

## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

### ИСКУССТВО

*Расцвет искусства. Освобождение статуи от закона фронтальности. Поликлет и его канон. «Дискобол» Мирона. Полигнот. Строительная деятельность Перикла. Фидий. Иллюзионистическая живопись. Аполлодор и его ученики. Начало упадка в искусстве. Пракситель. Скопас и Лисипп. Живопись IV в. «Битва при Иссе». Музыка.*

**П**ятый век, век расцвета греческого искусства, по праву считается одной из наиболее знаменательных эпох в истории мирового искусства.

Примерно в это время в развитии скульптуры совершилось событие огромного, всемирно-исторического значения — освобождение статуи от принципа фронтальности. Принцип этот состоял в следующем. Архаические греческие статуи, равно как и статуи народов Востока, строились всегда по принципу равномерного распределения тяжести тела между обеими ногами. Это имело своим последствием скованность членов и внутреннюю неподвижность фигуры. Великое открытие неизвестного нам мастера начала V в. состояло в том, что он перенес тяжесть тела на одну ногу, а другую освободил для действия. Строго геометрическая прямоугольная схема построения статуи заменилась свободным ритмом движения. Статуя ожила и превратилась в управляемый волей человека организм.

С этого момента греческая пластика стала развиваться сразу в нескольких направлениях. На Пелопоннесе продолжали разрабатывать «представительную» статую спокойно стоящей на месте фигуры. Венцом этого направления был созданный в середине века аргосским мастером Поликлетом «Дорифор» (юноша, несущий копье). Поликлет воплотил в этой статуе свой «канон» — учение о нормальных пропорциях человеческого тела — и классически решил проблему изображения человека, стоящего спокойно на месте, но готового к действию. Греческое слово *канон* означает «линейку». Так озаглавил Поликлет написанную им книгу. Очевидно, он хотел, чтобы скульпторы пользовались ею как линейкой для проверки своей работы. На протяжении ста с лишним лет «Дорифор» оставался образцом для греческих скульпторов. Ионийские мастера увлекались экспериментами в области передачи движений (Пифагор Регийский). В Аттике художники разрабатывали то и другое направление, стремясь сочетать их в одно гармоническое целое. Около 450 г. аттический скульптор Мирон создал знаменитого «Дискобола» (атлета, бросающего диск), которого по силе сосредоточенного в нем движения справедливо сравнивают с сжатой пружиной. Немногие универсальные типы архаики уступили теперь место разнообразным и глубоко прочувствован-

ным образам богов, героев и смертных, просто, но ярко охарактеризованным.

Углубление психологического момента в изобразительном искусстве исходило, по всей вероятности, от великого живописца первой половины V в. Полигнота, с произведениями которого мы знакомы только по описаниям древних авторов. В пластике направление Полигнота с особой силой выявилося в декоративных скульптурах храма Зевса в Олимпии.

При всей своей богатой выразительности искусство первой половины V в. еще не сумело полностью освободиться от старых навыков и сохранило строгую сдержанность и некоторую условность линий и форм. Полного и всестороннего своего развития оно достигло в годы правления Перикла в Афинах.

Став во главе афинской демократии, Перикл задался целью украсить город великолепными постройками, дабы столица Аттики и по своему внешнему виду затмила все прочие города Эллады. Для этой цели он воспользовался кассой Афинского морского союза и привлек к работам целую армию художников, ремесленников и чернорабочих. Руководство он поручил своему другу, великому художнику и скульптору Фидию.

Строительная деятельность Перикла сосредоточилась главным образом на Афинском *акрополе* — высоком естественном холме в центре города, старом его кремле. Перикл превратил его в парадный, религиозный центр государства — скалу Афины, покровительницы афинского народа. Здесь была запроектирована и частично доведена до конца еще при Перикле постройка великолепных зданий. На самом высоком месте, на южной стороне Акрополя, воздвигли храм Афины-Девы, Парфенон (*parthenos*, «дева»); на западной стороне — небольшой изящный храм постоянной спутницы Афины богини Ники — Победы, а на северной стороне скалы несколько позднее — Эрехтейон, храм, объединивший древнейшие культы города и в том числе культ легендарного царя Афин Эрехтея. У входа на Акрополь были сооружены великолепные мраморные Пропилеи (*pro*, «перед», *pylai*, «ворота») с широкой лестницей и боковыми крыльями. Большая открытая площадь между всеми тремя зданиями украсилась статуями, мраморными досками, надписями и другими приношениями божеству. Ансамбль Акрополя, сохранившийся до нашего времени в сравнительно цельном виде, является наиболее полным и художественно совершенным выражением религиозно-общественных идеалов греческого полиса, находящегося на вершине своего могущества.

