

№ VI.

Историко-культурная  
библиотека.

73 И)  
В-13

ВАЗЕРЪ. □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ ГРЕЧЕСКАЯ  
СКУЛЬПТУРА ВЪ ЕЯ  
ГЛАВНЫХЪ □ □ □ □ □  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХЪ.



2004

03 051 000



73И  
В-13

ИЗ КНИГ  
С.П.Григорова

М3А  
В13

„Когда въ области пластическихъ искусствъ говорятъ объ античныхъ произведеніяхъ, то въ девяти случаяхъ изъ десяти подразумѣваютъ подъ этимъ произведеніемъ греческой пластики“<sup>1</sup>. Въ ней греки до сихъ поръ остались, если не недостижимыми, то непревзойденными; и именно пластика, благодаря полнотѣ дошедшихъ до насъ памятниковъ, даетъ богатѣйшій матеріалъ для пониманія художественныхъ способностей грековъ и, вообще, всего своеобразія того народнаго духа, который составляетъ сущность эллинской культуры. Архитектура, будучи связана твердыми формами, обладаетъ меньшей свободой и имѣетъ въ своемъ распоряженіи меньше средствъ выраженія, чѣмъ скульптура, которая отражаетъ въ себѣ, наряду съ духомъ своей эпохи, и особую индивидуальность художника. Притомъ пластика грековъ, быть можетъ, полнѣе характеризуетъ собой высшую точку въ развитіи искусства, чѣмъ греческая архитектура, которая, безспорно, имѣетъ достойнаго и сильнаго соперника въ готикѣ, порожденной, правда, совершенно инымъ духомъ и слѣдующей инымъ законамъ, однако, не менѣе значительной. И, наконецъ, формы и идеи греческаго зодчества—по крайней мѣрѣ, главныя—легко поддаются объясненію въ связи съ пластическими произведеніями. Итакъ, существуетъ достаточно оснований для того, чтобы на первый планъ выдвинуть разсмотрѣніе, именно, скульптуры. Отъ живописи грековъ до насъ дошло слишкомъ мало. Черезъ всю древнюю эпоху громко проходитъ слава великихъ живописцевъ, и сами древніе цѣнили свою живопись, по меньшей мѣрѣ, такъ же высоко, какъ и пластику, да и мы уже, благодаря болѣе тщательнымъ изслѣдованіямъ новаго времени, думаемъ объ античной жи-

вописи лучше, чѣмъ раньше; мы все сильнѣе проникаемся сознаниемъ того, „что въ теченіе всей исторіи греческаго искусства руководящую роль играла не пластика, гораздо болѣе намъ знакомая, а живопись“<sup>2</sup>. Въ этой области, однако, намъ приходится скорѣе гадать, чѣмъ строить рѣшительные выводы на основаніи собственнаго наблюденія. Вѣдь въ нашемъ распоряженіи находится только стѣнная роспись, мозаики, вазовая живопись, да и изъ нихъ стѣнныя фрески (напр., въ Помпеѣ) принадлежать, большей частью, позднѣйшимъ періодамъ античнаго искусства и тѣмъ странамъ, которыя лежали въ сторонѣ отъ центровъ художественнаго творчества; вазовая же живопись, скорѣе, служитъ образцомъ прикладнаго искусства или является (какъ даже стѣнная живопись и мозаика) продуктомъ художественной промышленности, а не настоящимъ произведеніемъ свободнаго высокаго искусства. Выдающихся твореній крупныхъ греческихъ живописцевъ у насъ нѣтъ, и мы можемъ говорить только о „памятникахъ греко-римской живописи“. До насъ не дошло ни одной картины Полигнота изъ Тасоса, ни одного образа Зевксиса или Апеллеса, какъ и ни одной оригинальной картины кого-нибудь изъ тѣхъ великихъ художниковъ, которые, на ряду съ лучшими скульпторами—Фидіемъ, Поликлетомъ, Скопасомъ и Лисиппомъ (беремъ самыя различныя имена)—обогатили своими произведеніями вѣкъ Перикла и Александра Великаго, приводя въ восторгъ своихъ современниковъ и вызывая ихъ воодушевленіе. Чтобы составить себѣ представленіе объ этихъ твореніяхъ, мы вынуждены идти косвеннымъ путемъ и, въ концѣ концовъ, хотя цѣнность греческой живописи сравнительно съ прошлымъ значительно поднялась въ нашихъ глазахъ, хотя, именно, въ послѣднее время картины Полигнота предстали передъ нами въ неожиданномъ освѣщеніи, и уже одна грандіозная мозаика Александра достаточно говорить о высокомъ значеніи греческой живописи,—несмотря на все это, сторонникъ точныхъ и опредѣленныхъ формулъ и теперь еще сможетъ непоколебимо держаться прежняго воззрѣнія: что въ пластикѣ греки стоятъ на недостижимой или, во всякомъ случаѣ, врядъ ли когда-

