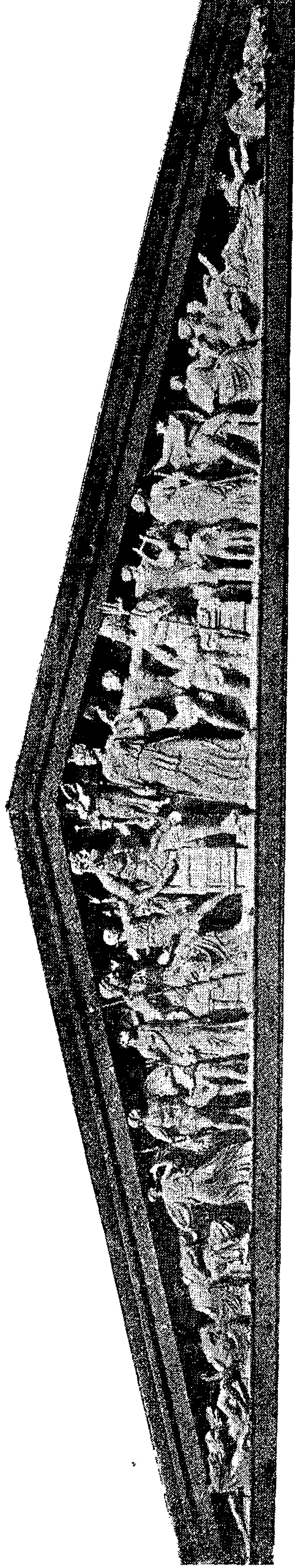
Кто приближается благоговѣнно къ богинѣ, къ тому слетаетъ съ ея десницы прекрасная Ника, награждающая Доблесть, само Совершенство, чтобъ увѣнчать исповѣдника завѣтовъ Аѣины-Дѣвы побѣдною тѣніей, вѣнцомъ Счастія.

Если греческіе боги представляютъ вообще символы высшихъ законовъ жизни, то Аѣина-Дѣва-Полиада Фидія является символомъ коренныхъ устоевъ, глубочайшихъ основъ жизни человѣческихъ обществъ.

Какое счастливое должно было быть общество, государство-городъ, въ которомъ его символомъ была Вѣчная Мудрость! Но Аѣина-Дѣва не была, какъ и всѣ другіе боги, для древнихъ грековъ, только символомъ въ нашемъ смыслѣ этого слова. Для грека эпохи Перикла одной отвлеченности было мало, такъ какъ одна идея безъ плоти не выражаетъ всей жизни. И въ образѣ фидіевой Аѣины великая идея стала плотію. Въ Аѣинѣ-Дѣвѣ Фидія древніе чувствовали и почитали не только идею, которая одна доступна намъ теперь, но и идеально-прекрасную, живую женщину. Фидій, дѣйствительно, свелъ съ небесъ богиню-Дѣву на аѣинскій акрополь. Нѣтъ, не можетъ быть совершенства духа, по воззрѣніямъ грековъ, — безъ совершенства тѣла. Вообще нельзя, какъ имъ казалось, говорить о духѣ, не говоря и о тѣлѣ. Само понятіе совершенства,



1



2

Западный и восточный фронтоны Пареенона. Реконструкция Шверцека. Размеры фронтоновъ: 28,35 X 3,46 X 0,91 м.

такимъ образомъ, предполагало у грека гармонію духа и плоти: „mens sana, in corpore sano!“... Христіане нынѣ почитаютъ въ иконѣ не древо и краски, а ту Силу, которая связывается въ представленіи съ изображеніемъ на иконѣ. Древній грекъ, „язычникъ“, почиталъ самый образъ за дѣйствительное воплощеніе божества и считалъ его какъ-бы живымъ. Нельзя, однако, думать, что такого рода представленія просты или наивны. Грекъ середины V вѣка до Р. Хр. былъ очень далекъ отъ первобытнаго фетишизма и отъ наивнаго архаическаго идолопоклонства. Совершая молитвы передъ образомъ Аѳины-Дѣвы и вѣря, что передъ нимъ во-истину стоитъ его прекрасная богиня, грекъ дѣлалъ это, потому что въ его глазахъ это было таинство, которое нельзя пытаться объяснить, какъ и загадку жизни. Если божество создало жизнь, которая для насъ есть чудо, то такое же чудо и то, когда по вѣрѣ божество воплощается въ образѣ его, создаваемомъ искусствомъ. Если намъ нынѣ понятны такія аллегорическія фигуры, какъ Свобода, Поэзія, Музыка и т. п. и мы считаемъ естественнымъ изображать въ образахъ внѣшняго міра наши отвлеченныя понятія, въ существованіи коихъ, какъ таковыхъ, мы не сомнѣваемся, то древнему греку казалось естественнымъ большее: считать аллегоріи не отвлеченными только идеями, а дѣйствительными существами, имѣющими плоть, живыми, и грекъ въ этомъ не сомнѣвался. Образы боговъ, созданные искусствомъ, для него жили, а не были только какими то гіероглифами, какими всегда являются у насъ статуи Свободы, Поэзіи и т. д. У древняго грека не было той дисгармоніи между духомъ и плотью, которая представляетъ у насъ наслѣдіе средневѣковья и съ которой мы, несмотря на успѣхи положительнаго знанія, все еще не можемъ раздѣлаться. Вслѣдствіе этого намъ и бываетъ такъ трудно встать на греческую точку зрѣнія, собственно

говоря, самую простую и понятную, и постигнуть то, какъ можно было почитать вполнѣ искренно, безъ „дьявольскаго навожденія“, настоящимъ воплощеніемъ божества, его „идолъ“. Въ силу того же намъ трудно представить и то, какъ съ представленіемъ о совершенствѣ духа у грека V вѣка обязательно связывалось представленіе и о совершенствѣ тѣла, красотѣ. Между тѣмъ и это, въ концѣ концовъ, просто и естественно. Когда мы снова достигнемъ (а къ этому мы должны идти!) утраченной нами гармоніи духа и тѣла, и у насъ будетъ осуществленъ идеаль „mens sana in corpore sano“, намъ будетъ снова понятнымъ и близкимъ древне-греческое міросозерцаніе. Мы повѣримъ тогда, что въ Парѳенонѣ, дѣйствительно, находилась въ созданномъ геніемъ Фидія образѣ Аѳины-Дѣвы сама Предвѣчная Мудрость, и что съ десницы ея въ образѣ Ники, дѣйствительно, сходили къ людямъ, почитавшимъ Вѣчную Премудрость главной мистической силой, которою созданъ и управляется міръ, Совершенство, Доблесть, Красота и Счастіе.

О дѣйствительномъ художественномъ дѣйстви, которое долженъ былъ давать оригиналь Аѳины-Дѣвы, мы можемъ только догадываться. Но ясно для насъ, что замыселъ Фидія былъ грандіозный. Образъ Аѳины-Дѣвы, какъ мы убѣдились, составлялъ неразрывную связь съ храмомъ и его скульптурами, а Парѳенонъ являлся центромъ всего ансамбля акрополя. Акрополь, въ свою очередь, былъ центральнымъ пунктомъ общей композиціи города Аѳинъ, его гавани Пирея и окрестной долины. Этотъ исключительный по размаху масштабъ композиціи гармонируетъ вполнѣ съ тою универсальной идеей, которая составляла предметъ вѣры аѳинской демократіи эпохи Перикла и которую прославить призванъ былъ Фидій, руководимый указаніями вождя и души демократическихъ Аѳинъ—Перикла.

4. Искусство Фидія.

„Нѣтъ, никогда никакой художникъ „не превзойдетъ Фидія. Вѣдь, прогрессъ есть въ мѣрѣ, но не въ искусствѣ. Величайшій изъ скульпторовъ, „которые являлись въ то время, когда „вся человѣческая мечта могла заключаться въ фронтоны храма, останется „во вѣки недосыгаемымъ“.

Родэнъ, L'art, 280.