Парфенон построен целиком из золотисто-розового мрамора. Центром постройки была колоссальная, в 12 м вышины, статуя Афины из золота и слоновой кости работы Фидия. Весь храм был в сущности только архитектурной оправой для драгоценной статуи: его пропорции, формы и внешние скульптурные украшения имели своей исходной точкой статую Афины и сливались с ней в единое, поразительное по своей стройности целое. Чтобы вместить колоссальную статую, Парфенон несколько отклонился от нормального плана дорийского периптера (т. е. храма, окруженного колоннами): главный фасад его имеет не 6, а 8 колонн. В то же время в устройстве целлы допущены были ионизмы: с внешней стороны она была опоясана сплошным ионийским фризом, давшим возможность развернуть на стенах храма третий ряд скульптурных повествований во славу богини (помимо метоп и фронтонов). 92 метопа Парфенона посвящены были изображениям мифических деяний богов и героев и символизировали победу светлого культурного начала над хаотическими силами природы. Во фронтонах были изображены мифы, непосредственно касавшиеся Аттики и ее главной богини, — чудесное рождение Афины из головы Зевса и спор Афины с Посейдоном из-за обладания Аттикой. Наконец, на фризе изображено было уже не мифическое, а реальное событие —

процессия афинян, направляющаяся через весь город на Акрополь, в храм Афины для жертвоприношения и поднесения богине нового пеплоса. Афинский народ объединялся здесь в одном торжественном действии со своими богами и тем самым героизировался. Афина же, в блеске золота и слоновой кости, окруженная символами своей власти, с милой улыбкой на устах взирала на славу и счастье своего народа, на «сияющую, венчанную фиалками, воспетую в гимнах твердыню Эллады, славные Афины». Творения Фидия и его школы\* надолго пережили могущество Афин и имели огромное влияние на дальнейшие судьбы античного искусства. Хотя из произведений самого Фидия (Афина-Дева, Зевс Олимпийский и др.) ничего не сохранилось, тем не менее уцелевшие остатки скульптур Парфенона, исполненных под руководством и по наброскам великого мастера, позволяют судить о его стиле. Природа уже не имела теперь для художников никаких тайн. Познав ее законы и формы, мастера свободно творили величественные, прекрасные образы богов и людей.

V век ознаменовался еще одним важнейшим сдвигом в области искусства — переходом на иллюзионистическую живопись. Все ранние греческие живописцы, не исключая великого Полигнота, не сознавали еще огромного значения светотени и передавали предметы в линиях, раскрашивая их в те цвета, которые им свойственны от природы. Живопись их была в сущности раскрашенным рисунком. В то же время они уделяли мало внимания пространственному размещению предметов — перспективе. Между тем наш глаз никогда не воспринимает окружающей нас действительности в отрыве от пространства и освещения. Форма, размеры и цвет предметов кажутся нам различными в зависимости от удаления последних от нашего глаза и от характера освещения. Поэтому раскрашенный рисунок всегда до известной степени условен, и только передача светотени способна создать настоящую иллюзию реального мира.



Афинский Акрополь

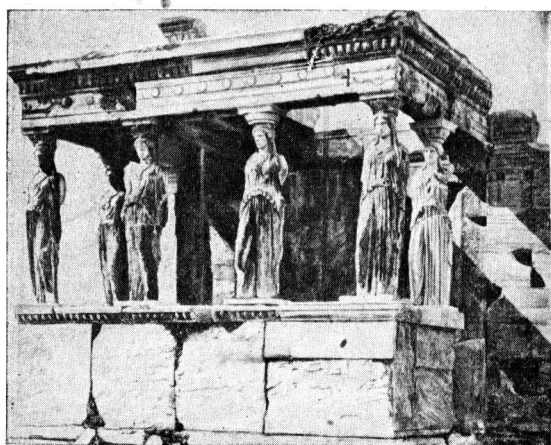


Парфенон

картин. Древние писатели рассказывают любопытный анекдот о состязании Зевксиса и Паррасия. Зевксис настолько правдиво изобразил виноградные гроздья, что птицы слетались клевать их. Гордый своей победой, Зевксис подошел к картине Паррасия и потребовал, чтобы художник открыл прикрывавшую ее завесу. Тогда Паррасий дал ему удостовериться, что завеса написана на самой картине, и Зевксис признал себя побежденным. Этот анекдот показывает, какое значение греческие художники стали придавать иллюзорному воспроизведению реального мира.

