

Театр эллинского искусства



Александр Степанов

# Театр эллинистического искусства



Новое  
Литературное  
Обозрение

2023

УДК 7.04(38)  
ББК 85.103(321)-3  
С79

Редактор серии Г. Ельшевская

**Степанов, А.**

С79 Театр эллинского искусства / Александр Степанов. — М.: Новое литературное обозрение, 2023. — 624 с.: ил. (Серия «Очерки визуальности»).

**ISBN 978-5-4448-2199-2**

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

УДК 7.04(38)  
ББК 85.103(321)-3

Все иллюстрации в книге даны в виде QR-кодов

© А. Степанов, 2023

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

## Содержание

|                         |   |
|-------------------------|---|
| Принцип маски . . . . . | 7 |
|-------------------------|---|

### БОГИ

|                    |     |
|--------------------|-----|
| Дионис . . . . .   | 26  |
| Аполлон . . . . .  | 48  |
| Гермес . . . . .   | 96  |
| Афродита . . . . . | 130 |
| Афина . . . . .    | 183 |
| Зевс . . . . .     | 216 |
| Прометей . . . . . | 231 |

### ГЕРОИ И ЦАРИ

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| Геракл . . . . .          | 242 |
| Тесей и Ариадна . . . . . | 283 |
| Ясон и Медея . . . . .    | 319 |
| Персей и Медуза . . . . . | 336 |
| Елена . . . . .           | 365 |
| Ахилл . . . . .           | 389 |
| Одиссей . . . . .         | 417 |

### ПРОСТО ЭЛЛИНЫ

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| Общаясь с небожителями . . . . . | 443 |
| Под надзором Геры . . . . .      | 461 |
| В заботах и трудах . . . . .     | 478 |
| Преодолевая забвение . . . . .   | 496 |
| В агональном пылу . . . . .      | 524 |
| Вдохновенные Музами . . . . .    | 572 |
| Жизнерадостные . . . . .         | 595 |
| Вместо занавеса . . . . .        | 621 |

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

Оскар Уайльд. Критик как художник

# Принцип маски

Почему бы нам не поверить, хотя бы на полчаса, довольно поздней эллинской<sup>1</sup> легенде, что живопись и ваяние начались с любовного свидания?

Одной девушке было жалко расставаться со своим возлюбленным, и она сделала вот что: поставила его так, чтобы луна отбрасывала на стену его тень, и обвела эту тень углем. Юноша ушел, а тень осталась<sup>2</sup>.

Это расставание дважды вспоминает в «Естественной истории» Плиний Старший. Начав рассказ об эллинской живописи, он утверждает, что все греки убеждены в ее происхождении из очертания человеческой тени<sup>3</sup>. А из рассказа о скульптуре узнаём подробности: молодая коринфянка запечатлела на стене профиль своего возлюбленного; ее отец, гончар Бутад, увидев контур, вылепил по нему глиняный рельеф, который «подверг обжигу вместе с прочими глиняными изделиями»<sup>4</sup>.

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

<sup>2</sup> *Гаспаров М. Л.* Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре. М., 1995. С. 186.

<sup>3</sup> *Плиний Старший.* Естественная история. Кн. XXXV, гл. V, 15. Перевод Г. А. Тароняна.

<sup>4</sup> Там же. Кн. XXXV, гл. XLIII, 151.

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

Две фазы различает легенда в рождении искусства. Первую можно назвать «простым подражанием природе»<sup>1</sup>. Яркий источник света (вопреки Плинию — конечно, луна, а не лампа); юноша с девушкой; уголек в ее руке, — и проблема сходства изображения с натурой решается как бы сама собой. Плиний не утверждает, что до этой девушки (потом ее стали звать Корой, а «кора» по-гречески и есть «девушка») никому не приходило в голову очертить тень близкого человека, чтобы абрис замещал его присутствие. Кора «впечатала» образ юноши в стену, как бы помогая ему «всегда удерживаться на ногах, иными словами — оставаться живым»<sup>2</sup>.

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

Сострадание к дочери или творческое вдохновение, если не то и другое вместе, побудило горшечника совершить поступок, не похожий на действия на гончарном круге. Судя по тому, что коринфяне поместили рельеф Бутада в нимфеум, где он находился до разрушения города римлянами<sup>3</sup>, эта вещь производила сильное впечатление.

<sup>1</sup> Гёте И.-В. Простое подражание природе, манера, стиль. М., 1980.

<sup>2</sup> Стоикита В. Краткая история тени. СПб., 2004. С. 17, 18.

<sup>3</sup> Плиний Старший. Указ. соч. Кн. XXXV, гл. XLIII. Римский полководец Муммий взял Коринф в 146 г. до н.э.