либо превзойденной высотѣ, и что, съ другой стороны, великимъ живописцамъ Возрожденія и новаго времени, съ ихъ многосторонностью и разнообразіемъ выдвигаемыхъ ими проблемъ, приходится отдать пальму первенства передъ ихъ древне-греческими коллегами<sup>3</sup>.

Греческая пластика, однако, заключаетъ въ себѣ много цѣннаго не только для познанія древне-греческой культуры. Благодаря яснымъ линіямъ своей эволюціи, она какъ бы приспособлена къ тому, чтобы развить и выработать пониманіе всякаго изобразительнаго искусства; она является какъ бы воспитательницей въ области искусства вообще; и для cadaго служить неисчерпаемымъ источникомъ наслажденія. Чтобы сдѣлаться причастнымъ къ этому наслажденію, какъ и ко всякому эстетическому наслажденію вообще, нужно не гуманистическое образованіе, а прежде всего—способность правильно смотрѣть и желаніе смотрѣть. Точно также и по отношенію къ античному искусству не требуется, во что бы то ни стало опредѣленныхъ знаній; какъ ни полезно нѣкоторое знакомство съ міромъ греческихъ боговъ, мифами и легендами, и античными воззрѣніями, вообще, для того, кто хочетъ наслаждаться греческими художественными произведеніями, однако, на первомъ планѣ стоитъ здоровый глазъ и непредубѣжденное естественное чувство.

Въ своей пластикѣ греки, съ этой точки зрѣнія, достигли высшаго совершенства, благодаря которому греческое искусство можетъ считаться образцовымъ; но только до извѣстной степени. Не слѣдуетъ думать, что греки, напр., своимъ способомъ передачи человѣческаго тѣла добились единственно правильнаго изображенія человѣка или что они выставили абсолютную норму для всѣхъ временъ. Если бы мы такъ думали, то мы стояли бы еще на точкѣ зрѣнія восемнадцатаго столѣтія—Винкельмана, Лессинга и ихъ времени,—на точкѣ зрѣнія классицизма, когда рекомендовали изученіе античнаго искусства вмѣсто природы, исходя, именно, изъ того убѣжденія, что творенія грековъ въ области пластическихъ искусствъ являются просто-на-просто образцовыми, что лучше ужъ не сдѣлать... Мы теперь знаемъ, въ какой мѣрѣ это непра-

