

ГЕРОИЗАЦИЯ ТВОРЦА В АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ГЕРОИЧЕСКОГО КУЛЬТА ФИДИЯ)

Н. Б. Мында

Античность как явление культуры, степень её присутствия в той или иной эпохе, её проявление в том или ином историческом периоде всегда были предметом научного интереса в гуманитарной сфере. Античный концепт в культуре разных эпох – особая тема для исследования: «античность, как феномен культуры, определяет взгляд на ту или иную эпоху. Характер восприятия античности в разные времена, начиная с эпохи раннего средневековья до XX в., был разным: от безмерного восхищения до резкого отрицания»¹. Античность играла сущностную роль в культуре России «золотого» и «серебряного» веков, наделяя формальным основанием и образным наполнением, определяя стилистические особенности произведений искусства и памятников культуры этих эпох. Особенно заметен интерес к античности в пронизанную эсхатологическим чувством переломную эпоху рубежа XIX–XX вв. Уплотнение эсхатологического чувства в период кризисов всегда порождало особый всплеск рефлексии общества о культуре, стремление «вслушаться» в неё, угадать её «предвозвестия». Начало XX в. стало таким периодом для всего мира, не только для России. Не случайно именно это время явило миру книгу О. Шпенглера «Закат Европы», главный пафос которой не в структурализации морфологии культуры, а в душевной боли от предчувствия её возможного конца. Поэтому и «старшие» символисты, и «младосимволисты» постоянно обращались к античности, архаическим культурам, греческой мифологии, проблеме творца и творчества в античности (М. Волошин «Лики творчества», М. Кузмин «Крылья», «Нежный Иосиф» и т. д.). «Мастера модерна и символизма творили свою античность, создавали новый идеал, который выводил человека на новый уровень духовной жизни, и служил основанием будущего спасения России от надвигающейся катастрофы»².

Исследование влияния культуры классической древности, лежащей в основе традиционной европейской культурной парадигмы, являющейся её духовным стержнем, своеобразной предысторией моральных, нравственных и религиозных ценностей, создающей её цивилизационное единство и её региональную специфичность, на современное общество особенно актуальны в наше время – эпоху глобализма, эпоху «последовательного отстранения от всех местных интересов, норм и традиций»³, когда «технологический прогресс» и порождаемый им прагматизм и бездуховность общества, казалось бы, отодвинули все фундаментальные общечеловеческие понятия на второй план. В условиях кризиса всех сфер общественной жизни, при некритическом усвоении образцов массовой западной культуры, навязываемых СМИ, остро встаёт вопрос о необходимости реконструкции смыслообразующих пластов национальных культур, которые сегодня могут стать опорой в ходе возрождения основных национальных идеалов и ценностей, в процессе истинной самоидентификации. «Уроки истории в культурной жизни людей суть интерпретации, философские осмысления исторических событий, ставшие

фактом для рода, обладающих универсальной или локальной социальной значимостью. Люди обращаются к ним в особо сложных проблемных ситуациях, отыскивая в исторической глубине событий его нынешний культурный смысл, своеобразное предупреждение о возможных промахах и ошибках»⁴. Именно культура «как особый модус общественно-исторического бытия»⁵, сохраняющаяся и сохраняющая общество средствами «духовной памяти», в объективности своего исторического развития рождает в коллективном сознании общества интерес к возврату, анализу прошлого и на его основе новому выбору и целеполаганию, другими словами, к возрождению и движению. Само наличие культуры в обществе, историческая логика проявления её «вечного лика», говоря словами Г. С. Батищева, создаёт возможность и неизбежность возрождения, а вот его исход зависит от нас, от нашей способности преодолеть «невнемлемость к культуре», осознав «свое собственное назначение» в ней, из опыта культуры «почерпнуть все критерии выбора и осуществлением их осуществить себя»⁶. В кризисные периоды в поисках новых идей, форм и образов, в своём стремлении к возрождению «вечных ценностей» культура всегда обращалась к античности как источнику свежей творческой силы и эмоциональных впечатлений.

