

КУЛЬТУРА АФИН ВРЕМЕНИ ФИДИЯ*

Творчество Фидия является неотъемлемой частью эллинской культуры времени ее большого подъема во второй половине V в. до н. э. Вместе с тем, для полного понимания значения вклада Фидия весьма важно то окружение, в котором жил и работал великий афинский скульптор.

Расцвету художественной культуры Афин времени Фидия предшествовал подъем литературы и искусства в Греции в первой половине V в. до н. э., неразрывно связанный с именем Эсхила, одного из величайших поэтов всех времен, основателя нового жанра в мировой литературе — трагедии. В своих трагедиях Эсхил сочетал традиции дорийской хоровой лирики (в выступлениях хора) и ионийской индивидуальной лирики в монологах действующих лиц. Творчество Эсхила, обогатившись созданными им художественными образами, явилось общеэллинским достоянием, стало качественно совершенно новым явлением. Произведения Эсхила проникнуты чувством гуманизма, патриотизма и верой в конечное торжество человеческого разума и справедливости.

Современник Эсхила Пиндар в торжественных гимнах прославлял победителей на состязаниях, прежде всего как представителей того полка, гражданами которого они являлись. Законы и другие установления государства, гражданская дисциплина — таковы те идеалы, которым было посвящено творчество Пиндара.

Новым большим этапом в развитии греческого искусства явилось творчество художника-монументалиста Полигнота, расцвет которого приходится на вторую четверть и середину V в. до н. э. Он был автором многофигурных композиций мифологического содержания. Полигнот впервые освоил свободную передачу типически обобщенных человеческих фигур и наделил своих персонажей выражением тех особенностей, которые, оставаясь неизменными, составляли нравственный облик героя. Поэтому Аристотель назвал Полигнота *αγαθὸς ποικίρατος* (Poet. 6), т. е. хорошим изобразителем характеров. Эта черта сближает Полигнота с Эсхилом и Софоклом.

Таковы были великие предшественники, наследие которых оказалось, пожалуй, наиболее плодотворным для художественного творчества Афин времени Фидия.

Как известно, современником Фидия был пелопоннесский скульптор Поликлет, который, создавая статуи атлетов, стремился выработать *κλίβαν*, т. е. определенные математические отношения, на основе которых должно быть построено человеческое тело.

* По материалам доклада, прочитанного на совместном заседании, посвященном Фидию, которое было организовано Академией художеств СССР, Советским комитетом защиты мира, Советским комитетом солидарности с греческими демократами, Антиковедной ассоциацией при Отделении истории АН СССР и ГМИИ им. А. С. Пушкина 20 января 1970 г.

Дошедшие до нас произведения Поликлета показывают, что *κλυόν* Поликлета не был раз навсегда установленным жестким модулем, а несравненно более сложной системой соответствия отдельных частей целому.

Основные взгляды Поликлета, его художественное мировоззрение, возможно, слагались под воздействием учения Пифагора, распространенного и развитого его учениками и последователями особенно в дорийском мире. Таковы прежде всего, представления о вселенной, как о гармонически стройном упорядоченном всеединстве — космосе: этот термин означал «лад, строй, порядок».

В равной мере это можно сказать и о положении пифагорейцев, согласно которому, по словам Аристотеля: *τοὺς ἀριθμοὺς αἰτίους εἶναι, τοῖς ἄλλοις τῆς οὐσίας* (Arist., Met. I, 6, 187, b 24), т. е. числа являются основой всего существующего. Согласно пифагорейским воззрениям, не только все во вселенной образовано согласно определенным числовым нормам, но и им же подчинены все произведения людей.

Однако вряд ли имеют основания полагать, что творчество Поликлета заметно оказало воздействие на произведения Фидия. Созданный Поликлетом типически обобщенный образ атлета-победителя, отвечающий греческим представлениям о калокафии, едва ли мог получить отголосок в творчестве Фидия, поставившего перед собой совершенно иные задачи. Мы останавливались на Поликлете только потому, что это был единственный скульптор — современник Фидия, равный ему по таланту.