От тени, пишет Плиний, эллинские художники перешли к монохромным силуэтам<sup>1</sup>. Случайно ли местом действия назван Коринф, мастера которого в течение полутора веков не имели равных в чернофигурной вазописи? Но меморативным назначением рельеф Бутада был ближе к рельефам надгробных стел. Вернулся ли возлюбленный Кору — неизвестно.

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

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

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

<sup>1</sup> Там же. Кн. XXXV, гл. V, 15.

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

Другой причиной, не исключавшей первую, мог быть коринфский патриотизм. Едва заметные признаки того, что разнообразие лиц начинает хоть что-то значить для заказчиков и художников, появляются в чернофигурной вазописи, которая в Коринфе расцвела. А в середине VI столетия афиняне начинают успешно соперничать с коринфянами в этой технике и вскоре изобретают краснофигурную<sup>1</sup>, в которой господствуют уже безраздельно. Настало для коринфян время правдами и неправдами отстаивать свое первенство в искусстве. Вот они и пускают в ход легенду, что именно благодаря им в живописи и скульптуре возник интерес к узнаваемым профилям лиц, а все, что делали мастера до изобретения Кору и Бутад — это, мол, не искусство.

<sup>1</sup> Чернофигурные вазы начали изготавливать в Афинах около 630 года до н. э., краснофигурные — веком позднее.

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

Изобразить человека легче, чем бога. Поскольку смертным видеть богов опасно, художнику, взявшемуся изобразить бога, приходится полагаться только на силу воображения. Казалось бы, после того как Гесиод и Гомер «установили для эллинов родословную богов, дали имена и прозвища, разделили между ними почести и круг деятельности и описали их образы»<sup>1</sup>, проблема их изображения была существенно облегчена. Но ведь словесные описания не фиксируют конкретные черты.

Пиндар, «самый греческий из греческих поэтов»<sup>2</sup>, так начинает около 465 года до н. э. оду на победу Алкимида Эгинского в борьбе среди мальчиков:

Есть племя людей,  
Есть племя богов,  
Дыхание в нас — от единой матери,  
Но сила нам отпущена разная:  
Человек — ничто,  
А медное небо — незыблемая обитель  
Во веки веков...<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Геродот. История. Кн. II, 53. Перевод Г. А. Стратановского.

<sup>2</sup> Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара // Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 361.

<sup>3</sup> Пиндар. Немеийские песни. 6 <«Бассиды»>. 1–3. Перевод М. Л. Гаспарова.

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

«Человек есть мера всем вещам — существованию существующих и несуществованию несуществующих». Философам это изречение Протагора<sup>1</sup> интересно постановкой онтологической проблемы: возможно ли существование чего-либо вне признания этого существования человеком? Меня же, искусствоведа, мысль Протагора привлекает категорией *меры*. Протагор, хотел он того или нет, дал объяснение антропоцентризму эллинского искусства.

«О богах я не могу знать, есть ли они, нет ли их». Это зачин первой книги Протагора — «О богах»<sup>2</sup>. Но, сомневаясь в существовании богов, он, предполагаю я, вряд ли был против изображений богов в человеческих образах, потому что такая практика как нельзя лучше подтверждала его мысль о человеке как мере не только существующим, но и несуществующим вещам.

Софистический скепсис Протагора — возразят мне — не имеет ничего общего ни с мировоззрением его предшественников, ни с благочестием подавляющего большинства современников: «За такое начало афиняне изгнали его из города, а книги его сожгли на площади»<sup>3</sup>. Увы, это так. Но ведь изгнали Протагора за сомнение

<sup>1</sup> Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Кн. IX, 51. Перевод М.Л. Гаспарова.

<sup>2</sup> Там же. Кн. IX, 54.

<sup>3</sup> Там же. Кн. IX, 52.

в существовании богов, а не за то, что он увидел в человеке меру всем вещам. Если бы именно эта мысль возмущала афинян, вряд ли они благоговели бы перед Гомером, боги которого так похожи на людей. Должно быть, гонители Протагора понимали, что, не избери поэты человеческой меры богам, было бы чрезвычайно трудно объяснять события, которые связывают воображаемую жизнь богов с действительной жизнью людей. Об этих событиях, вызванных вторжением богов в человеческие дела, повествует эпос. Роль же эпоса в формировании эллинской морали невозможно преувеличить.

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

...Но нечто есть,  
Возносящее и нас до небожителей, —  
Будь то мощный дух,  
Будь то сила естества, —  
Хоть и неведомо нам, до какой межи  
Начертан путь наш дневной и ночной  
Роком.

Спустя сто тридцать лет Аристотель напишет:

Нет, не нужно [следовать] увещаниям «человеку разуметь человеческое» и смертному — смертное»; напротив, насколько возможно, надо возвышаться до бессмертия и делать все ради жизни, соответствующей наивысшему в самом себе; право, если по объему это малая часть, то по силе и ценности она все далеко превосходит<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Аристотель. Никомахова этика. Кн. X, 1177b 30. Перевод Н.В. Брагинской.