Героизация – естественный факт культуры, отражающий общие закономерности ментальности человеческой цивилизации. Но в каждой культуре у героизации есть свои специфические черты и формы, определяемые особенностями культурной парадигмы. Героизация в античной культуре, являющейся при всей самостоятельности древнегреческой и римской культур единой культурной прародиной европейской цивилизации, определяет все последующие формы и способы прославления выдающихся людей в европейской традиции. Изучая античные формы героизации, мы прокладываем путь к культурологической интерпретации современных форм и образов воплощения выдающихся человеческих феноменов. Героизация не является единственным способом прославления, но в античной культуре она занимала приоритетное место и была определяющей тенденцией, о чём справедливо говорит А. Ф. Лосев («Двенадцать тезисов об античной культуре»)⁷. В определённой мере можно говорить о героизации как специфической черте европейской античности, без которой невозможно охарактеризовать культуру этого времени. «То, что между богами и людьми есть еще категория героев, – пишет немецкий исследователь В. Буркерт, – которых также называют «полубогами», составляет особенность греческой мифологии и религии»⁸. Героизм и герои – один из культурных концептов греческой культуры, неразрывно связанной с культурой Средиземноморья в целом. Как и слова «логос», «эпос», «миф», слово «герой» формирует греческую культуру, определяет способ видения и структурирования мира, картину мира. При всей хрестоматийности героизации (и в частности героизации творца) как феномена древнегреческой культуры этот вопрос остаётся далеко не изученным. Проблема героизации находит отражение в текстах античности, но мало изучена как предмет, представляющий научный интерес для исследователей Нового времени.

Мы рассмотрим сообщения античных авторов об изображении на щите Афины Парфенос. На основании этих сообщений можно говорить о героизации

Фидия, а вместе с тем и о героизации других творцов, рассматривать героизацию творцов как ведущую тенденцию в древнегреческой культуре, как закономерный итог оценки их феноменов в системе древнегреческой культуры.

Дион Хрисостом. Олимпийская речь XII, 5, 6
(*Dion von Prusa (Chrysostomus). Or. XII, 5, 6.*)

Перикла же и самого себя, как говорят, тайно изобразил на щите (перевод наш – Н. М.) (Ὀδῦς κ' ἰχέϊς ἰὶ δ' ὁσμί' κ' πῶμι' ἐόνι γρ δμῶι ἔειρε ἡμῶι ὅτι ἰάροισιν).

Дж. Финк видит в этом выражении косвенный намёк на процесс над Фидием. Это предположение подтверждается также словом κ' πῶμι' тайно(ἰ' ср. выше ρτμχς νῦμι σφ' χήλι – с согласия народа)⁹.

Плутарх. Сравнительные жизнеописания.
Перикл XXXI (Plutarch. Pericl. XXXI). ἰ

Слава же произведений Фидия вызывала зависть, и особенно за то, что, работая над битвой с Амазонками на щите, изобразил себя в виде плешивого старика, поднявшего камень обеими руками. И поместил прекрасный портрет Перикла, сражающегося с Амазонкой. Рука же, поднявшая копье перед лицом Перикла, была сделана так искусно, как будто хочет скрыть сходство, явствующее с обеих сторон (перевод наш. – Н. М.) (ῥ' ἰχέϊ χῶι ἰσῶμι' ἐφαμ' ἐοιδφδ' ἐπῶμι' ἰσῶμι' Εδηγί' μῆς' ἰὶ λᾶκτρ. πόσῃ σῆμι' οὐβι' ῥ' λ' φῶμι' ἰὶ λάβγμι' ἐμ' σῆι' ἀροίχῃ' ονηρμι' δ' ονῶι' σμ' ἰ λνθεῖ ἡμι' ἐμδσῶα ρδῆ' οὐδρᾶνσντ' ἔ' κ' ς θνῶι' οέσθνμ' ἰ ἐογνλέμντ' ἰ χηάλενσέθαμ' σῶμι' βδδῶμ' ἔ' ἰὶ σνῶι' Ὀδῦς κέντ' ἰ χῶις ὁμ' ἰο' φς ἀκγμι' ἐμέπγς δι' λ' βνλέμντ' ἰοὐβι' ῥ' λ' φῶμι' ἰ σῶι' χεῖ ρβῆλ' ἰ σῆι' βδηδ' ἰ ἄμ' σδηνῶργι' ἰ χῶιτ' ἰ οὐβι' σῆι' ἰ δξ δαῖτ' σνῶι' Ὀδῦς κέντ' ἰ οδονηλέμνμ' δὺλγβᾶμ' ἰ νῖνμ' ἐογ' θῶο σδῆμ' ἰ ανῶκδσ' ἡ σῆμ' ἰ λνρσγς' ἰο' ῥ' ε' ηνλέμνμ' ἔς' σέθα πῶμ' ἰ ἰ.