Перейдем теперь к тому кругу выдающихся культурных и художественных деятелей, который группировался около вождя афинской демократии — Перикла. Прежде всего к этому кругу принадлежал философ Анаксагор, живший в Афинах примерно между 460 и 430 гг. до н. э. В противовес традиционному мифологическому мировоззрению греков Анаксагор выдвинул свое чисто умозрительное учение о космогонии, которое не могло найти непосредственного отражения в творчестве Фидия. Однако общение с широкообразованным Анаксагором, хотя бы в каких-либо частных вопросах, могло принести некоторую пользу Фидию.

То же следует сказать и о живописце Агафархе, который во время Перикла работал в Афинах. Агафарх около 460 г. до н. э. расписал декорацию сцены театра и оставил сочинение о ней. Об этом говорит Витрувий (Vitruv., De arch. VII, 14), также сообщающий, что и Анаксагор оставил сочинение о перспективе. Подобного рода наблюдения могли быть полезны скульптору, создавшему колоссальные статуи, предназначенные для храмов. Фидий несомненно придавал большое значение тому, с какого расстояния и с каких точек зрения смотрели на его статуи посетители, приходившие в храм.

Об этом достаточно надежно свидетельствует уже давно раскрытая раскопками, а в недавнее время заново обследованная мастерская ¹ Фидия в Олимпии, где он исполнил прославленную статую Зевса. Эта мастерская точно воспроизводила по форме и размерам наос храма, в котором в дальнейшем была поставлена по частям туда принесенная колоссальная статуя. В храме статую Зевса можно было видеть не только войдя в наос, но также и поднявшись на хоры, расположенные вдоль длинных стен святилища. Чтобы учесть и эти точки зрения, в мастерской Фидия имелись аналогичные хоры, с которых взыскательный скульптор мог рассматривать свое произведение.

У нас нет оснований утверждать, что Фидий испытал прямое воздействие Анаксагора или Агафарха. Вполне возможно, что это был общий поиск в единой художественной и культурной среде или даже параллельно развивавшееся совершенно независимое творчество. Нам только хотелось подчеркнуть возможность широкого обмена мнениями между Фидием и другими выдающимися деятелями того времени по вопросам, имеющим большое значение для их творчества.

Примерно в середине V в. до н. э. начинается подготовка к большим строительным и скульптурным работам на Афинском акрополе, главным руководителем которых был Фидий. Таким образом, весь комплекс этих работ был задуман единым творческим коллективом архитекторов и скульпторов, трудившихся над его созданием.

¹ Alfr. Mallwitz und W. Schiering, Die Werkstatt des Pheidias in Olympia, «Olympische Forschungen», Bd. V, B., 1964.

Среди сотоварищей Фидия по работам на Акрополе были три выдающихся греческих зодчих — Калликрат, Иктия и Мнесикл.

В числе найденных в Афинах еще в прошлом столетии мраморных плит с надписями имеется одна с постановлением афинского совета и народа о постройке храма Ники по проекту Калликрата. Постановление (Dittenberger, Syll. I³, № 63) было вынесено не ранее 449 г. до н. э.; менее вероятно относить его примерно к 446 г. до н. э. Точных сведений о времени завершения строительства храма Ники Аптерос не сохранилось. Однако вряд ли имеются серьезные основания сомневаться в том, что то небольшое здание было возведено в течение ближайших лет после его обсуждения.