вильно. Искусство и художникъ должны снова и снова возвращаться къ природѣ, какъ къ главной руководительницѣ, какъ къ единственно вѣрному образцу. Конечно, объективный образъ, передаваемый художникомъ, проходя черезъ его душу, испытываетъ индивидуальныя, личныя измѣненія, получаетъ налетъ субъективности; но, именно, этотъ моментъ, всякій разъ новый и своеобразный, и имѣетъ художественную цѣнность. Подлинная оригинальность художника покоится на томъ, что онъ умѣетъ смотрѣть и смотреть своими собственными глазами; его превосходство надъ профаномъ въ томъ, что онъ видитъ больше и острѣе и быстро схватываетъ вещи въ ихъ сущности. Всѣ же остальные привыкаютъ смотрѣть его глазами, глазами художника, привыкаютъ различать лишь тѣ формы, краски и освѣщеніе, понимать лишь тѣ красоты въ природѣ, которыя сперва открылъ глазъ художника. Такимъ образомъ, нѣсколько художниковъ смѣло могутъ пользоваться однимъ и тѣмъ же мотивомъ, одной и той же моделью,—все равно, каждое произведеніе въ цѣломъ будетъ, больше или меньше, отличаться отъ другихъ, въ зависимости отъ индивидуальности художника. Какъ мастера Возрожденія постоянно писали Мадонну и однѣ и тѣ же излюбленныя сцены изъ библейской исторіи, почти такъ же часто въ античномъ искусствѣ возвращаются, напр., къ битвамъ кентавровъ и борьбѣ амазонокъ: кентавромахія и амазономахія являются его излюбленными сюжетами. То, что художникъ изображаетъ, имѣетъ меньше значенія, чѣмъ то, какъ онъ схватываетъ свой предметъ, точно также дѣло не въ томъ, что поэтъ наблюдаетъ и переживаетъ, а какъ онъ это наблюдаетъ и переживаетъ: какъ имѣетъ въ искусствѣ большее значеніе, чѣмъ что! И если художникъ долженъ принимать за образецъ одни античныя произведенія, то вѣдь онъ съ самаго начала будетъ смотрѣть на природу чужими глазами, глазами древнихъ грековъ, и какъ бы сквозь чужія очки; такой художникъ уже не оригиналенъ, и его искусство неизбежно впадаетъ въ сухость и бездушную манерность. Художникъ, въ задачи котораго входитъ только приближеніе къ образцу, уже не творецъ въ своей маленькой области, какъ Богъ во все-

ленной; онъ уже не создаетъ ничего, собственно, новаго, но и передать буквально свой образецъ ему также не по силамъ: слишкомъ велика для него опасность увязнуть во внѣшнихъ мелочахъ. Только величайшіе мастера Возрожденія умѣли правильно, не теряя своей оригинальности, воспринимать богатство античныхъ формъ и самостоятельно перерабатывать его въ индивидуальныя, новыя творенія; то были мастера, умѣвшіе воспитывать свой вкусъ на богахъ Олимпа безъ ущерба для индивидуальности своихъ твореній и безъ умаленія личнаго своеобразія. Это относится, прежде всего, къ Микель-Анджело, но также и къ Беклину, который въ извѣстной мѣрѣ былъ „завершителемъ ландшафтной живописи въ античномъ духѣ“<sup>4</sup>; однако, нельзя того же самаго сказать о Кановѣ, Торвальдсенѣ и другихъ, болѣе или менѣе скучныхъ ложно-классикахъ, рабскихъ подражателяхъ и эпигонахъ... Итакъ, художникъ долженъ постоянно вопрошать у природы; и не слѣдуетъ слишкомъ перецѣнивать древніе памятники, замѣняя ими природу, потому что сами греки въ своемъ искусствѣ даютъ индивидуальное, своеобразное пониманіе, потому что и у нихъ свой особый языкъ формъ, потому что, наконецъ, и они никогда не переставали, по-своему, схематизировать и стилизовать природу. Съ другой стороны, на протяженіи всей исторіи греческаго искусства смѣнялись другъ за другомъ крупныя художественныя личности, отдѣльныя индивидуальности, сдѣлавшія общій обликъ греческаго искусства весьма разнообразнымъ и многоликимъ. Показать эти личныя черты въ общемъ обликѣ греческаго искусства и является, именно, нашей главной задачей.