Как тонко замечает Г. Шрадер¹¹, Фидий увековечил себя как ближайшего помощника Перикла в самом священном для афинян месте, в Парфеноне. Это показывало всем, что Фидий считал себя полноценным гражданином и человеком, а не ремесленником. Совершенно очевидно, что художник был одушевлён гордым сознанием своего гения, самосознанием, послужившим гражданам демократических Афин достаточным основанием для преследования Фидия и для клеветы на него.

Мотив «скрытого сходства» присутствует также и у Диона Хрисостома (ср. κ' πῶμι' – см. выше). Сходство с Фидием на щите Афины Парфенос было скрыто, сходство же с Периклом только казалось скрытым¹². Упоминание о портрете Фидия мы не встречаем в источниках V–IV вв., и оно, несомненно, было выдуманно¹³. Упоминания о портрете Фидия на щите Афины Парфенос основываются только на позднеклассической традиции¹⁴. Стоит заметить, что ни Плиний Старший, ни Павсаний при описании щита Афины Парфенос не упоминают изображения Фидия и Перикла¹⁵. Плутарх и Дион Хрисостом упоминают об изображении Фидия и Перикла только в связи с процессом¹⁶. ἰ ἰ ἰ ἰ

Интересно, что камень в руках Фидия виден на рельефе щита статуэтки Ленормана. На щите Странгфорда в руках художника обоюдоострый топор, который

очень напоминает знаменитый минойский лабрис. Лабрис служил у минойцев символом *магической* (курсив наш. – Н. М.), религиозной и светской власти¹⁷. Связь этого символа с заупокойным культом достаточно ясно выражена в критском искусстве. Харон иногда изображается с неким подобием лабриса, который он держит в руках или несёт на плече¹⁸. Лабрис на щите Странгфорда в руках художника связывает Фидия с Критом, Дедалом, магией, заупокойным культом.

Нетрудно заметить, что современники Фидия не сообщают нам о его портрете на щите Афины Парфенос. Первые упоминания о портретах Фидия и Перикла, источник которых пока остаётся неизвестным, связаны с процессом над Фидием. Со временем античные авторы сообщают только о портрете Фидия, не упоминая о процессе. У авторов I в. до н. э. – III в. н. э. история об изображении Фидия на щите Афины превращается в невероятную, чудесную, волшебную историю («Wundergeschichte»). Авторы этих сообщений приписывают Фидию удивительное, сверхъестественное мастерство. Они не упоминают о портрете Перикла, не связывают изображения Фидия и Перикла с процессом над Фидием. Всё их внимание обращено только к магическому мастерству Фидия. Обратимся к этим сообщениям.

Цицерон. Оратор LXX, 234 (Cicero. Orator LXX, 234).

...если кто захочет раззять щит Фидия, исчезнет общий образ расположения, но сохранится красота отдельных частей (перевод наш. – Н. М.) (...si quis Phidiae clipeum dissolverit, collocationis universam speciem sustulerit, non singulorum operum venustatem).

Это место часто неправильно интерпретируют. Цицерона удивляет сохранённая Фидием в отдельных частях композиция щита¹⁹.

Красота отдельных частей (singulorum operum venustatem) – очень точная характеристика новоаттического искусства. Слово *venustatem* выражает все особенности этого направления в искусстве²⁰.

Цицерон. Тускуланские беседы I, 15, 34 (Tusc. I, 15, 34).

Иначе зачем Фидий, не имея права подписать своё имя, поместил на щите Минервы изображение, похожее на своё? (перевод наш. – Н. М.) (Quid enim Phidias sui similem speciem inclusit in cluqueo Minervae, cum inscribere nomen non liceret?).