Великая эпоха нашла въ лицѣ Фидія достойнаго художника-философа, который въ пластическихъ образахъ резюмировалъ всю жизнь ея души, ея сокровенные идеалы, все ея религіозное сознаніе.

Красота, созданная на акрополѣ Аѣинъ, повергала въ изумленіе всѣ слѣдующіе вѣка. Исократъ (V—IV в. до Р. Хр.) въ своей рѣчи замѣтилъ объ Аѣинахъ Перикла слѣдующее: „Периклъ настолько украсилъ городъ храмами и произведеніями искусства, что и теперь еще посѣтителю признають его достойнымъ преобладанія не только надъ эллинами, но и надъ другими народами. Тѣ, которые относятся съ расположеніемъ къ Аѣинамъ, открыто признають, что городомъ могутъ называться однѣ Аѣины, всѣ же другіе города сравнительно съ ними деревни, и что Аѣины по праву называются столицей Эллады“. Приблизительно сто лѣтъ послѣ Перикла Демосѣенъ утверждалъ, что произведенія искусства вѣка Перикла „столь великолѣпны и грандіозны, что ни одному потомку не представляется возможности превзойти ихъ“. Въ римское время Плутархъ о созданіяхъ эпохи Перикла сказалъ, что въ нихъ „изначальная свѣжая жизнь, которой не трогаетъ время, точно эти произведенія преисполнены вѣчнымъ дыханіемъ весны и никогда нестарѣющей душою“.

Аѳинскій акрополь живѣйшимъ образомъ свидѣтельствуется, какъ тѣсно искусство бываетъ всегда связано съ жизнью. Демократическія Аѳины V вѣка, достигнувъ полнаго торжества въ тогдашнемъ мірѣ, мечтали, что наступило время осуществленія ихъ свѣтлыхъ идеаловъ во вселенной. Моментъ совершенства, который создала для нихъ исторія, отразился полностью и на ихъ художественномъ идеалѣ. Все искусство эпохи Перикла дышитъ тою радостью, которою пылала душа народа и которая такъ дивно выражена въ ритмическихъ строкахъ хора еврипидовой „Медеи“:

„Жители Аттики, племя счастливое,
„Древніе дѣти блаженныхъ боговъ!
„Всѣ вы питаетесь мудростію славною
„Сладкимъ плодомъ благородной земли.
„Вѣчно радостные, ходите
„Въ легкомъ воздухѣ блистающемъ.
„Говорятъ,—въ землѣ у васъ
„Златокудрая Гармонія
„Въ дни былые стала матерью
„Девяти священныхъ музъ.
„Тамъ, почерпнувъ дуновенье прохладное
„Въ сладко-журчащихъ Кефиса волнахъ,—
„Тихимъ дыханьемъ вѣтровъ благовѣющихъ
„Землю ласкаетъ богиня любви,
„И, вѣнкомъ неувядаемымъ
„Изъ душистыхъ розъ аттическихъ
„Кудри легкія обвивъ,
„Людямъ шлетъ Киприда милую,
„Строгой Мудрости сообщницу —
„Непорочную Любовь ¹⁾!“

Каждый народъ, по выраженію Шеллинга, есть то, во что онъ вѣруетъ. Если насъ въ данный моментъ интересуютъ греки эпохи Перикла, то это потому, прежде всего, что въ ихъ вѣрѣ, вылившейся съ такою ясною

¹⁾ Переводъ Д. С. Мережковскаго.

опредѣленностью въ созданіяхъ искусства, въ художественномъ идеалѣ демократическихъ Аѳинъ, чувствуется отчетливо поразительная родственная близость съ нашими новыми идеалами жизни, съ нашею нарождающеюся новою вѣрою. Вникнувъ въ тѣ идеи, которыя выразилъ Фидій въ образѣ Аѳины-Дѣвы и скульптурахъ Парѳенона, въ его религіозно-философскую систему, нельзя не изумляться тому, что въ Аѳинахъ въ V вѣкѣ до Р. Хр. насчетъ смысла человѣческой жизни было сказано уже совершенно то, что можетъ сказать намъ объ этомъ теперь положительная наука. Только языкъ V вѣка и нашъ разные, стиль рѣчи другой, а существо дѣла, основа содержанія—одни и тѣ же. Глубокая вѣра въ силу человѣка, руководимаго Предвѣчною Мудростію, убѣжденіе въ томъ, что человѣческая жизнь имѣетъ смыслъ и опредѣленную цѣль, къ которой люди должны сознательно стремиться, самый свѣтлый оптимизмъ запечатлѣны въ пластическихъ образахъ аѳинскаго акрополя. Въ нихъ уже получили свой настоящій апоѳеозъ современныя идеи о человѣческой жизни, основанныя на выводахъ новѣйшей науки,—идеи, превосходное резюме которыхъ далъ въ своихъ замѣчательныхъ книгахъ „Этюды о природѣ человѣка ¹⁾“ и „Этюды оптимизма ²⁾“, нашъ выдающійся мыслитель натуралистъ И. И. Мечниковъ. „Нѣтъ области, которая рано или поздно не будетъ, завоевана наукой“, говоритъ въ предисловіи къ пятому (посмертному) изданію „Этюдъ о природѣ человѣка“ проф. Н. А. Умовъ. „Только въ наукѣ человѣчество найдетъ тотъ чистый источникъ, который его утѣшитъ и уврачуетъ“. Въ этихъ словахъ современнаго ученаго не звучитъ ли, въ концѣ концовъ, та же вѣра въ человѣка, руководимаго Пред-

1) 5-ое изд., Москва, 1917.

2) 4-ое изд., Москва, 1917.

вѣчною Мудростію, движимый которою Фидій создалъ симфонію Парѣнона? „Увѣренность, что человѣческая жизнь не представляетъ ни ложнаго шага природы, ни безсмыслицы“, — говоритъ И. И. Мечниковъ — „одна эта увѣренность уже способна успокоить умы мыслящихъ и страдающихъ людей“. На чемъ основывается современная наука эту увѣренность? Человѣкъ своею матеріальною стороною связанъ съ міромъ животныхъ, въ которомъ онъ вовсе не представляетъ вѣнца творенія, и вообще „въ природѣ не существуетъ слѣпого стремленія къ прогрессу“. Какъ растенія и животныя, такъ и человѣкъ въ своей естественной природѣ далеко не представляютъ гармоничныхъ явленій. Природа человѣка полна вопіющихъ дисгармоній. Благодаря строго выполняемому искусственному подбору садоводамъ и птицеводамъ удалось создать „болѣе красивыя породы, чѣмъ тѣ, которыя существовали въ дикомъ состояніи“. „Человѣческое искусство превзошло природу. Ни одна изъ естественныхъ мелодій несравнима съ лучшей музыкой. Даже въ пластическомъ искусствѣ человѣкъ оказался выше природы“. Чтобы достигъ болѣе счастливой жизни, человечеству нельзя строить жизнь, полагая въ основу ея „слѣдованіе непосредственному голосу инстинктивныхъ побужденій“. Должны быть найдены средства къ исправленію дисгармоній животной человѣческой природы. И „природа людская измѣняема и можетъ быть передѣлана на пользу человечества“. „Нравственность, слѣдовательно, должна основываться не на извращенной человѣческой природѣ, какова она теперь, но на идеальной, т. е. такой, какой должна она стать въ будущемъ. Прежде всего слѣдуетъ попытаться возстановить правильную эволюцію человѣческой жизни, т. е. превратить дисгармонію ея въ гармонію (ортобіозъ). Такъ какъ одна наука способна рѣшить подобную задачу, то человечество обязано давать ей возможность

выполнить ее“. Біологическій законъ естественнаго подбора, господствующій въ животномъ мірѣ съ его правомъ сильнаго, законъ и въ животномъ мірѣ вовсе не обозначающій какой-либо гармоніи или стремленія къ осуществленію прогресса, является, такимъ образомъ, вовсе не обязательнымъ для человѣческой жизни, и на немъ нельзя построить необходимой для человѣка, какъ существа общественнаго, солидарности съ себѣ подобными. Еще въ срединѣ XIX вѣка Бюхнеръ писалъ: „человѣкъ въ основѣ есть существо общественное, которое нельзя представить внѣ общества иначе, какъ въ состояніи поистинѣ дикаго звѣря; поэтому очевидно, что жизнь сообща налагаетъ на него обязательства взаимности“.

