

Андрей ПУЧКОВ

К ВЫЯСНЕНИЮ ПРИНЦИПА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ОБНАЖЕННОСТИ СКУЛЬПТУР ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ БОЖЕСТВ [1]

*Черными пишут богов и курносыми все эфиопы,
Голубоокими их же и русыми пишут фракийцы.*

Ксенофан

Принцип, в соответствии с которым одни древнегреческие божества изображались скульпторами в облачении, а другие нагими, и будто бы к первым относились изваяния богинь, а ко вторым — богов, — этот принцип нестойкий и нестройный. Во-первых, потому что в разных местностях и в разное время богов каждый раз изображали по-разному, и специального иконографического канона, по-видимому, не было. Во-вторых, сами древнегреческие скульпторы были законодателями такой тео-иконографии и не особенно стремились подражать друг другу: каждый стремился «не быть конюхом». И хотя Оскар Вальдгауер настаивает, что «аристократическое общество создало весьма узкие рамки свободному художественному творчеству и наложило свою печать на стиль эпохи» [2], едва ли труд разработки божественных образов почил на ком-то другом, кроме художника [3]. О скульптурном каноне, как известно, может идти речь только в случае пропорционального выражения пластики человеческого тела: мужского — «Канон» Поликлета, женского — «Афродита» Праксителя. В-третьих, хотя сохранившиеся скульптуры богов довольно многочисленны (249 изображений с VII в. до н. э. по IV в. насчитали А. Чубова, Г. Конькова и Л. Давыдова [4]), их именная атрибуция в пределах классического времени (VI–IV вв. до н. э. — 61 скульптура) едва ли может быть признана окончательной.

Древнегреческий пантеон классического времени состоит из двенадцати имен: Зевс, Афина, Посейдон, Аполлон, Гефест, Артемида, Деметра, Арес, Гермес, Гера, Гестия. Правда, иногда вместо Ареса или Гефеста упоминался Дионис, это несущественно. Существенно, что одетость или обнаженность в изображениях этих божеств [5] не составляет неперменной причастности тому или иному божеству. Скажем, Зевс всегда в хитоне, Афина всегда в пеплосе, Посейдон изображался нагим, как и Аполлон («Аполлон Сауроктон» Праксителя или «Аполлон Бельведерский» Леохара), как и Гермес («Гермес Лудовизи»

или «Гермес» Лисиппа, «Гермес с младенцем Дионисом» Праксителя). Зато «Аполлон» с фронтона храма в Вейях или «Аполлон» с западного фронтона храма Зевса в Олимпии облачены в хитон. «Аполлонов» было много: кроме названных, Аполлон из Беотии, Аполлон Тенейский, Аполлон Птойос из Фив, «Аполлон Парнопиос» Фидия (римские копии: «Аполлон Кассельский», «Аполлон Тибрский»), «Аполлон из Пьомбо» Канаха, «Аполлон из Помпей», «Аполлон-кифаред» Филиска и др. Часть фигур — в драпировках, часть — без оных. Мифологическая многоликость (полифункциональность) Аполлона вполне подтверждает это множество: сперва бог плодородия, затем бог солнечного света — Феб, бог-целитель и прорицатель, бог мудрости, покровитель искусств — Аполлон Мусaget. Скульптуры Афродиты мало чем отличны в степени наготы или облаченности от скульптур Аполлона. «Афродита» Каллимаха в хитоне, «Афродита Капитолийская» Праксителя — нагая; «Афродита из Арля» — в приспущенном до пояса хитоне, — как и «Венера Мелосская» (Лувр), соименница Афродиты в римской мифологии, как «Венера» из Капуи и «Венера» Каллипига. А вот «Венера Таврическая» (Эрмитаж) — нага совершенно. «Гера Фарнезе» и «Юнона Лудовизи» — в хитонах.

Отчего же — спросится — Афина изображается всюду в хитоне, а Афродита — то так, то эдак? Почему Арес («Арес Боргезе» и «Арес Лудовизи») всегда нагой, а Аполлон то одетый, то раздетый?

По всему вероятно, как мы только что смогли убедиться, вопрос об одетости/раздетости скульптурных изображений древнегреческих божеств до известной степени досужий: но и такой вопрос должен остаться с ответом.

Поскольку разнотой скульптур действительно приводит в смущение, попробуем подойти к разрешению этой странности с другой стороны: что изображали древнегреческие скульпторы, высекая из пентелийского (или паросского) мрамора фигуры божеств?