Изображение, похожее на своё (sui similem speciem) – Цицерон не говорит, что Фидий поместил своё изображение, но говорит, что поместил похожее изображение. Возможно, Цицерон таким образом передаёт мотив «скрытого сходства», о котором говорят Дион и Плутарх (ср. *Dion Chrysostomus . Or. XII, 5, 6; Plutarch. Pericl, XXXI.*)²¹.

Не имея права подписать своё имя (Cum inscribere nomen non liceret) – здесь с Цицероном можно не согласиться. В Аттике художник имел право подписать

...в этом он следует, очевидно, примеру Фидия, который поместил своё изображение на щите Минервы; если кто-нибудь изображение удалит, всё соединение работы распадётся (перевод наш. – *Н. М.*) (...videlicet Phidiae secutus exemplum, qui clipeo Minervae effigiem suam inclusit, qua convulsa tota operis colligatio solveretur).

Vсё соединение работы распадётся (Qua convulsa tota operis colligatio solveretur) – это выражение не имеет ничего общего со «стилистическим разрушением» *щита*, которое употребил Цицерон. Слово *convulsa* указывает на насильственное вмешательство. Валерий вместо выражения Цицерона *collocationis universam speciem* употребляет *tota operis colligatio*. Выражение *tota operis colligatio*, очевидно, относится только к *щиту*²⁴. Заметим, что на первый план выходит мотив «механического разрушения» (пока только *щита*; начиная с Псевдо-Аристотеля, разрушение относится ко всей статуе).

...говорят же, что и ваятель Фидий, водружая на Акрополе статую Афины, запечатлел незаметно и искусно в центре щита своё изображение, так что, если бы кто, в силу необходимости, захотел снять его, всю статую уничтожил бы и разрушил (перевод наш. — Н. М.) (...ε' ριῖ χεῖ ς' ιῖ σῶμ' ἄφ κλ' συνὸνρῆμ' Εδηγί' μᾶ ς' σ' ρςδτ' φῶλδμνῖ σῆμ' ἐμ' ἄς θνοόκδῆς γ' πριμᾶμᾶ ἐμ' λέρ ὕ' σῆτ' σ' ὑσριτ' ἀροίχῆ σῶι ε' τανῦι οθδραονῖ ἐμοστοώρ' ρπ' ἡς' ἰτρμχῆρ' ησῶτ' ἀφακλ' σῆ χῆρῖ σμνιῖ ἄε' μνῦι ἰχλγλητθά' ἱᾷ ὠσοῖ ἐαῖ ἀμάφς γιᾳ δῖι σῆ Ἀνὺκνηρνῖ' ὕσοῖ οδθη' ἥδῖ μᾶ σῶρ ὕλο' μῖ ἄφ κλ' ἰκὺδημ' σῶι ς' ιῖ ρτφδῖ υ).

в центре *ἔμῳ ἐν τῷ ἱερῷ* – впервые упоминается в центре шита изображение Фидия. Также впервые говорится, что, если убрать изображение Фидия, разрушится вся статуя. Эти два упомянутые факта цитируются более поздними авторами. При этом меняется характер истории. Теперь всё внимание уделяется удивительному механизму и волшебным способностям мастера²⁶.

Тот Фидий, о котором говорят, что он был хорошим скульптором, на шите Минервы, которая стоит на Акрополе в Афинах, похожее на него изображение, я сам видел, так сделал, что, если кто-нибудь захочет убрать изображение мастера,

вся статуя разрушится, т. к. все части искусно соединены (перевод наш. – *Н. М.*) (Phidian illum, quem fectorem probum fuisse tradit memoria, vidi ipse in clipeo Minervae, quae arcibus Atheniensibus praesidet, oris similitudinem conligasse ita, ut, si quis olim artificis voluisset exinde imaginem separare, soluta compage simulacri totius incolumitas interiret).

Выражение *я сам видел* (*vidi ipse*) – типичная тенденция автора, стремящегося подтвердить свои слова²⁸. Апулей (как и Псевдо-Аристотель) говорит о разрушении всей статуи.

Ампелий. Записная книга 8, 10 (Ampelius²⁹. Liber memorialis 8, 10).