Не подчиняться непосредственнымъ инстинктамъ долженъ человѣкъ, чтобы достигнуть солидарности и общаго блага, а, наоборотъ, всячески и неустанно бороться съ ними, стремясь устранить недостатки своей животной природы, какъ указываетъ ему мудрость науки. Только эта борьба поведетъ къ устраненію дисгармоній матеріальности, въ чемъ и заключается настоящій прогрессъ, который современемъ обезпечитъ человѣчеству полную побѣду надъ зломъ и полное блаженство, „царство чистой и совершенной культуры“. Побѣдитъ, въ концѣ концовъ, не Сила, а Красота и Доблесть. Жизнеспособенъ не тотъ, кто только физически силенъ, а тотъ, кто силенъ и физически и нравственно, — „прекрасный и доблестный“. Единственная почва, на которой возможно всеобщее объединеніе людей, это арена борьбы съ „дисгармоніями человѣческой природы“. Такъ какъ „цѣль человѣческой жизни можетъ быть достигнута только благодаря очень большой солидарности между людьми“, то болѣе всего человѣчество должно бороться противъ того, что препятствуетъ солидарности, и особенно заботиться о торжествѣ Правды и Справедли-

вості. Но по мѣрѣ повышенія степени солидарности, очевидно, должна подвергнуться соотвѣтственному ограниченію личная свобода. „Чѣмъ точнѣе и опредѣленнѣе становится какое-нибудь знаніе, тѣмъ менѣе мы въ правѣ не считаться съ нимъ“. Въ будущемъ идеальномъ царствѣ чистой и совершенной культуры свобода будетъ строго согласована съ правомъ, устанавливаемымъ мудростью. „Если мыслимъ идеаль, способный соединить людей въ нѣкотораго рода религію будущаго“, говоритъ И. И. Мечниковъ въ заключеніи „Этюдовъ о природѣ человѣка“, — „то онъ не можетъ быть обоснованъ иначе, какъ на научныхъ данныхъ. И если справедливо, какъ это утверждаютъ, что нельзя жить безъ вѣры, то послѣдняя не можетъ быть иной, какъ вѣрой во всемогущество знанія“.

Въ будущемъ основы религіи будутъ покоиться на данныхъ точнаго знанія. Это будущее будетъ безмѣрно счастливо. Но неужели наше настоящее, не обладая знаніями будущаго, должно утѣшаться только надеждами на лучшее будущее? Во многихъ областяхъ уже оказывалось, что точныя научныя изысканія только подтверждали и укрѣпляли знанія, которыя какимъ то наитіемъ, какою то интуиціею или инстинктомъ чувствовались и запечатлѣвались творческими силами народовъ и отдѣльныхъ геніальныхъ дѣятелей, особенно въ области религіи и искусства. Какъ бы то ни было, та религія, которая рисуется нынѣ наукѣ, какъ религія будущаго, уже исповѣдывалась аѳинянами въ V вѣкѣ до Р. Хр. Геніемъ художника, истиннаго сына своего народа, тогда были выражены въ грандіозной композиціи идеалы, которые, какъ оказывается, являются идеалами передовыхъ умовъ XX вѣка. Что такое Аѳина-Дѣва Фидія, какъ не идеальное воплощеніе Мудрости, самой высшей Силы, доступной постиженію человѣка, какъ не символъ той чистой и совершенной культуры, гдѣ нѣтъ дисгар-

моній матеріальности, гдѣ все—миръ и благо? И Ника, слетающая съ десницы Аѳины и несущая совершенство, развѣ обозначаетъ что либо иное, какъ не побѣду надъ „дисгармоніями“, Зломъ, Смертью? Развѣ откровеніе религіи Аѳины-Дѣвы, получившее выраженіе въ символическихъ композиціяхъ образа Фидія и въ композиціяхъ Парѳенона, не есть проповѣдь неустанной, вѣчной борьбы съ „дисгармоніями“, съ темными матеріальными силами и съ антиобщественностью - варварствомъ, — борьбы, которая составляетъ цѣль жизни и должна привести къ царству „мира и совершенной культуры“? А фризъ Парѳенона не есть ли идеальная картина праздника побѣды Красоты и Доблести, руководимыхъ Мудростью, которая ведетъ къ царству „чистой и совершенной культуры“, праздника, гдѣ все гармонія, все свобода, все миръ и красота?

Міросозерцаніе демократическихъ Аѳинъ, какъ оно рисуется въ искусствѣ Фидія, занимаетъ среднее положеніе между современными мистическимъ идеализмомъ и ультрареализмомъ и наиболѣе соотвѣтствуетъ настоящей природѣ человѣка, на которой должна строиться жизнь человѣческая, какъ эту природу представляетъ себѣ нынѣ положительная наука.

Противорѣчитъ ли это міросозерцаніе христіанству?

„Есть много мечтаній о Чудѣ,
„Но Небо, Небо—одно!..“

Хорошо сказалъ поэтъ. „Ты истинна, чиста, совершенна“, говорилъ, обращаясь съ молитвой къ Аѳинѣ-Дѣвѣ на аѳинскомъ акрополѣ, Ренанъ,—„на твоёмъ мраморѣ нѣтъ ни пятнышка. Но храмъ св. Софіи, который въ Византіи, своими кирпичами и своимъ убранствомъ тоже возноситъ мысль къ Божественному: „онъ—образъ небеснаго свода“... „О бездна, ты—единственный Богъ. Слезы всѣхъ народовъ—истинныя слезы.

Мечты всѣхъ мудрецовъ заключаютъ въ себѣ часть истины. Все въ этомъ мірѣ только символъ и сонъ“... Если взять въ міровоззрѣніяхъ древняго эллинизма и христіанства самое главное, основную суть, то мы должны будемъ признать, что у человѣчества

„Дорога правды—одна“.

Въ христіанское „царствіе небесное“ ведутъ тѣ же добродѣтели, что и въ идеальный міръ премудрой Аѳины-Дѣвы, что и въ „царство чистой и совершенной культуры“ современной точной науки. Еще апостоль Павелъ (Римл. II, 15) прекрасно замѣтилъ объ эллинахъ, что „дѣло Закона у нихъ написано въ сердцахъ, о чемъ свидѣтельствуется совѣсть ихъ и мысли ихъ“.

Когда эллинизмъ противопоставляютъ христіанству, то всегда оказывается, что противопоставляются формы, символы, которые, конечно, различны. Но развѣ не различны они и въ христіанствѣ въ разныя его эпохи? Формы и символы проходятъ, какъ и люди, и невозможно, чтобы они были вѣчны. „Вѣра, которая была, не должна быть цѣпью“. Но, если измѣнчивы формы и символы, вѣчна и неизмѣнна основа. Изучать древнія религіи важно, чтобы „полюбить Божество, которое жило, которое живетъ еще и будетъ жить вѣчно въ сердцахъ людей“.

Въ одномъ изящномъ стихотвореніи Д. С. Мережковскій передаетъ свои впечатлѣнія отъ римскаго Пантеона; поэта поражаетъ сочетаніе величія и красоты древняго языческаго храма, ликующей природы Рима и образа христіанскаго Распятія въ храмѣ. Въ заключеніе поэтъ восклицаетъ:

„Гдѣ же ты истина?.. Въ смерти, небесной любви и страданьяхъ,

„Или, о тѣни боговъ, въ вашей земной красотѣ?

„Спорятъ въ душѣ человѣка, какъ въ этомъ божественномъ
храмѣ,—

„Вѣчная радость и жизнь, вѣчная тайна и смерть“.