В храме Ники имеется ряд особенностей, которые стали достоянием главнейших сооружений Афин времени Перикла. Храм сооружен в ионийском ордере; однако ордер подвергся значительной переработке; пропорции колонн вытянуты менее, чем обычно, антаблемент стал более тяжелым, а карниз и сима приобрели черты дорийского ордера. В результате таких изменений Калликрату удалось в этом храме слить в единое целое изящество ионийского ордера со строгостью дорийского, и, несмотря на его небольшие размеры, придать зданию монументальный характер. Сочетание ионийских и дорийских элементов выступает также в других сооружениях, построенных на Афинском акрополе во времена Перикла. Это обстоятельство заставляет несколько по-иному посмотреть на роль Калликрата, который в историях античного зодчества остается немного в тени, заслоненный славой Иктина. Между тем, весьма вероятно, что именно Калликрат впервые заложил основы того стиля, который доминировал в архитектуре времен Перикла.

Согласно планам Перикла Афины должны были стать не только политическим, но также и культурным центром Эллады, что отчасти и вызвало большие художественные работы на Акрополе. В творчестве создателей ансамбля Акрополя наблюдается попытка формирования единого всеэллинского стиля, который был бы близок и понятен всем греческим племенам.

Сказанное не является попыткой умозрительно восстанавливать замыслы деятелей времен расцвета афинской демократии. Некоторым подтверждением высказанным здесь мыслям может служить свидетельство современника описываемых событий — Фукидида, одного из самых проницательных и достоверных историков древнего мира. По словам Фукидида (Thucyd., II, 35—46), Перикл в надробной речи, произнесенной в 430 г. до н. э., утверждал, что афинское государство не заимствовало каких-либо чужих учреждений и само может служить образцом для других (II, 37). Особенно стоит подчеркнуть следующие слова в речи Перикла: φιλοχλορμεν γάρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφορμεν ἀνευ μάλαχίας (II, 40) — «мы любим прекрасное в соединении с простотой и деятельно добиваемся образования».

Не менее примечательно следующее утверждение Перикла:

Εὐσεβῶν τε λέγω τὴν τε πᾶσαν πόλιν τῆς Ἑλλάδος κτίθεσθαι . . . (II, 41), т. е. «вообще говоря весь наш город-государство является школой всей Эллады».

Вернемся к зодчеству времени Перикла. Дальнейшее развитие художественных замыслов Калликрата выступает в первенствующем здании Афинского акрополя — храме Афины Девы, позднее получившем наименование — Парфенон. Как известно, он был сооружен между 447 и 438 гг. до н. э. зодчими Иктином и Калликратом. Некоторые скульптурные работы исполнялись еще в течение шести лет по окончании строительства.

В создании Парфенона роль Фидия, нужно думать, была гораздо больше, чем в каком-либо сооружении, воздвигнутом на акрополе. Парфенон был украшен скульптурой значительно богаче любого греческого храма. Только в Парфеноне все метоны были открыты горельефами, а помимо скульптурных метод был и рельефный фриз.

Сочетание традиций двух стилей и форм двух ордеров приобрело в дорийском периптере — Парфеноне — новые черты. В духе ионийского зодчества в дорийский ордер Парфенона внесены более легкие пропорции, а также введены ионийский рельефный фриз и, по-видимому, ионийские колонны, стоявшие в помещении, расположенном за целлой. Ионийской чертой является сооружение храма из мрамора, а не из из-

вестняка. Наконец, отмеченное уже обилие скульптурного убранства храма в значительно большей мере свойственно ионийской, а не дорийской архитектуре.

Результатом всех этих нововведений было сочетание монументального величия дорийского зодчества с изяществом ионийского в ином варианте и в больших масштабах, чем это можно наблюдать в храме Ники на Акрополе.

Новый облик дорийского периптера, воплощенный Иктином и Калликратом в Парфеноне, был неразрывно связан с той особой ролью, к которой он предназначался, — стать центром не только культовой, но и политической жизни Эллады. В Парфеноне, в помещении за целлой, хранилась казна Афинского союза. В *πομπή*, шедшей к Парфенону во время Великих Панафиней, помимо афинян должны были принимать участие также и посольства, присылавшиеся всеми союзниками. Эти установления совершенно необычны для древней Греции, отличавшейся полисной раздробленностью.