В Афинах есть известный храм Минервы. Слева к статуе приставлен щит, которого она касается пальцем. В центре этого щита находится изображение Дедала, прикреплённое таким образом, что, если кто захочет снять изображение с щита, погибнет вся работа, ведь распадётся статуя (перевод наш. – *Н. М.*) (Athenis Minervae aedes nobilis; cujus ad sinistram clipeus appositus, quem digito tangit³⁰; in quo clipeo medio Daedali est imago ita colligata: quam si quis imaginem e clipeo velit tollere, perit totum opus; solvitur enim signum).

изображение Дедала (Daedali imago) – можно выделить три мнения по данному вопросу:

Сообщение об изображениях Фидия и Перикла на щите Афины Парфенос – вымысел («unhistorisches Geschwätz»).

Фидий изобразил себя и своих современников на щите без мифологической мотивировки («ohne irgendeine mythologische Verbrämung»).

Фидий изобразил мифологические персонажи, которым произвольно или непроизвольно придал собственные портретные черты, черты Перикла и некоторых своих современников. Перикл становится Тесеем-Периклом, Фидий – Дедалом-Фидием³¹. А. Швайтцер полагает, что Фидий изобразил Гефеста или Дедала, так как они, как и Фидий, были великими мастерами³².

У Ампелия, как и у Псевдо-Аристотеля, весь рассказ о статуе Афины Парфенос превращается в рассказ о чудесном механизме. Направление взгляда у Ампелия следующее: храм – статуя – левая сторона статуи – щит – центр щита – изображение Дедала. Ампелий не приводит ни описания Парфенона, ни описания статуи, он обращает своё внимание на удивительный механизм. Вместо изображения Фидия (как у Апулея, Плутарха, Диона, Цицерона, Валерия Максима) на щите Афины Парфенос появляется изображение родоначальника всех технических чудес – Дедала³³. Хрисозлефантинная статуя Афины вскоре после её завершения становится чудом в народных легендах, и Фидий, как её скульптор, становится «*a new Daedalus*³⁴ who combined technical skill and magic»³⁵ (новым Дедалом, соединившим техническое искусство и магию) (перевод и курсив наш. – *Н. М.*). К III в. н. э. Фидий воспринимается не только как реально существовавшая историческая личность, как гениальный зодчий, но и как воплощение мастерства и изобретательности, как символ технического прогресса и выдающихся художественных открытий, как маг и чародей, как новый Дедал. В подобном превращении истори-

ческого деятеля в мифологического персонажа в нормах мифологического мышления под воздействием коллективного бессознательного нет ничего из ряда вон выходящего. К примеру³⁶, вскоре после смерти французского крестоносца с острова Родос Дьёдонне де Гозона возникла легенда о победе этого рыцаря над драконом, воспроизводившая все элементы легенды о св. Георгии Победоносце. То же самое происходило и с образами южнославянских борцов с турецкими завоевателями: биографии этих деятелей постепенно модифицировались в мифологизированные повествования с единой структурой, причём историческая конкретика и хронология в значительной степени исчезали из этих преданий, историческая личность превращалась в архаического героя со всеми его атрибутами и подвигами³⁷.

Итак, нами сделано на основании письменной традиции, относящейся к щиту Афины Парфенос, и, как кажется, в какой-то мере обоснованно, допущение о почитании Фидия после смерти как героя. Это допущение даёт возможность по-новому оценить некоторые из немногочисленных дошедших до нас сведений о жизни скульптора и, в частности, попытаться более точно, чем раньше, определить его общественное положение. На основе вышеприведённого анализа мы можем говорить о тенденции к героизации творцов в античной культуре³⁸.

¹ Васильев С. В. Традиции древнегреческой архаики в духовной жизни России конца XIX – начала XX века: Автореферат дисс. канд. культурологии. – М., 2006. – С. 1.

² Там же. – С. 3.

³ Панарин А. С. Испытание глобализмом. – М.: ЭКСМО-пресс, 2003. – С. 5.

⁴ Кучмаева И. К. Социальные закономерности и механизмы наследования культуры. – М.: Государственная академия славянской культуры, 2006. – С. 92.

⁵ Хоружий С. С. После перерыва. Пути русской философии. – СПб.: Алетейя, 1994. – С. 12.