Древніе боги вовсе не требовали одной земной красоты. Во имя высшихъ идеаловъ и они призывали къ величайшимъ жертвамъ (ср. выше, стр. 55). Идеаломъ эллинства была не одна Красота, но Красота и Доблесть! Съ другой стороны и подлинное ученіе І. Христа не отрицаетъ жизни и красоты. Въ конечномъ итогѣ идеаломъ и у христіанства является не Распятіе, а Сынъ Человѣческой, сидящій одесную Отца. Когда святыя отцы церкви громили „мерзость языческую“, они выступали не противъ высшаго выраженія эллинства, вродѣ того, какъ оно является въ міросозерцаніи Фидія, а противъ того, во что обратилась эллинская религія въ широкихъ кругахъ. Обращаясь къ мудрецамъ въ Аѳинахъ, апостоль Павелъ находилъ ихъ людьми, очень набожными. Полагать, что все язычество заключалось въ культѣ плоти, такъ же неправильно, какъ и усматривать въ средневѣковыхъ изувѣрствахъ по умерщвленію плоти¹⁾ сущность христіанства. Самое чистое и возвышенное ученіе невѣжество способно превратить въ каррикатуру. Невѣжество — вотъ чудовище, съ которымъ надо вести неустанную борьбу. „Гиганты“ и „кентавры“, враги Аѳины-Дѣвы, не исчезли. Они все еще мѣшаютъ осуществленію царства „чистой и совершенной культуры“, заграждаютъ пути въ „царствіе Небесное“...

Авторъ статуи Аѳины-Дѣвы былъ главнымъ руководителемъ работъ по сооруженію Парѳенона. Отсюда — поразительная цѣльность содержанія, религіозно-философскихъ идей главнаго образа храма и его скульптурнаго украшенія. Всѣ работы, какъ онѣ ни были громадны, выполнены были въ короткое время (447—432 г.). Общая концепція, разъ намѣченная, была при-

¹⁾ См. примѣры средневѣковыхъ проявленій „христіанства“, отъ которыхъ волосы дыбомъ становятся, въ статьѣ П. В. Никитина „Греческій Скитскій Патерикъ“ въ „Византійскомъ Временникѣ“ за 1915 г., т. XXII.

ведена въ исполненіе. Не было сдѣлано никакихъ существенныхъ измѣненій въ намѣченномъ общемъ планѣ работъ, что часто бываетъ при сооруженіи большихъ сооружений. На Парѣнонѣ можно отмѣтить, можетъ быть, только слѣды нѣкоторыхъ измѣненій въ разработкѣ деталей, что нимало не отразилось на общей стройности, цѣльности, единствѣ. Какъ идейное содержаніе всего пластическаго украшенія, такъ и стиль въ болѣе узкомъ смыслѣ (т. е. внѣшнія формы) всѣхъ скульптуръ Парѣнона обнаруживаютъ единый общій характеръ. Такъ какъ работы исполнялись многими скульпторами, то обнаруживается, естественно, разница рукъ исполнителей, изъ которыхъ нѣкоторые были болѣе искусные мастера, другіе менѣе; у нѣкоторыхъ работа свободнѣе, у другихъ строже. Новѣйшіе изслѣдователи отмѣчаютъ пять группъ стилистическаго развитія въ скульптурахъ Парѣнона. Различныя степени технической ловкости исполненія замѣчаются даже у отдѣльныхъ фигуръ одного и того же фронтона. Геката восточнаго фронтона, ср. табл. VI, 2, ниже по работѣ трехъ Мойръ. Мужское тѣло у фигуры Кефиса западнаго фронтона трактовано съ гораздо большимъ вдохновеніемъ, чѣмъ тѣло у Діониса восточнаго фронтона. Исполненіе всего сѣвернаго фриза, какъ выходившаго на священную дорогу, было поручено, очевидно, болѣе искуснымъ мастерамъ, а исполненіе южнаго фриза болѣе слабымъ. Весьма замѣтна работа разныхъ рукъ на рельефахъ метоповъ: мы видимъ то стиль, близкій къ стилю фриза, то еще довольно строгій, близкій по степени развитія къ стилю старыхъ школъ Критія и Несіота, Мирона или мраморовъ Олимпіи, то стиль, стоящій между старымъ аттическимъ и стилемъ фриза (рис. 37). Нѣкоторыя наблюденія надъ деталями исполненія фриза Парѣнона приводятъ къ выводу, что все скульптурное украшеніе Парѣнона выполнялось, вѣ-

роятно, по рисункамъ Фидія, и что моделей („типой“, какъ онѣ называются въ надписяхъ) Фидіемъ не было сдѣлано, подобно тому, напримѣръ, какъ онѣ были сдѣланы Тимоѳеемъ для скульптуръ храма Асклепія въ Эпидаврѣ. Вся разница въ исполненіи отдѣльныхъ частей украшенія Парѳенона, которую обнаруживаютъ специалисты-ислѣдователи, при детальномъ изученіи и сопоставленіи формъ въ тиши музеевъ, конечно, не бросалась въ глаза у скульптуръ на храмѣ, въ ихъ архитектурномъ обрамленіи. Дѣйствіе скульптуръ дополнялось, кромѣ того, раскраской (теперь поблекшей) и деталями изъ золоченой бронзы (теперь исчезнувшими). Все это, внѣ сомнѣній, въ значительной степени сглаживало разницу отдѣльныхъ рукъ исполнителей и придавало всему украшенію единство. Такъ какъ къ скульптурнымъ работамъ на Парѳенонѣ должно было быть привлечено очень большое количество мастеровъ, то, вѣроятно, приглашены были и старые скульпторы, для которыхъ стиль Фидія осилить было трудно. Принужденные работать по рисункамъ, они не возвысились до новаго стиля и обнаружили привычки работать въ старой манерѣ. Метопы должны были быть закончены обязательно до настилки крыши храма, т. е. они должны были быть сдѣланы раньше всѣхъ другихъ скульптуръ. Нельзя не замѣтить, что на рельефахъ метоповъ стиль Фидія очень быстро сталъ заглушать старыя традиціи. Вліяніе мастера-руководителя захватывало быстро и шло все глубже и глубже, а архаизмы все болѣе и болѣе исчезали. Фризъ (ср. рис. 35, 36), и особенно его восточная часть (табл. V), обнаруживаетъ уже новый стиль Фидія въ полной мѣрѣ. Но, конечно, самымъ полнымъ и блестящимъ выраженіемъ стиля Фидія являются фронтоныя группы Парѳенона (рис. 42). Эти же группы являются краснорѣчивыми свидѣтелями того, какой высоты и совершенства достигло искусство Фидія въ технику работы въ мраморѣ.

морѣ. Художникъ является полнымъ хозяиномъ матеріала, изъ котораго извлекаетъ всѣ эффекты, какіе ему требуются, и посредствомъ котораго выражаетъ свободно и легко самые тонкіе оттѣнки и градаціи чувствъ. Никакихъ трудностей въ технику для Фидія, очевидно, уже не существовало. Большею утонченности работы, чѣмъ обнаруживаютъ фигуры трехъ богинь Судьбы восточнаго фронтона, не требовалось самымъ существомъ стилия. Здѣсь уже полное дости-



Рис. 42. Три богини Судьбы (Мойры) изъ восточнаго фронтона Парѣнона въ Британскомъ музеѣ въ Лондонѣ. Выс. средней фигуры 1,09 м.
По Collignon, Hist. de la sculpture grecque, II.