В области искусства, как и в науке и литературе, начало IV в. было уже *началом упадка*. Наряду с крупными достижениями можно наблюдать и сознательное возвращение к старым, отжившим формам. Искусство IV в. отражает настроения отдельных прослоек раздираемого внутренними противоречиями общества. Пракситель был певцом невозмутимого покоя, проповедником удаления от общественной жизни в область тонких эстетических наслаждений. Скопас раскрыл мир острых переживаний борющегося и страдающего человека. Лисипп, наконец, создал новый идеал самоутвердившейся личности, в себе самой черпающей силы для борьбы и победы.

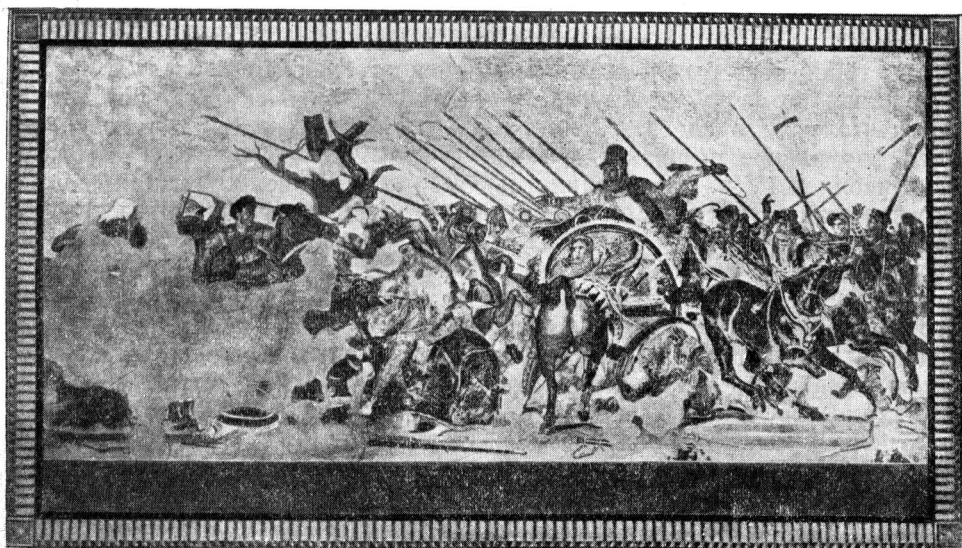
Дошедшая до нас в оригинале мраморная группа Гермеса и младенца Диониса дает живое представление об идейном содержании и стиле работ Праксителя. Вестнику богов Гермесу поручено отнести к нимфам



Эрехтейон. Южный портик

Переход на иллюзионизм имел для истории живописи такое же огромное значение, как отказ от фронтальности для истории скульптуры. К сожалению, до нас дошли только имена великого новатора, «открывшего», по выражению одного античного писателя, «двери искусства», — афинянина Аполлодора (около 430 г.), его ближайших последователей Зевксиса и Паррасия и краткие описания некоторых из их

на воспитание своего брата — младенца Диониса. На пути он делает короткую передышку и играет с мальчиком, дразня его кистью винограда. Нежное и в то же время полное сил тело Гермеса моделировано с такой любовью, с таким тонким чувством к деталям, что оно переливается тысячью оттенков, живет и цветет в теплых лучах солнца. В знаменитой статуе Афродиты Книдской Пракситель, верный культу обнаженного человеческого тела, первый из античных скульпторов решился избра-

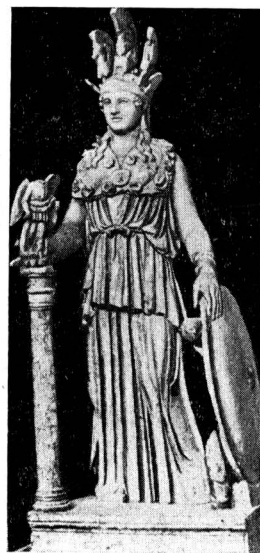


Битва при Иссе. Копия. Мозаика греческой работы из Помпеи

зить богиню без покрывал: Афродита скинула с себя одежду и приготовилась вступить в прохладную воду. Замедлив свои движения, она наслаждается дуновением ветерка, овевающего ее божественное тело.