⁶ Батищев Г. С. Культура вне жизни и жизнь вне культуры / Культура и судьба мира. Универсализм регионального. – М.: Государственная академия славянской культуры, 1997. – С. 153–155.

⁷ Эти материалы под тем же названием являются публичной лекцией, прочитанной А. Ф. Лосевым в Московском государственном университете им. Ломоносова на заседании Научного Совета по культуре при Президиуме АН СССР. Напечатаны впервые в «Студенческом меридиане» (1983, № 9–10).

⁸ Буркерт В. Греческая религия: Архаика и классика / Пер. с нем. М. Витковской и В. Витковского. – СПб.: Алетейя, 2004. – С. 358.

⁹ Fink J. Die Eule der Athena Parthenos // AM. – 1956. – № 71. – S. 90. См. также работы: Schweitzer B. Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike // NheidJb. – 1925. – S. 177; Schrader H. Dio Chrysostomos über den Zeus des Phidias // Das Werk des Künstlers I. – 1939. – S. 197.

¹⁰ Камень в руках Фидия виден на рельефе щита статуэтки Ленормана. На щите Странгфорда в руках художника обоюдоострый топор, который очень напоминает знаменитый минойский лабрис.

¹¹ Schrader H. Phidias. – S. 21–22 (цитируется у Колобовой К. М. Древний город Афины и его памятники. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1961. – С. 136).

¹² Preisshofen F. Phidias-Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos? // JDAI. – 1974. – № 68. – S. 66.

¹³ Stadter P. A. Commentary on Plutarch's Pericles. – London, 1989. – P. 294.

¹⁴ Stadter P. A. Commentary... Ср. так же подобную историю о том, что Полигност нарисовал портрет Элпинике (Elpinice) в Стоа Пойкиле (Cim. 4. 6).

¹⁵ Plin. Nat. Hist. XXXVI, 18; Paus. I, 24, 5.

¹⁶ JDAI. S. 66.

¹⁷ Гиндин Л. А. Язык древнейшего населения юга Балканского полуострова. – М.: Наука, 1967. – С. 159.

¹⁸ Андреев Ю. В. Миноийский Дедал // ВДИ. – 1989. – № 3. – С. 38.

¹⁹ JDAI. S. 56.

²⁰ JDAI. S. 56, Fuchs W. Die Vorbilder der neuattischen Reliefs. – Berlin: de Gruyter, 1959. – S. 188.

²¹ JDAI. S. 57.

²² JDAI. S. 57.

²³ Валерий Максим жил во времена Тиберия. Его труд, сборник Exempla (примеры), был создан, по всей видимости, между 28-ым и 32-ым годами н. э. «Exemplum не стремится к исторической верности, гораздо более он склонен побуждать читателя к восхищенной или сочувственной самоидентификации» (Альбрехт М. фон. История римской литературы. – М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 2004, Т. II. – С. 1172).

²⁴ JDAI. S. 58.

²⁵ Автор 1-ой половины II-го века н. э.

²⁶ JDAI. S. 60.

²⁷ Апулей (ок. 125-ок. 180 г. н. э.) является автором космографического трактата «De mundo», в котором затрагивается вопрос о кормчем миров.

²⁸ JDAI. S. 60.

²⁹ Луций Ампелий жил, вероятно, в III-ем веке н. э. Он написал сочинение «Liber memorialis» – сборник замечательных сведений по астрономии, географии и, особенно, по истории. Написанная простым языком книга эта издавалась большей частью вместе с сочинением Флора.

³⁰ Если судить по копиям Афины Парфенос, левая рука богини держит щит: четыре пальца лежат на внешнем краю щита, большой палец находится внутри щита (Статуэтки Варвакион (Statuette Varvakion (Leipen, Athena Nr. 2)); Ленормана (Lenormant (Leipen Nr. 1)); и терракотовая статуэтка (Leipen Nr. 44ff.)). Указание Ампелия относительно расположения руки подтолкнуло К. Леманна-Хартлебена (K. Lehmann-Hartleben) пересмотреть традиционные версии, относящиеся к реконструкции (Lehmann-Hartleben // JdI. – 1932. – № 47. – S. 12). Он считает сообщение Ампелия надежным и делает вывод на основании всей письменной традиции, что Афина Парфенос держала копье в левой руке, так что только пальцами касалась щита. Леманн-Хартлебен предполагает, что щит со змеей стоял на нижней ступени двухступенчатого базиса. Эту версию принял только Ф. Шифф (Schiff F. // AntK. – 1973. – № 16. – P. 4).