женіе, полный расцвѣтъ техники; какія-либо измѣненія ея были бы только ко вреду замысла и связанныхъ съ нимъ тѣснѣйшимъ образомъ внѣшнихъ формъ. Эти внѣшнія формы скульптуръ Парѣнона представляются столь же грандіозными и мощными, какими были общія идеи, нашедшія въ нихъ выраженіе. Характеръ поразительнаго величія, торжественности, удивительнаго благородства, неземной просвѣтленности, поэзіи и въ то же время правды, естественности присущъ всѣмъ

мраморамъ Парѣнона и только у фигуръ фронтоновъ онъ достигаетъ апогея своего блеска. Художникъ использовалъ все, чѣмъ могутъ дѣйствовать формы, наилучшимъ образомъ, чтобы вызвать идею о божествѣ, вознести духъ въ сферу вѣчной гармоніи и пріобщить его чрезвычайному, великому. Все у Фидіа этому содѣйствуетъ: и общая композиція, и массы, группы, даже пустоты между ними, и ритмъ, и пропорціи, линіи, плоскости, свѣта, тѣни, и отдѣльныя формы.

У представляющихся зрителю для наблюденія сразу цѣликомъ фронтонныхъ композицій соблюдены единства мѣста, времени и дѣйствія. Въ центрахъ ихъ видимъ сосредоточеніе дѣйствія, которое къ краямъ постепенно ослабѣваетъ, какъ-бы замирая у крайнихъ фигуръ. Въ восточномъ фронтонѣ въ центрѣ, гдѣ представлено совершившееся только что чудо рожденія Аѣины, боги, присутствовавшіе при чудѣ, объаты изумленіемъ. Вѣстники спѣшатъ возвѣстить другимъ богамъ и міру о чудѣ. Боги, находящіеся дальше отъ центра, еще не знаютъ ничего и погружены въ спокойствіе; но только тѣ, изъ нихъ, кто ближе къ центру, слегка оборачиваются и начинаютъ прислушиваться къ благовѣстію посланцовъ. Угловыя фигуры восточнаго фронтона пластически завершаютъ мѣсто дѣйствія, но въ то же время открываютъ поле фронтона мысли зрителя въ безконечность: чудо совершилось на небѣ, въ области отъ горизонта, съ котораго подымается Геліосъ, до противоположнаго горизонта, гдѣ нисходитъ Ночь. По общему характеру композиціи фронтонныя группы Парѣнона аналогичны композиціямъ картинъ Полигнота (ср. рис. 16 и 17). Это наводитъ на мысль, что Фидій, который какъ мы знаемъ уже, былъ и живописцемъ и, какъ говоритъ Плиній, въ началѣ своей дѣятельности, занимался только живописью, можетъ быть, въ живописи былъ ученикомъ Полигнота, съ которымъ вмѣстѣ ему пришлось работать

надъ украшеніемъ платейскаго храма, гдѣ Полигнотъ и Онасій писали картины, а Фидій дѣлалъ статую Аѳины.

Въ композиціи фриза Парѳенона Фидій проявилъ особое истинно гениальное творчество, мастерство и поразительное богатство фантазіи. Фризъ Парѳенона по силѣ творчества, проявленной ея авторомъ,—настоящій и *in situ* мірового искусства. Это одна изъ самыхъ богатыхъ и блестящихъ импровизацій, которыя когда-либо были созданы. Такъ много въ немъ вложено чувства и мысли, такъ непринужденно, свободно льются въ немъ мелодіи и сверкаютъ гармоніи линій и формъ. По цѣльности замысла, ловкости и красотѣ композиціи, по гармоніи съ ними внѣшнихъ формъ и по силѣ настроенія фриза, несомнѣнно, совершеннѣйшее созданіе искусства древности, настоящее откровеніе антика. Удивительно, что фризъ Парѳенона не упоминается нигдѣ у древнихъ писателей!

Нѣкоторое вліяніе оказалъ, быть можетъ, на Фидію фризъ съ изображеніемъ процессіи, который былъ у стараго храма Аѳины на акрополѣ и который былъ сдѣланъ въ эпоху тиранновъ. Изображенія процессій, подносящихъ одѣяніе богамъ, мы видимъ на такъ называемыхъ „локрскихъ“ рельефахъ (первой половины V в. до Р. Хр.). Но всѣ эти древніе памятники совершенно блекнутъ предъ грандіозной композиціей Фидіи. Эта композиція была чисто пластическая по своему стилю. Элементовъ живописности нѣтъ на фризѣ Парѳенона. Такъ какъ фризъ занималъ мѣсто высоко на стѣнахъ храма, рельефъ его, чтобы не теряться, долженъ былъ въ верхнихъ частяхъ быть сильнѣе, чѣмъ въ нижнихъ. Дѣйствительно, верхнія части фриза выступаютъ изъ фона больше, чѣмъ нижнія, на 0,045—0,05 м. (ср. рис. 36). Фидій использовалъ для эффекта и колоннаду храма: длинный фризъ, изображавшій процессію, чрезвычайно выигрывалъ, рассматриваемый съ священной дороги черезъ колон-

наду; удаляющіяся при движеніи все время назадъ, навстрѣчу движенію зрителя, колонны храма усиливаютъ впечатлѣніе движенія процессіи, которая, кажется, дѣйствительно какъ-бы движущейся вдоль длинныхъ стѣнъ храма.

Хотя сюжетъ фриза художникомъ былъ взятъ изъ жизни, но трактованъ онъ такъ, что представляетъ не картину реальной жизни, а грёзу изъ міра красоты и гармоніи, міра аѳинскихъ идеаловъ эпохи Перикла. Нигдѣ на фризѣ нѣтъ ни изображенія пейзажа, ни какой-либо вообще обстановки, характеризующей мѣсто, гдѣ совершается торжественное шествіе. Все это художнику было ненужно. Онъ интересовался только человѣкомъ, народомъ, который, въ его глазахъ, являлся лучшимъ и достойнѣйшимъ даромъ богинѣ. Фризъ Парѳенона представляетъ гимнъ всемогуществу человѣка, его красоты и счастья. Люди, изображенные на фризѣ, — тѣ идеальные люди, которыхъ боготворила эпоха: это тѣ „прекрасные“ и „доблестные“, тѣ сильные и религіозные аѳиняне, которые создали славу Аѳинъ. Настроеніе у всѣхъ фигуръ прежде всего преданности высшей идеѣ (ср. рис. 35, 36), недопускающей чувства тщеславія ни у побѣдителя, ни у счастливца, которые всегда всѣмъ обязаны божеству. Ни у одной фигуры фриза нельзя указать чисто индивидуальной реалистической характеристики. Всѣ намѣренія художника были иныя. Мы видимъ людей разныхъ возрастовъ. Типы ихъ разнообразны. Но это всегда именно типы, не индивиды. Фидій изображалъ аѳинскій народъ. Въ немъ въ цѣломъ заключается суть, не въ индивидѣ, который, по взглядамъ эпохи, исчезаетъ въ соборности, въ общинѣ-государствѣ. Всѣ изображенные на фризѣ фигуры соединены въ общей гармоніи и всѣ равны: сами боги—среди людей, и люди прекрасны такъ же, какъ боги. Фризъ есть первое произведеніе искусства, гдѣ ярко выступаетъ идея свободы

личности. Община-городъ не убиваетъ этой свободы: позы, движенія, выраженіе, настроеніе у отдѣльныхъ фигуръ разнообразны. Всею этою свободою движеній и настроеній художникъ подчеркнулъ то, чѣмъ такъ гордился аѳинскій народъ, что онъ „ничей подданный“. Чувство соборности, то, что предъ нами народъ, подчеркивается общимъ у всѣхъ фигуръ чувствомъ праздника. Всѣ фигуры проникнуты настроеніемъ торжества и образуютъ единый коллективъ. Фигуры расположены такъ, что массы ихъ симметричны, но отдѣльныя группы и фигуры не симметричны. Есть извѣстный законъ, который всю композицію дѣлаетъ стройной, художественной, но этотъ законъ не устраняетъ свободы деталей. Фризь—живая иллюстрація идей Перикла, который стремился соединить въ Аѳинскомъ государствѣ свободу и равенство съ господствомъ закона и порядка, и выраженіе въ пластикѣ той гармоніи жизни, которую отмѣтилъ, какъ характерную черту аѳинскаго правопорядка, Аристотель. Народъ, изображенный на фризѣ, одушевленъ чувствомъ дисциплины; онъ блюдетъ свободно законъ, который выше писанныхъ законовъ и который у него заложенъ въ мысляхъ, въ сердцѣ, въ совѣсти. Это народъ, который представлялъ „школу Эллады“. Фидій далъ на фризѣ Парѳенона дивный апоѳеозъ аѳинскаго народа. „Небесная атмосфера обвѣваетъ эту толпу, одушевленную движеніемъ и ритмомъ праздника, но при этомъ внутренняя лучезарность душъ отражается на лицахъ только общимъ выраженіемъ тихаго счастья неблекнущей юности. Чувство солидарности и прочности общества, которое переживаетъ случайное собраніе людей, разливаетъ на этотъ счастливый народъ блаженную просвѣтленность безсмертія¹⁾“.