Скопас с его бурным и пламенным темпераментом — прямая противоположность Праксителю. Он изучает человека в момент высшего напряжения душевных и физических сил. Его менада, убивающая козленка, — вершина вакхического иступления, полного самозабвения под напором бурного душевного подъема.

Младший современник Праксителя и Скопаса, придворный скульптор и друг Александра Македонского, Лисипп, примакает по своему художественному мировоззрению к Скопасу. Но то, что Скопас производил в порядке смелых экспериментов, Лисипп возвел в систему, выработав язык форм, соответствующий новому идеалу человека и героя. Героем для него был покоритель вселенной, Александр Македонский. Лисипп видел Александра в образе раздираемого внутренними противоречиями человека — победителя мира, борющегося с собственными слабостями. Неспokoйная, напряженная психика характеризует и другие произведения этого мастера, в частности знаменитого «Апоксиомена» — атлета, очищающего свое тело скребком от пыли и грязи. Уверенная в себе сила, спокойствие и внутренняя уравновешенность — таковы основные черты, свойственные идеалу атлета классической эпохи. «Апоксиомен» Лисиппа, хотя и занят будничным делом, нервен и наэлектризован от головы до пят. В любой момент он готов отбросить скребок и схватиться за оружие. Статуи классической эпохи скомпонованы таким образом, что они умецаются целиком в узком пространстве; они двухмерны, не распространяются в глубину и рассчитаны на обозрение их спереди. «Апоксиомен» нарушает этот закон. Он свободно протягивает руки вперед,



Фидий. Афина

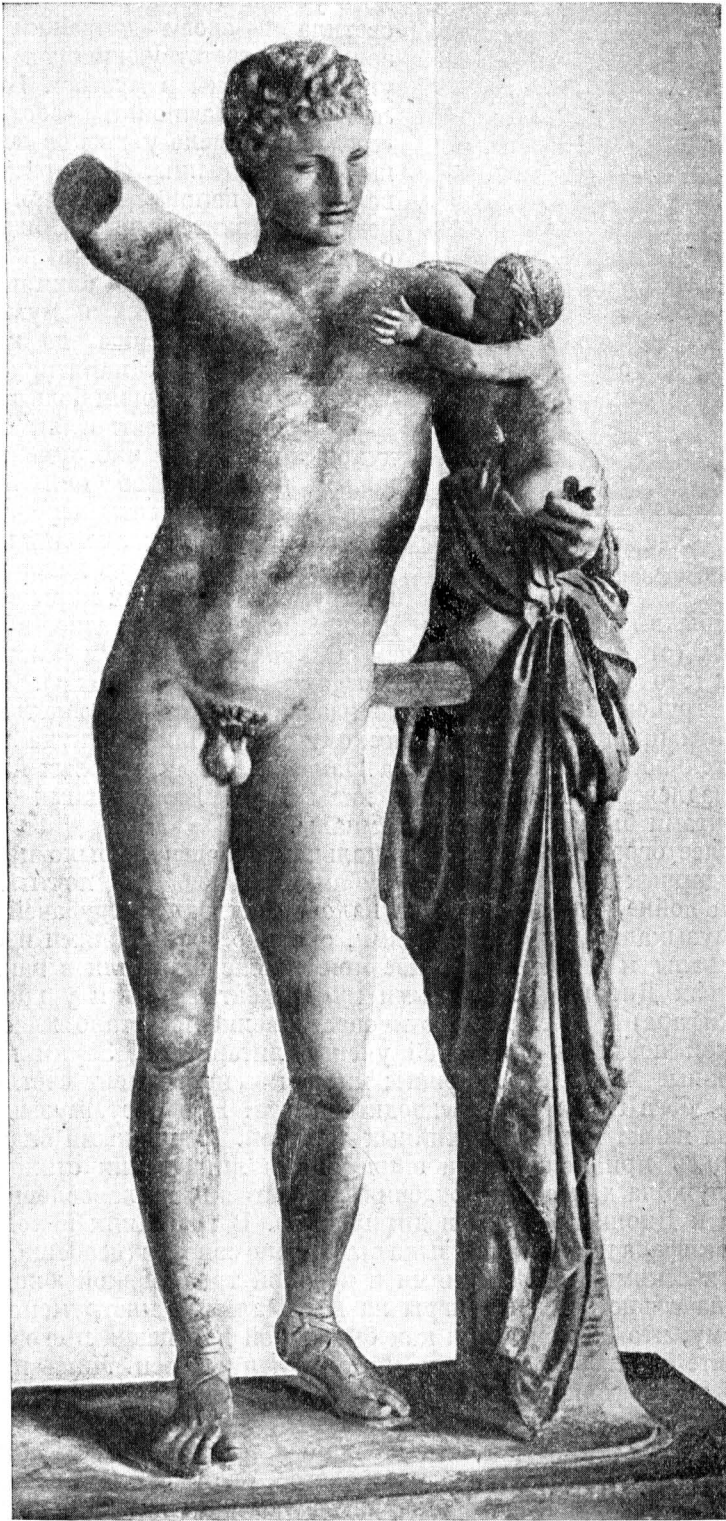
наперерез переднему плану туловища и врезается в окружающую его среду; торс, ноги и голова втягиваются в это движение, статуя, размещающаяся по радиусам круга, становится круглой скульптурой в полном смысле этого слова. Лисипп завоевал третье измерение и завершил этим формальное развитие греческой статуи.