Третий из архитекторов круга Фидия — Мнесикл — построил в 437—432 гг. до н. э. Пропилеи Акрополя. В этом здании, как и в Парфеноне, сочетаются два ордера. Наружные колоннады возведены в дорийском, внутренние — в ионийском ордере.

По свидетельству Гарпократиона (*Harporation*, *Προπύλαια*), на постройку Пропилей было затрачено 2012 талантов. Переводить эту сумму на нынешние деньги совершенно невозможно: слишком различны платежная способность денег и характер потребностей античного общества и нашего. Поэтому постараемся ее сопоставить с размерами заработков представителей различных профессий: 2012 талантов равны годовому заработку 33 500 высококвалифицированных ремесленников, или 40 000 наемных гоплитов, или же обычно 67 000 гребцов. Названную сумму могла также доставить сдача в аренду 201 200 малоквалифицированных рабов-горняков в течение одного года. Та же сумма отвечала годовому прожиточному минимуму 67 000 семей по условиям жизни в Афинах того времени. Все приведенные цифры весьма велики по масштабам Греции V в. до н. э.

Не менее показательна и другая цифра. Через каких-нибудь два года по завершении строительства Пропилей вспыхнула Пелопоннесская война, к которой Афины, несомненно, готовились. Согласно свидетельству Фукидида (*Thuc.*, II, 13, 3), Афины вступали в эту войну, имея в государственной казне 6000 талантов в чеканной серебряной монете и различных ценностей на сумму около 500 талантов. Другими словами, строительство Пропилей потребовало лишь немногим меньше трети всего запаса драгоценных металлов, принадлежавших Афинам в начале очень большой войны².

Перейдем теперь к последнему в нашем очерке великому современнику Фидия Софоклу. В одной из самых ярких трагедий Софокла «Антигоне» хор явно выражает мысли автора в выступлении, начинающемся словами (*Ant.* 332—375): *πολλὰ τὰ θεῖα κούβην ἀνθρώπων δεινότερον πέλει*. Основная мысль его заключается в том, что ничего нет сильнее человека, который своим разумом подчинил землю, огонь, море и животных, а также создал речь и гражданские законы, не смог только преодолеть смерть. В той же трагедии Софокл противопоставляет произволу и насилию правителя — *ἀγρατὰ νόμους* (*Ant.* 454—455) «неписанные законы» богов, вечно живущие и неизвестно когда установленные у людей. Эти слова о богах (да и ряд других свидетельств) Софокла позволяют сопоставить его с Фидием, преимущественно создававшим статуи богов. Данное утверждение заставляет остановиться на вопросе, какой была природа богов в представлении эллинов

Традиционное изложение этого вопроса обычно крайне неточно. Античных богов принято рассматривать через призму монотеистических религий. Между тем эллинские религиозные представления были качественно иным явлением, отличавшимся не только своим политеизмом. В основе древнегреческого мифологического мировоззрения лежал преломившийся через анимизм плюралистический взгляд на природу; исходя из такого взгляда, греки видели в природе множество отдельных явлений.

² Весьма значительными были также расходы на исполнение больших хрисоэлефантинных статуй. Так, на стоявшую в Парфеноне хрисоэлефантинную статую Афины Фидия, чистого золота пошло 40 талантов, т. е. 1048 кг (*Thuc.*, II, 13, 5).

Для эллинского анимизма на всем протяжении его существования характерно признание полной идентичности того или иного явления природы и того божества, которое было с ним связано. Зевс был не только богом неба и небесных явлений. Он также был небесным сводом, громом и другими явлениями.