Какова была сила художественной фантазіи Фидія,

1) Ср. G. Fougières, Athènes, стр. 88.

достаточно свидѣтельствуеть то обстоятельство, что при длинѣ фриза въ 159,42 м. и высотѣ 1 м. изъ изображенныхъ на немъ 365 человѣческихъ фигуръ и 227 животныхъ почти ни одна фигура не представляетъ повторенія другой. При этомъ ничто не указываетъ, что художникъ добивался того, чтобы не было повтореній. Ихъ не получалось, потому что фантазія Фидія была богата безконечно. Въ послѣдующія времена искусство пользовалось усердно фризомъ Парѣнона, черпая изъ него мотивы группъ и фигуръ. Фризъ представляетъ настоящую энциклопедію формъ искусства середины V в. до Р. Хр.

Такъ какъ фризъ можно было разсматривать только постепенно, то въ композиціи его Фидій, естественно, не счелъ нужнымъ соблюдать ни единства мѣста, ни единства времени. Представлены были разные моменты процессіи праздника великихъ панаѳиней, выходившей къ Парѣнону изъ внѣшняго Керамика. На восточной части фриза мы видимъ моментъ подхода процессіи съ двухъ сторонъ къ Парѣнону, на западной—сцены приготовления къ процессіи, которыя происходили, какъ извѣстно, въ городѣ. На длинныхъ сѣверной и южной сторонахъ изображена процессія всадниковъ, которая на акрополь не поднималась. И въ отдѣльныхъ сценахъ, изображенныхъ на фризѣ, нѣтъ единства времени. И въ нихъ представляются различныя стадіи образованія процессіи, которая все болѣе и болѣе развертывается. На восточной сторонѣ въ центрѣ представленъ пріемъ пеплоса въ Парѣнонѣ, между тѣмъ какъ по сторонамъ изображены только головныя части процессіи, приближающіяся къ Парѣнону, и еще ожидающія прибытія процессіи высшія должностныя лица государства. Совершенно изумительна та ловкость, съ которою художникъ переходитъ отъ одной части фриза къ другой, связывая всѣ ихъ въ единую картину праздника богини. И въ

композиціи фриза съ этими послѣдовательно развивающимися моментами одинаго дѣйствія нельзя не отмѣтить аналогіи съ одною картиною, написанною Микономъ и Паненомъ, двумя художниками той же школы, къ которой принадлежалъ Полигнотъ, картиною, представлявшею „Мараѳонскую битву“ и находившеюся въ Аѳинахъ въ такъ называемой „Расписной Галлерей“. По свидѣтельству Павсанія, картина представляла начало, разгаръ и конецъ битвы. Любопытно, что Паненъ былъ братомъ Фидія. Вся фамилія Фидія стояла, повидимому, въ близкихъ отношеніяхъ къ художникамъ школы Полигнота.

Въ трактовкѣ отдѣльныхъ фигуръ у скульптуръ Парѳенона замѣчаются тѣ же качества, которыя характеризуютъ ансамбли эпохи Перикла. Какъ въ ансамбляхъ мы должны были отмѣтить живописность наряду съ строгимъ равновѣсіемъ массъ, т. е. гармонію природы и стилия, такъ то же мы должны признать характернымъ и для отдѣльныхъ фигуръ. Общая гармонія жизни, идеальныя отношенія свободы и порядка проглядываютъ во всемъ, что сохранилось до насъ отъ счастливаго вѣка Фидія. Движенія, ритмъ фигуръ всегда вполне свободны, но въ этой свободѣ нѣтъ и тѣни какой-либо порывистости или распушенности; каждая поза, каждый жестъ у фигуръ полны достоинства, благородства, величія. Таковы же и отдѣльныя формы. Надо замѣтить, что фигуры были рассчитаны на извѣстное освѣщеніе: фронтоны и метопы на ослѣпительный блескъ аттического солнца, фризъ на рефлекторные лучи отъ мраморнаго пола портика и на тѣнь отъ перекрытія его. Въ музеяхъ, гдѣ хранятся теперь мраморы Парѳенона, ихъ настоящій художественный эффектъ пропадаетъ. Поэтому ни самые оригиналы въ музеяхъ, ни тѣмъ менѣе, снимки съ нихъ, не могутъ уже дать намъ больше возможности судить о томъ эффектѣ, какой

давали скульптуры, когда онѣ находились на своихъ мѣстахъ, въ разсчитанномъ для нихъ обрамленіи. „Антикамъ необходимъ яркій свѣтъ“—говоритъ Родэнъ— „въ нашихъ музеяхъ они тяжелѣютъ отъ слишкомъ глубокихъ тѣней; отблескъ пропитанной солнцемъ земли и близкаго южнаго моря окружалъ ихъ ослѣпительнымъ сіяніемъ¹⁾“. Эти слова глубокаго знатока скульптуры особенно справедливы по отношенію къ мраморамъ Парѣнона. Эти мраморы были радостны, какъ утро, легки, воздушны, окутаны сіяніемъ, въ которомъ исчезали мелочи, давая особое впечатлѣніе волшебнаго цѣлаго. И отдѣльно взятая каждая деталь Парѣнона дѣйствуетъ глубоко, неотразимо. Каждая фигура говоритъ о великомъ, божественномъ. Не могу опять отказать себѣ въ удовольствіи привести сужденіе Родэна о фигурахъ трехъ богинь Судьбы восточнаго фронтона (рис. 42): „Въ позѣ ихъ столько мира, столько священнаго величія, что онѣ, видимо пріобщены къ чему-то грандіозному, чего мы не видимъ. Подлинно надъ ними витаетъ великая тайна: невещественный вѣчный Разумъ, которому покорна вся природа и которому сами онѣ служатъ на небѣ²⁾“. Эти три фигуры такъ прекрасны, что художнику дѣйствительно удается убѣдить насъ, что предъ нами, подлинно, три богини. Несмотря на то, что отъ фигуръ сохранились обломки, въ нихъ чувствуется неувядаемая, свѣжая, вѣчная юность. Художникъ тонко наблюдалъ натуру. Фигуры очень реальны. Моделировка несравненной свѣжести. Фигуры насыщены всею теплотою жизни. И вмѣстѣ съ тѣмъ сколько въ нихъ поэзіи, стили! Формы даютъ образы мощной, цѣломудренной, здоровой и чистой красоты. Впервые

¹⁾ А. Родэнъ, Искусство, стр. 208 русск. изд.; стр. 277 франц. изд.

²⁾ Стр. 244 сл. франц. изд. Ср. стр. 18 русск. изд. Мною мѣсто приводится въ моемъ переводѣ.

греческое искусство подъ рѣзцомъ Фидія въ этихъ фигурахъ воспѣло настоящій гимнъ красотѣ женщины. Фигура богини, возлежащей на лонѣ сестры въ сладостной истомѣ, между тѣмъ какъ сестра наклоняясь протягиваетъ къ ней съ лаской руку, можетъ быть, одинъ изъ самыхъ лучшихъ образовъ женщины, когда либо изваянныхъ въ мраморѣ.