³¹ К а) см. Furtwängler A. Meisterwerke, 1893. – S. 75; Déonna // REG. – 1920. – № 33. – P. 291; Lippold G. // RE. – 1938. – № 19. – S. 1919; Jeppesen // ActaArch. – 1963. – № 34. – P. 1; Harrison J. E. // Hesperia. – 1966. – № 35. – P. 107.

К б) см. Hafner // JdI. – 1956. – № 71. – S. 1; Möbius // Gnomon. – 1951. – № 23. – P. 266.

К в) см. Schweitzer. Studien 166; Becatti C. Problemi Fidiaci. – Roma, 1951. – P. 111, 117; Stavropoulos Ph. Γῆαροὶ ἰσθῆτι· πρῶτον δ' ὁ θεῖος ἐδὴν τε ἰ-ῖ π. 084' ἰ-ῖ P. 54; Strocka V. M. Piraeusreliefs und Parthenos-schild, 1967. – S. 134.

³² Schweitzer A. Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike // NheidJb. – 1925. – S. 237.

³³ Ср. Zenob. Paroim. X' ἡ ἀκτὴ ἰονήλ' σ' ἰνὶ ἰλῆμι εὐλοῖσά μ' ο' ὅ' χάριμι εὐφραμ-

³⁴ Мында Н. Б. Миф о Дедале: опыт историко-культурологического анализа // Вестник славянских культур. Научно-информационный журнал. – М., 2008. – № 3-4 (X). – С. 172–180.

³⁵ Stadter P. A. Commentary... P. 294. Ср. у Лукиана (Hermotimus. 1, 55, 6): Рассказывают же, что один ваятель, Фидий кажется, увидав только коготь льва, рассчитал по нему, каков должен быть весь лев, восстановленный соразмерно с когтем (перевод наш. – Н. М.).

³⁶ Элиаде М. Космос и история. – М., 1987. – С. 59.

³⁷ Торчинов Е. А. Религии мира. Опыт запредельного. – СПб., 1997. – С. 128.

³⁸ Ср. сообщение о том, что Софоклу был учрежден культ: построено святилище, учреждена жреческая коллегия, совершались ежегодные жертвоприношения (*Anonym. Vita Sophocl.* 17; *Etym. Magn.* s. v. Σοφοκλῆς). Геродот был погребен в Фуриях на агоре (*Suid.*, s. v. Ἡρόδοτος.). Известно, однако, что древние не хоронили своих мёртвых внутри городских стен, агора же, как место священное, была бы, очевидно, осквернена погружением в её почву мёртвого тела. Агора была обычным местом погребения и почитания героев. Следовательно, можно говорить о почитании Геродота после смерти как героя. Архилох был почитаем как божество. Мужу, который убил Архилоха в сражении, Пифия отказала в неотступной просьбе и дала только указание, как он может умиловить душу поэта (*Desera numinis vindicta* 560D-E.). Мы имеем эпиграфическое свидетельство о культе, установленном Архилоху в середине III в. до н. э., и также могилу поэта IV в. Это предполагает героизацию Архилоха. У Плутарха (*Numa IV*) читаем: «По преданию, Пан любил поэта Пиндара, Архилох и Гесиод также удостоились после смерти со стороны богов почести за свой поэтический талант...»(перевод – М. В. Томашевской). Из искусных мастеров можно упомянуть строителей фиванский стен Зета и Амфиона. Братья захватили власть над Фивами и обнесли стенами нижний город (*Hom. Od.* XI, 260). Говорили, будто камни стены соединялись сами собой под звуки лиры Амфиона. Оба они называются белоконными Диоскурами Беотии (*Eur. Phoen.* 609). По имени Амфиона было названо его святилище в Фивах (*Xen. Hell.* V, 4, 8). Примеров почитания творцов как героев можно найти немало в античной культуре.