Выражение: Ζεὺς βεῖ «Зевс идет дождем», видимо, было ходовым у греков. У Гомера говорится: ὅς δ' ἄρα Ζεὺς (Н о т., II. XII, 25), а у Алкея: Ἔχει μὲν ὁ Ζεὺς [Alc. 3 (34) E. Buchholz, 1873], по-латыни sub Jove означало под открытым небом. У Овидия имеется следующий стих: Sub Jove pars durat: pauci tentoria ponunt (Ov. Fast. III, 529). Гефест для Гомера был равнозначен огню, как это видно по следующему стиху Илиады: σπλάγγνα δ' ἄρ' ἀπτεῖραντες ὑπείρουχον Ἠφαίστου (Н о т., II. II, 426). В эпиграмме Евена Паросского вино именуется Вакхом, а вода — нимфами (Ant. Pal. XI, 49).

Таким образом, в сущности, эллины почитали не столько богов стихий, сколько сами обожествленные явления природы, а также социальной и личной жизни человека. В глубокой древности различные божества были покровителями родов и племен. С появлением полисов эти божества стали их патронами. Такие божественные патроны государств являлись как бы персонификацией покровительствуемых ими гражданских коллективов. Эту роль играла Афина — в Афинах, Гера на Самосе, Аполлон в Дельфах, Гелиос на Родосе и т. д. По представлениям эллинов их патроны должны были испытывать те чувства дружбы или вражды к богам их соседей, какие существовали и во взаимоотношениях между соседними государствами. Ярким примером может служить аттический декрет 405/4 гг. до н. э. о предоставлении самосцам прав афинского гражданства. На мраморной плите над текстом декрета высечен рельеф³, изображающий покровительниц Самоса и Афин — Геру и Афины, обменивающихся рукопожатиями.

Эллины представляли богов в человеческом облике. Однако персонификация в античном искусстве была возможна и для таких сюжетов, как вселенная, море, части света, страны, города и т. п. При этом какое бы явление ни персонифицировал греческий художник, он неизменно прежде всего отражал его красоту.

На одном из аттических декретов 398/7 гг. до н. э. изображены⁴ пожимающими друг друга руки богиня Афина и афинский народ — Демос в виде бородастого мужчины, подобного фигурам граждан на фризе Парфенона. Таким образом, на этом рельефе подчеркнута тесная связь богини не только с государством, но и с определенной социальной группой.

Древний миф о споре Афины с Посейдоном за владычество над Аттикой, в котором победа досталась богине, в V в. до н. э. получил новое социальное содержание. Как говорилось, Афина была покровительницей демоса, а Посейдон был патроном всадников-аристократов. По замыслу Фидия победа афинской демократии была увековечена многофигурной группой с изображением спора Афины и Посейдова, поставленной на западном фронте Парфенона.

Все сказанное рисует нам эллинское мифологическое мировоззрение в V в. до н. э. как обожествление плюралистически воспринимаемых явлений природы и жизни их общества. Именно таким образом представляли богов широкие круги афинского гражданства второй половины V в. до н. э., а в том числе и художники. Это обстоятельство должно всегда принимать во внимание, когда мы говорим о «неписанных законах» богов у Софокла или о статуях богов Фидия.

В сложной, многогранной интеллектуальной жизни Греции второй половины V в. до н. э. очень большое место занимал Фидий. Созданные им статуи богов, особенно Афина Дева, отражали обожествленные явления общественной жизни, а также явления природы. На зофоре Парфенона был изображен весь афинский народ, а на задуманном им западном фронте того же храма — победа афинской демократии. Так, Фидий является выразителем идей своего общества, воплощенных в изваяниях, исполненных с высоким мастерством.

³ M. C o l l i g n o n, Geschichte der Griechischen Plastik, II, Strassburg, 1898, стр. 125 сл., рис. 56.

⁴ Там же, стр. 154 сл., рис. 71.

Наибольшей популярностью из произведений Фидия пользовались статуи Зевса в Олимпии и Афины Парфенос; от последней до нас дошли многочисленные мраморные копии, по большей части небольшие статуэтки, весьма обобщенные и неточные; большими размерами отличается почти трехметровая мраморная статуя, обнаруженная в развалинах Пергамской библиотеки. Судя по описанию Павсания (Paus., I, 24, 5—7), наиболее точными изображениями головы Афины Парфенос являются золотые рельефы на подвесках из Кульобского кургана и гемма Аспасия.