Да, фигуры Мойръ реальны, но, вѣдь, нѣтъ такой реальности! Онѣ сдѣланы съ натуры, но гдѣ же такая натура? Не простое „явленіе“ реального міра передъ нами, а платоновская „идея“, видѣніе изъ міра, гдѣ все—гармонія и свобода. Такихъ людей мы не знаемъ, но такими они могли бы быть, если бы не было въ существующемъ мірѣ „дисгармоній матеріальности“. Таковыми люди должны стать въ „царствѣ чистой и совершенной культуры“. Линіи и формы у фигуръ самыя совершенныя, которыя мы можемъ представить. По чистотѣ и благородству, по гармоніи образуемаго ими цѣлаго онѣ единственныя въ мірѣ. Въ высшей степени характерна и стильна трактовка одежды у богинь Судьбы (рис. 42). Ни одна линія, ни одна поверхность не случайны. Всѣ онѣ зависятъ отъ того, гдѣ одежда приходится. Прилегая къ тѣлу, одежда образуетъ складки, рисунокъ коихъ вызывается формами тѣла. Свободно свѣшиваясь, одежда слѣдуетъ собственной тяжести и образуетъ складки соотвѣтственнаго рисунка. Фигуры фронтона для древняго грека были какъ-бы живыми; въ его глазахъ это были боги и богини, сошедшіе съ неба на акрополь и воплотившіеся въ мраморы, которые они оживили. На высотѣ фронтоновъ фигуры обвѣваются сильными аттическими вѣтрами. Одежды у фигуръ фронтоновъ трактованы такъ, что художникъ представлялъ ихъ не иначе, какъ обвѣваемыми сильнымъ вѣтромъ; заставляющимъ одежды плотно прилегать къ тѣлу и обрисовывать красоту фигуры. Не скрываютъ одежды тѣло,

а подчеркиваютъ его и украшаютъ, вторятъ ему, какъ эхо. Въ то же время складки образуютъ и непрерывный прекрасный ласкающій глазъ потокъ линій, выдающій изысканнѣйшее чувство граціи, изящества. И въ трактовкѣ складокъ изумительное сочетаніе высшей правды и поэзіи! Складки кажутся естественными, но развѣ онѣ реалистичны? Насколько одежды у скульптуръ Парѳенона не реальны и насколько стилизація у нихъ преобладаетъ надъ дѣйствительною натурой, можно видѣть, если сравнить ихъ хотя бы съ реалистически переданными одеждами фигуръ на амазономахіи Мавзолея Галикарнасскаго (средины IV в. до Р. Хр.)¹⁾. У одеждъ фигуръ Парѳенона нѣтъ никакихъ случайностей (нѣтъ измятости, нѣтъ реальной характеристики матеріи, не обозначено у матерій одежды сопротивленія движенію и т. п.), которыя всегда даетъ наблюденіе природы. У нихъ—все законность, порядокъ, безусловная абсолютная гармонія. Что это, недостатокъ? Отнюдь нѣтъ! Фризъ Мавзолея обозначаетъ, конечно, прогрессъ въ области наблюденія, но „прогресса“ или „регресса“ въ искусствѣ не бываетъ. Искусство Мавзолея передаетъ совершенно иныя чувства и идеи, требовавшія и иныхъ формъ выраженія. Оно такъ же превосходно, какъ и искусство Фидія, потому что такъ же искренне. На Парѳенонѣ реалистическая трактовка одеждъ была бы несообразностью; она противорѣчила бы общему замыслу, всѣмъ идеямъ и характеру цѣлаго, разрушала бы цѣльность міросозерцанія. Въ міросозерцаніи Фидія, этомъ „царствѣ чистой и совершенной культуры“, нѣтъ мѣста случайностямъ реального міра; въ немъ свобода допускается, насколько она не нарушаетъ соборности. Въ эпоху Перикла, когда міросозерцаніе Фидія было выраженіемъ религіи народа, не могло

¹⁾ См. Лёви, Греческая скульптура, табл. 73.

быть индивидуального портрета. Портретъ Перикла (рис. 23) Кресида представляетъ типичный примѣръ, какъ изображало отдѣльнаго человѣка тогда искусство. Глядя на бюстъ Перикла, всякій пойметъ, что чисто индивидуальное не интересовало тогда никого. Интересовалъ типъ государственнаго мужа-стратега; задача заключалась въ томъ, чтобы показать, что идеальный типъ политическаго дѣятеля нашель свое воплощеніе въ гражданинѣ Периклѣ. Послѣ сказаннаго мы пойдемъ, почему аѳинянь такъ оскорбили фигуры съ индивидуальными чертами Фидія и Перикла у фигуръ въ амазономахіи на щитѣ Аѳины-Дѣвы (рис. 41). Художникъ, конечно, допустилъ ошибку: портретами нарушался ансамбль; это, дѣйствительно, была „асебія“, „кощунство“ по отношенію къ Аѳинѣ-Дѣвы, воплощенному Безсмертію, которое знаетъ типъ, но не индивида.

Къ сожалѣнію нѣсколько только головъ, которыя дошли отъ фронтоновъ Парѳенона, повреждены настолько, что по нимъ трудно судить о выраженіи лицъ фигуръ фронтоновъ. Если мы воздержимся судить о выраженіи лицъ у Фидія по головамъ коллекцій Якобсена и Холькгэмъ, отношеніе которыхъ къ Парѳенону не вполне достовѣрно, намъ не остается ничего, какъ обратиться къ фигурамъ фриза, гдѣ у трехъ фигуръ боговъ (табл. V)—Посейдона, Аполлона и Артемиды—головы сохранились сравнительно хорошо. У этихъ головъ чувствуется явное ихъ родство съ головою Аѳины-Дѣвы реплики Боргезе (рис. 40) и съ головою Аѳины, принадлежавшей торсу Медичи (рис. 27).

Плита фриза съ изображеніями Посейдона, Аполлона и Артемиды обнаруживаетъ чисто фидіевскую красоту, богатство и разнообразіе линій композиціи, блескъ, силу и величіе стиля. Лица боговъ такъ же характерны, какъ и позы. Нѣкоторая угловатость движеній, суровость, сосредоточенность характеризуютъ владыку



Монета Элиды (3:1) эпохи Адриана съ изображеніемъ головы Зевса Олимпійскаго Фидія. По фотографическому увеличенію П. Кл. Степанова.

морей, потрясателя земли Посейдона, представленнаго въ образѣ пожилого мужа. Въ лѣвой рукѣ у Посейдона былъ трезубецъ, который былъ намѣченъ только краской. Легкій станъ, богатую роскошную шелюру, силу и здоровье, вдохновенность взора наблюдаемъ у юнаго Аполлона. На головѣ бога былъ бронзовый золоченый вѣнокъ. Въ лѣвой рукѣ Аполлонъ держалъ лавровую вѣтвь. Несравнима по изысканной граціи линій и тончайшей моделировкѣ голова Артемиды. Въ правой рукѣ у богини былъ, можетъ быть, цвѣтокъ.

Судя по древнимъ свидѣтельствамъ, наиболѣе значительнымъ созданиемъ Фидія былъ его образъ Зевса въ олимпійскомъ храмѣ¹⁾. Общее впечатлѣніе, которое давалъ этотъ образъ, было впечатлѣніе „свѣта“ и „благости“, по словамъ Діона Златоустаго. Статуарныхъ воспроизведеній Зевса олимпійскаго мы пока не знаемъ. Но воспроизведеніе его головы на монетахъ Элиды эпохи Адріана (табл. VII) чрезвычайно выразительно и вполне сходится по характеру съ головами боговъ на фризѣ Парѣнона и съ лучшими воспроизведеніями Аѣины-Дѣвы. Глядя на элидскую монету, мы можемъ почувствовать, какой высоты достигло искусство Фидія въ выраженіи лика высшаго бога, отъ котораго чудеснымъ образомъ родилась Аѣина-Дѣва, Предвѣчная Мудрость. По свидѣтельству того же Діона, при взглядѣ на Зевса Олимпійскаго, люди, удрученные печалями и горестями, забывали все и отдыхали душою, находя утѣшеніе въ ихъ несчастіяхъ.