Живопись IV в. не сохранилась до нашего времени. Темная завеса, скрывающая от нас блестящую эпоху античной живописи, отчасти приподнимается лишь над произведением одного из крупных мастеров конца IV в., — над «Битвой при Иссе» Филоксена из Эретрии. Грандиозная, многофигурная картина сохранилась до наших дней в мозаичной копии, передающей не только композицию, но и краски оригинала. По ней мы видим, что Филоксен полностью овладел перспективой, колоритом и светотенью (переданы даже отражения фигур на гладких поверхностях щитов). Но техническое мастерство остается лишь средством для достижения главной цели — изображения драматического момента встречи в разгаре битвы двух главных противников — Александра и Дария, юного победителя и престарелого царя царей.

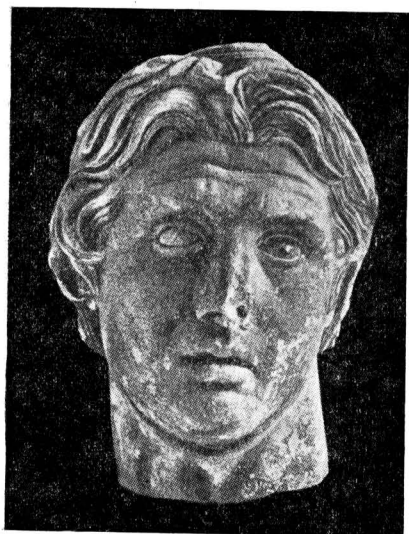
Множество поэтических легенд и мифов указывает на высокое значение, которое греки придавали *музыке*: певец Орфей своим пением и игрой зачаровывал диких зверей, деревья и скалы; под звуки лиры Амфиона послушно ложились камни при постройке Фив. Уже в историческое время сложилась легенда о певце Арионе, которого в пути хотели ограбить моряки и который своей музыкой привлек дельфинов; бросившись в море, он на спине дельфина достиг гавани и спасся от своих преследователей. Все эти мифы свидетельствуют о глубокой убежденности в *силе* музыки, способной, по представлениям грека, влиять не только на человека, но и на весь окружающий человека мир. В среде пифагорейцев созда-



Парфенон. Скульптура фриза



Пракситель. Гермес. Мрамор



Лисипп. Александр Великий.  
Мраморная копия

лось учение о гармонии небесных сфер: светила в своем движении рождают звуки, соответствующие тем, которые употребительны в музыке. Выражение *гармония* (*harmonia*, «соответствие», «согласие») имело у греков необычайно широкое значение. Писатели пользовались им, например, говоря о произведениях архитектуры. Общее учение о прекрасном складывалось у греков под непосредственным влиянием музыкальных впечатлений и музыкальных теорий. К сожалению, до нас дошло чрезвычайно мало памятников греческой музыки, немногим больше десятка.

У греков существовали струнные, духовые и ударные инструменты. Смычковых инструментов они не знали. Струнные инструменты нередко обозначались общим названием *лира*, хотя лирой назывался один из видов струнных инструментов. Видами лиры в широком значении были кифара, барбитон и др. Число струн в разное время было различным (от 3 до 18 и больше). Основным духовым инструментом был *авлос* (это название обычно передают словом «флейта»). Сочетание 7 или 9 трубок (свирелей) носило название *surinx*. Изобретение этого инструмента приписывали пастушескому богу Пану, откуда его общепотребительное название «флейта Пана». К числу духовых инструментов принадлежали и различные виды труб. Важнейшими ударными инструментами были кимвалы и тимпаны.