Иная судьба постигла гораздо более прославленную статую Зевса в Олимпии, согласно античной традиции, считавшуюся одним из семи чудес света [Philo Byzant., De sept. orbis spectaculis (ed. Orelli) J. Overbeck. Die Antiken Schriftquellen, Lpz, 1868, стр. 133, № 733].

Более или менее достоверные изображения колосса Зевса известны только на небольших элидских медных монетах времени Адриана. Несомненно, отчасти навеяны Зевсом Фидия некоторые скульптуры последующего времени (Зевс из Отриколи, голова Зевса из собрания Блага Британского музея), однако на этих произведениях лежит отчетливая печать творчества IV в. до н. э.

До нас не дошло прямых свидетельств современников Фидия и их ближайших преемников, каких-либо откликов на колосс Зевса, если не считать, конечно, надписи в ногах этой статуи, которую описал Павсаний: Φειδίας Χαρίτου υἱός Ἀθηναῖος μ' ἐποίησε (Paus., V, 10, 2).

Более поздние источники, вероятно, опирающиеся на какие-то свидетельства, близкие по времени Фидию, преимущественно касаются биографии скульптора в связи с деятельностью Перикла. Лишь с эллинистического времени в античной литературе появляется большой интерес к изваянию Зевса в Олимпии.

Полибий, повествуя о событиях 168 г. до н. э., сообщает, что Л. Эмилий был изумлен, когда вошел в теменос в Олимпии и увидел там изваяние: Δεῦτος Αἰμίλιος παρῆν εἰς τὸ τέμενος τὸ ἐν Ὀλυμπίᾳ, καὶ τὸ ἀγαθὸν θεοσάμενος ἐξεπλάγη... (Polyb., XXX, 15, 3). О каком изваянии в данном случае идет речь, видно из последующих слов Полибия, по которым Л. Эмилий сказал, что только Фидий изобразил Зевса согласно Гомеру: καὶ τοιοῦτον εἶπεν ὅτι μόνος αὐτῷ δοκεῖ Φειδίας τὸν παρ' Ὀμήρῳ Δία μεμυησθαι... (Polyb., XXX, 15, 3—4).

Т. Ливий, описывая то же событие, говорит, что (Л. Эмилий) Павел, посетив Олимпию, признал все заслуживающим внимания, но особенно был поражен, как бы воочию увидав Юпитера: ... Olympiam escendit ubi alia quidem spectanda ei visa: Jovem velut praesentem intuens motus animo est. (Liv., XLV, 28).

Цицерон считал, что для воплощения облика Юпитера или Минервы Фидий создал в своем уме образ совершенной красоты: nec vero ille artifex quum fare fareret Jovis forma aut Minervae contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret; sed ipsius in monte insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat (Cic., Orat. II).

Филлипп Фессалоникийский в одной из своих эпиграмм говорит, обращаясь к Фидию: «либо бог спускался с неба на землю, чтобы показать Фидию свой облик, либо ты сам восходил на небо»

ἢ θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ, εἰκόνα δειξῶν,
Φειδία' ἢ σὺ γ' ἔβης τὸν θεόν ὀφάμενος

(Philippi Thessal., Ant. Pal. XVI, 4, 81).

Квинтилиан утверждал, что красота исполненного Фидием Зевса Олимпийского также нечто прибавила к общепринятой религии, до такой степени величие этого произведения равнялось божеству: ...Olympium in Elide Jovem fecisset; cujus pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur; adeo majestas operis deum aequavit (Quint., Orat. instit. XII, 10).

Мы привели далеко не все, а только несколько наиболее характерных откликов древних авторов на самое прославленное произведение Фидия.

В. Д. Блаватский