¹⁾ См. объ образѣ Зевса Олимпійскаго прекрасную статью С. С. Лукьянова въ „Гермесѣ“ за 1910 г., стр. 101 сл., 135 сл.

IV. Цѣнность аѳинскаго идеала.

„Правдоподобно ли, чтобы жизнь не „преслѣдовала идеала счастья, совершенства, побѣды надъ тѣмъ, что мы называемъ зломъ, побѣды надъ смертью, тьмою, исчезновеніемъ, которое, вѣроятно, не что иное, какъ тѣнь его лика „или его собственный сонъ?“

Мэтерлинкъ, *L'intelligence des fleurs*, 107.

Если гдѣ-либо на землѣ осуществлялось совершенство, то это было на акрополѣ Аѳинъ, думалъ Ренанъ. Мы видѣли, что художественный идеаль демократическихъ Аѳинъ былъ плодомъ долгой міровой эволюціи, неустанной творческой работы цѣлаго ряда поколѣній, энергичной и страстной борьбы съ врагами цивилизаціи. Аѳины побѣдили, ставъ во главѣ всѣхъ доблестныхъ, и сдѣлались духовной столицей культурнаго міра, который представляло эллинство. Всѣ прочіе города, эллинскіе и другіе, въ сравненіи съ Аѳинами казались самымъ древнимъ деревнями. Аѳины первенствовали не однимъ внѣшнимъ прекраснымъ убранствомъ города. Красота ихъ была дѣйствительнымъ символомъ ихъ духовнаго превосходства, первенствующей роли въ дѣлѣ міровой цивилизаціи. Аѳиняне имѣли полное право мечтать о распространеніи ихъ культуры во всемъ мірѣ, придавать своей цивилизаціи міровое значеніе. Исторія свидѣтельствуетъ, какова была сила вліянія аѳинской культуры въ древности и въ новое время и какъ всегда вліяніе это дѣйствовало благотворно. Оно создало культуру Рима; черезъ Римъ оно оплодотворило Возрожденіе; оно вдохновляло весь

XIX вѣкъ. Трудно указать какую-либо другую культуру, которая бы имѣла столь широкое и глубокое вліяніе, какое выпало на долю культуры аѳинскаго эллинства эпохи Перикла. Да, древнимъ Аѳинамъ принадлежитъ весьма видная роль въ исторіи борьбы человѣчества съ „дисгармоніями жизни“, борьбы, которая должна привести его въ „царство чистой и совершенной культуры“. Въ художественномъ идеалѣ демократическихъ Аѳинъ греза о „чистой и совершенной культурѣ“ получила уже воплощеніе. Обломки этой прекрасной фатаморганы волнуютъ и плѣняютъ насъ и нынѣ. Царство вѣчнаго Мира и Свободы намъ такъ же дорого и такъ же желанно, какъ оно было дорого и желанно для аѳинянъ. Развалины аѳинскаго акрополя вовсе не археологическая только проблема и вовсе не предметъ удивленія только художниковъ и эстетовъ. Это наша общая святыня вѣчной, неувядаемой красоты; она обращается къ намъ ко всѣмъ и призываетъ насъ всѣхъ трудиться во имя единственныхъ бесспорныхъ идеаловъ, которые способны объединить все человѣчество, во имя вѣры въ конечное торжество Мудрости и побѣды надъ Зломъ. Чтобы быть жизнеспособными, надо бороться со зломъ, работать на пользу блага и вѣрить, что труды наши поведутъ къ благой цѣли. Для человѣка нѣтъ иной цѣли жизни, кромѣ борьбы со зломъ, съ „дисгармоніями“ жизни, съ темными силами матеріальности. Только этимъ путемъ мы достигнемъ единого на потребу — идеальнаго, того, что жало смерти не будетъ уничтожать смысла нашей жизни и мы войдемъ въ „царство чистой и совершенной культуры“, о которой мечтаетъ современная наука, въ то царство Предвѣчной Мудрости, въ которое горячо вѣрили исповѣдники религіи Аѳины - Дѣвы, уже носившіе Законъ въ сердцахъ своихъ.

Художественный идеалъ демократическихъ Аѳинъ,

вылившейся со всею силою въ искусствѣ Фидіа, намъ особенно дорогъ тѣмъ, что онъ заставляетъ насъ вѣрить, что моментъ Совершенства, озарившій разъ чело-вѣчество, можетъ стать снова дѣйствительностью. Исто-рія не повторяется. Никогда міръ не будетъ такимъ, ка-кимъ онъ былъ при Периклѣ и Фидіи. Но бессмертна и неизмѣнна Предвѣчная Мудрость, бессмертны ея пре-красныя заповѣди, идеалы, которые ведутъ въ ея цар-ство. Эти идеалы не умрутъ никогда, сколько бы иной разъ они ни затемнялись злыми силами варварства. На протяженіи исторіи бывали нерѣдко жуткіе моменты, когда казалось, будто меркнетъ великій свѣточъ этихъ идеаловъ, но приходили постоянно и неизмѣнно снова свѣтлые дни... Искусство прошлаго никогда не ста-нетъ искусствомъ настоящаго и будущаго. Отцвѣтшіе цвѣты не зацвѣтутъ вновь. Но зацвѣтутъ новые цвѣты. Отъ насъ зависитъ, чтобы условія для ихъ развитія были наилучшими. Будемъ же любоваться пока цвѣт-комъ, возросшимъ на акрополѣ Аѳинъ, будемъ впиты-вать его цѣлительный ароматъ, чтобы набраться силы и бодрости и работать надъ созданіемъ наилучшей среды для цвѣтовъ будущаго и съ увѣренностью ждать великаго дня, когда расцвѣтутъ цвѣты нашего счастья, когда Предвѣчная Мудрость ниспошлетъ намъ Побѣду, которая увѣнчаетъ наши дни новымъ моментомъ Со-вершенства!

Оглавленіе.

	Стр.
I. Древнія Аѣины и наша современность. .	3—16
II. Исторія художественнаго идеала демократическихъ Аѣинъ.	
Эгейская культура и геометрической стиль. Восточныя вліянія. Греческій храмъ. Архаическая скульптура. Аѣины при Писистратѣ. Греки и персы. Искусство послѣ греко-персидскихъ войнъ. Посвященіе Полидзала въ Дельфы. Скульптуры Олимпіи. Картины Полигнота въ Дельфахъ. Аттическія вазы. Аттическая скульптура до Фидіа. Миронъ	17— 80
III. Выраженіе художественнаго идеала демократическихъ Аѣинъ въ эпоху Перикла.	81--201
1. Аѣины при Периклѣ (81—92).	
2. Аѣинскій акрополь (92—152).	
А. Общая композиція акрополя (93—104).—Б. Входъ въ акрополь (104—107).—В. Площадь Аѣины (107—108). Г. Парѣенонъ (108—114). — Д. Эрехѣионъ (114—124). Е. Авторъ ансамбля акрополя и время сооруженія отдѣльныхъ зданій (124—126).—Ж. Скульптуры Парѣенона, ихъ идейное содержаніе (126—152).	

3. Аѳина-Дѣва (173—178).
4. Искусство Фидія (179—201).

IV. Цѣнность Аѳинскаго идеала	202—204
---	---------

ТАБЛИЦЫ НА ВСТАВНЫХЪ ЛИСТАХЪ.

I. Аѳины. Акрополь съ юго-востока.	1
II. Аѳины. Парѳенонъ съ сѣверо-запада	16—17
III. Статуя Аѳины во Франкфуртѣ на Майнѣ	80—81
IV. Деталь сѣвернаго портала Эрехѳіона	128—129
V. Посейдонъ, Аполлонъ и Артемида на восточномъ фризѣ Парѳенона.	144—145
VI. Западный и восточный фронтоны Парѳенона. Рекон- струкціи Шверцера.	176—177
VII. Голова Зевса Олимпійскаго Фидія на монетѣ Элиды.	200—201