Самим материалом древнегреческих сакральных верований было общее созерцание Космоса как природы: греческий политеизм, по замечанию Ф. В. Й. Шеллинга, возникает из синтеза абсолютности с ограничением так, что в нем не устраняются ни абсолютность, ни ограничение. Изображая греческое божество, древний ваятель, как позднее средневековые иконописцы и иллюминаторы, стремился передать абсолютную антропоморфную конечную форму через ее материальное ограничение, сталкивая обе характеристики в пластических рамках сюжета, конкретно выхваченного из системы верования. Каждое скульптурное изображение — малый материальный фрагмент большой эпико-мифологической картины. Аполлон Сауроктон — «убивающий ящерицу» — работы Праксителя и дикий полужверский демон природы сатир Марсий, испуганно отринувший от брошенной Афиною флейты работы Миро-

на, — мраморные иллюстрации к конкретно-мифологическим сюжетам. (В случае Афины и Марсия — это картинка к афинскому варианту беотийского мифа, высмеивавшая беотийцев.)

Иными словами, изображая божество, древнегреческий скульптор иллюстрировал мифологический сюжет так, как он ему представлялся, объединяя при этом абсолютность и ограниченность божества, выраженную в его человекообразности, в его одетости или его обнаженности.

Если повнимательней взглянуть в сохранившиеся копии скульптур Праксителя [6], Лисиппа, Мирона, Поликлета, Агесандра, Аполлония, Апоксимомена, Полимеда Аргосского и множества иных с точки зрения нашего недоуменного вопроса, можно увидеть, что в каждом из случаев с изображением одного и того же божества мы сталкиваемся с такой художественной интерпретацией мифологического сюжета, при которой едва ли не центральной категорией оказывается выражение божественной доблести (*arethe*): воинственной или милостивой. Если изображается богиня, то ее воинственность требовала одетости (Афина Воительница — идеал олимпийского божества), а милостивость — обнаженности. Если изображается божество мужского пола, то наоборот: Аполлон Бельведерский (Музей Пио-Клементино в Ватикане), только что выстреливший из лука, обнажен, поскольку воинствен: стрелок всегда воинствен (ср. фр. 48 Гераклит: «луку имя жизнь, а дело его смерть» и фр. 51 со сближением «лука и лиры») [7]. Дочь Зевса и Лето Артемиду — богиню-девственницу, сестру-близнеца Аполлона, покровительницу охоты, плодородия и владычицу зверей — представить обнаженной было совершенно невозможно: даже в знаменитой статуе многогрудой Артемиды Эфесской (Национальный музей в Неаполе) богиня изображена в богатом рельефном одеянии с венцом в виде стен оберегаемого ею Эфеса (как богиня случая Тихе — покровительница Антиохии — изображена с венцом в виде городских стен Антиохии и мужеподобной аллегорией р. Оронт у ног).

Мужская и женская воинственность в божествах выражалась противоположным образом: божество было нагим, богиня — одетой. Милостивость — наоборот: бог в облачении, богиня — нагая (или полунагая).

Исключение, пожалуй, можно распознать в скульптурах одного лишь Зевса: этот «пожилой», снедаемый вполне человеческими страстями, одержимый приступами ярости и потому часто несправедливый и воинственный бог изображался в богатом хитоне. На то он и верховное божество, чтобы служить исключением даже для скульпторов. «Зевс и Гера» на метопах храма Геры в Селинунте (Музей в Палермо) заняты совсем не божественным, но вполне человеческим делом: Зевс уже полуобнажен и нежно держит за руку разоблачающуюся Геру. Характерно также, что сестра Зевса Гестия — тихая богиня домашнего

очага — изображалась одетой. Это тоже исключение, лишь подтверждающее наше «воинственное» предположение: ведь многомудрая Гестия символизировала неизбежность Космоса и персонифицировала огонь. Возможно, охрана дома — тоже несение стражи и, стало быть, проявление воинственности.

Всякое изображение — это, с одной стороны, форма, отвлеченная от идеи, но материально-конкретная; с другой стороны, идея, мыслительно конкретная, но материально отвлеченная. В обнаженности/одетости изображений древнегреческих божеств форма одевания/обнажения отвечает идее воинственности/милостивости: в случае с мужскими божествами — воинственности/обнаженности, в случае с женскими — воинственности/одетости.