Наиболее ограниченным в музыкальном отношении было применение труб и ударных инструментов. Трубами пользовались почти исключительно на войне, для военных сигналов. Состязания трубачей были не столько музыкальными состязаниями, сколько состязаниями в силе легких. Кимвалы и тимпаны главным образом применялись в вакхических празднествах Диониса. Основными инструментами были у греков лира (точнее, кифара) и флейта. Противопоставление их стало классическим в греческой поэзии и греческой ученой литературе. Звуки кифары — очистительные и болеутоляющие; кифара — инструмент светлого бога Аполлона, бога гармонии, предводителя муз. Наоборот, музыка флейты говорит на языке темных стихийных страстей. Различными видами лиры пользовались при исполнении эпических и лирических стихотворений. Флейта служила для сопровождения торжественных славословий в честь Аполлона и Диониса (пэаны и дифирамбы). В трагедиях находили применение и кифара и флейта. Музыка была тесно связана (особенно в Спарте) с гимнастическими упражнениями и военной тренировкой юношей.

Первоначально значение игры на музыкальных инструментах сводилось к тому, что они служили как бы опорой для певца в его пении: на инструменте брались те же ноты, которые пел и певец. Лишь постепенно развилась гетерофония (дословно: «разноголосие», «разнозвучание»), т. е. звуки голоса и звуки сопровождения перестали совпадать.

Греческая музыка строилась на основе тетрахордов, звукорядов из 4 нот (*tessares*, или *tettares*, «четыре», *chorde*, «струна»). Отношение между высотами первого и последнего звука в тетрахорде всегда было одинаковым, они образовали один и тот же интервал, кварту (4 : 3). Промежуточные же звуки были различны. В соответствии с этим существовало три



строю: диатонический, хроматический и энгармонический. Из сочетания различных тетрахордов получались различные лады. Древнейшими из них были дорийский, фригийский и лидийский. Постепенно число их дошло до 15. Названия «фригийский» и «лидийский» указывают на связь греческой музыки с восточной через посредство Фригии и Лидии.

Вынужденная приспособляться к богатству стихотворных размеров, к приемам декламационного пения, греческая музыка достигла высокого ритмического разнообразия. Напротив, в отношении гармоническом, т. е. одновременного звучания нескольких звуков, она не получила развития. Греция знала лишь созвучия, одновременное звучание двух нот, и не знала аккордов, состоящих из трех и более нот. Хоры исполнялись в унисон, не было ни многоголосия, ни оркестра.

Уже в архаическую эпоху начала развиваться инструментальная музыка. На инструментах играли и в промежутке между отдельными строфами, и вовсе без пения. С игрой на кифаре выступали кифареды, состязаясь во время Пифийских игр. Флейтистки все чаще стали появляться на греческих пириествах. В V в. до н. э. инструментальная музыка получила дальнейшее развитие. Были усовершенствованы музыкальные инструменты, появилось стремление к виртуозности. В вокальной музыке наблюдаются те же черты: пение становится колоратурным, имеет целью удивить преодолением технических трудностей. Эти новшества встретили резкий отпор в среде консервативных кругов. Спарта, придававшая большое значение музыкальному обучению, но подчинявшая его, как и все воспитание, военно-политическим целям, особенно энергично противилась проникновению новых веяний. Интересен рассказ о виртуозе Фринихе, у которого по прибытии его в Спарту обрезали на девятиструнной кифаре две струны, как лишние. Консервативные тенденции со всей отчетливостью проявились у Платона, который подчеркивал воспитательное, облагораживающее значение музыки, но по-спартански обрушивался на изнеживающие музыкальные лады, на чувственность инструментальной музыки, на обольстительное звучание флейт.

Основа музыкальной теории и музыкальной акустики была заложена в Греции Пифагором и пифагорейцами. Пифагор установил соотношение между высотой звука и длиной струны: чем длиннее струна, тем звук ниже. Дальнейшая разработка музыкальной теории пифагорейцами пошла по пути изучения разнообразия математических соотношений между звуками. В противоположность пифагорейцам, ученик Аристотеля, Аристоксен (ок. 350 г. до н. э.), придавал основное значение не математическим изысканиям, а реально слышимым соотношениям между звуками. Противоположность этих двух направлений надолго осталась типичной и определила два различных пути музыкально-теоретических исследований.

Со времени Аристоксена сформировалась и нотация, т. е. обозначение звуков условными знаками. Для этой цели пользовались буквами. Нотация вокальной и инструментальной музыки была различной.