«Если архаика диктовала как основной закон условную приветливую улыбку, новые мастера выработали тип, противоположный этой придворной фразе, если архаика требовала тонко отделанных линий, стилизованной грациозности в расположении складок, художественные революционеры проповедовали беспощадный натурализм» [8]. Эта беспощадность, надо полагать, — в устах Оскара Фердинандовича — есть оценка реалистической обнаженности в изображении человеческого тела, которой даже фиговые листики, приделанные к известным «мужским достоинствам» античных статуй в чопорное время строительства готических соборов (частью, по этой — стыдливой — причине погибли многие древнегреческие мраморные оригиналы, забутованные в основания позднейших построек), не смогли сообщить большей «щадящести». Однако понятно ведь, что самое понятие «натурализм» размещается в пост-античном тезаурусе, древними греками (и римлянами) оно не использовалось, поскольку для них все было *physis (natura)*. Что же до «беспощадного натурализма», то это словосочетание — причиндалы новоевропейского мышления, и пользоваться им в качестве операбельной категории в деле реконструкции структур художественного сознания древнегреческих ваятелей едва ли корректно. (То же самое, кстати, можно распространить и на статуи титанов, героев и олимпийских победителей.)

Итак, принцип, в соответствии с которым древнегреческие божества изображались одетыми или нагими, может быть назван принципом воинственности, который был последовательно раскрываем в материальной форме художественной метафоры (переноса одного на другое: идеи на форму), которая доведена до идейной цельности.

Единственное, о чем следует условиться, это: что понимать под одетостью или раздетостью? Сидящий Зевс Олимпийский Фидия с обнаженным торсом и укрытый до пояса хитомом (как служители в банях, носившие набедренные повязки) — одет или раздет? Полуобнаженность, современно понимаемая, — открытие или сокрытие «срамных мест» и открытие или сокрытие всего остального? Когда исследователям удастся договориться об этом, дело выяснения на-

шего вопроса может значительно продвинуться, и предложенный принцип воинственности либо найдет подтверждение, либо окажется опротестованным.

1. Тематическим инициатором размышления над проблемой был В. И. Тимофеевко, которому, пользуясь возможностью, я приношу слова искренней благодарности.

2. *Вальдгауер О. Ф.* Мирон. — Берлин, 1923. — С. 9.

3. «Личная инициатива художника иногда пробивалась и в произведениях монументального искусства и находила себе выражение в постановке небывало смелых для этого времени проблем» (*Вальдгауер О. Ф.* Мирон. — С. 9).

4. Античные мастера: Скульпторы и живописцы / А. П. Чубова, Г. И. Конькова, А. И. Давыдова. — Л., 1986. — С. 93

5. См. компендиумы: *Overbeck J.* Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildender Künste der Griechen. — Lpz, 1868; *Brunn H.* Geschichte der griechischen Künstler. — Stuttgart, 1889; *Collignon M.* Histoire de la sculpture greque. — Vol. I–II. — Paris, 1892–1897; *Вальдгауер О. Ф.* Этюды по истории античного портрета. — Пг, 1921. — Ч. I; М.; Л., 1938. — Ч. 2; *Waldbauer O.* Die antiken Slulpturen der Ermitage. — Berlin; Lpz, 1931; *Блаватский В. Д.* Греческая скульптура. — М.; Л., 1939; *Richter G. M.* The Sculpture and Dculptors of the Greeks. — New Haven, 1950; *Lippold G.* Die griechische Plastik. — München, 1950; *Alschner L.* Griechische Plastik. — Bdd I–IV. — Berlin, 1954–1961.

6. Единственный подлинник Праксителя — «Гермес с младенцем Дионисом» (Музей в Олимпии). Илье Эренбургу он показался «изысканным и дряблым».

7. Статуя была найдена между 1484 и 1492 гг. на вилле Нерона в Антии близ Рима (совр. Анцио, Италия). В правление папы Юлия II, в 1506 г., была установлена в антикварии, построенном Д. Браманте в ватиканском саду Бельведер: отсюда название. Ствол дерева для опоры правой руки Аполлона в бронзовом оригинале отсутствовал, он был дополнен в мраморном повторении копиистом. Однако статуя была найдена с отбитыми руками. В 1550-х гг. итальянский скульптор Дж. Монторсоли, ученик Микеланджело, дополнил обе руки.

8. *Вальдгауер О. Ф.* Мирон. — С. 34–35.