Трудно даже представить себѣ, сколько художественныхъ произведеній создала древность; и только одни обломки дошли до насъ. Изъ сохранившихся цѣлыми, одинъ-другой памятникъ еще можно видѣть на своемъ мѣстѣ и въ прежнемъ положеніи; большинство же перенесено въ музеи<sup>5</sup>. Только въ послѣднее время пріобрѣли нѣкоторое значеніе музеи въ самой Греціи, въ особенности Национальный музей въ Афинахъ и на Акрополѣ, музеи, расцвѣтшіе на мѣстѣ раскопокъ въ Олимпіи и Дельфахъ, и всѣ мѣстные музеи. Древнѣе слава и таль-

янскихъ собраній. Въ папскомъ Римѣ эпохи Ренессанса зарождается исторія коллекцій новаго времени. Издавна прославленныя бронзы Латерана, не поддавшіяся вліянію времени, образовали ядро Капитолійскаго собранія, а Бельведеръ при ватиканскомъ дворцѣ пріобрѣлъ громкую славу выставленными въ немъ мраморными произведеніями, впервые въ то время открытыми. Возникли знаменитыя частныя галлерей Фарнезе, Боргезе, Людовизи, Джустиніани, въ виллѣ Альбани, музей Торлонія и др. Изъ нихъ Ватиканское собраніе быстро выросло въ огромный музей, подобнаго которому еще никогда не было; и до сихъ поръ это собраніе, по своему богатству античными произведеніями, занимаетъ, если не первое, то одно изъ первыхъ мѣстъ среди художественныхъ собраній всего земного шара. Равнымъ образомъ, въ послѣднія десятилѣтія, на ряду съ папскими музеями въ Латеранѣ и Ватиканѣ, и нынѣ уже не папскими, а городскими музеями на Капитоліи, возникъ въ термахъ Діоклетіана государственный музей, такъ наз. Museo nazionale delle Terme. Что же касается остальной Италіи, то музеи въ ней почти столь же многочисленны, какъ и города. Въ неаполитанскій Museo nazionale перешло собраніе Фарнезе, гдѣ оно, за поступленіемъ памятниковъ изъ городовъ Кампаньи, освобожденныхъ изъ-подъ лавы Везувія, мало-по-малу отошло на задній планъ. Во Флоренціи, на ряду съ собраніемъ античныхъ памятниковъ въ Uffizi, находится и спеціальныи археологическій музей (Museo archeologico); на третьемъ мѣстѣ заслуживаетъ упоминанія Палермо со своимъ Museo nazionale, куда собираются, главнымъ образомъ, находки изъ Сициліи. Уже одновременно съ папскими собраніями возникаетъ въ Лондонѣ Британскій музей, первый національный музей вообще—который затѣмъ въ теченіе девятнадцатаго столѣтія превращается въ лучшее средоточіе оригинальныхъ произведеній древне-греческаго искусства. Во Франціи образовательнымъ центромъ для археологовъ временно служилъ награбленный Musée Napoléon, но вмѣстѣ съ паденіемъ Наполеона исчезло и его гордое созданіе; все же и теперь еще Musée du Louvre, со своими „Венерой Милосской“ и „Никой Самоеракійской“, занимаетъ первое мѣсто въ ряду другихъ античныхъ собраній. Въ Германіи упо-

мянемъ мюнхенскія собранія: глиптотеку и собраніе вазъ короля Людвига I, нынѣ уступившія первенство королевскимъ музеямъ въ Берлинѣ. На сѣверѣ имѣетъ значеніе глиптотека Ny-Carlsberg, которую въ Копенгагенѣ собрали за послѣднія десятилѣтія пивоваръ Карль Якобсенъ. Въ Вѣнѣ есть свои великолѣпные придворные музеи, въ Петербургѣ античное собраніе въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ Константинополѣ—старое собраніе въ Тшинили-Кіоскѣ (фарфоровый и фаянсовый павильонъ) и новое, еще лучшее собраніе въ недавно основанномъ Оттоманскомъ музеѣ. Въ послѣднее время также американцы, пользуясь своими огромными средствами, употребляютъ, величайшія усилія чтобы создать у себя музеи античныхъ произведеній, подобные европейскимъ.

Въ цѣломъ, однако, число древне-греческихъ, оригинальныхъ произведеній очень скудно; а то, что у насъ есть и отъ чего мы приходимъ въ восхищеніе, это въ большинствѣ случаевъ римскія копія съ греческихъ оригиналовъ. „Лаокоона“ нужно считать позднимъ оригинальнымъ произведеніемъ перваго вѣка до Р. Хр., тогда какъ прославленнаго „Аполлона Бельведерскаго“, наоборотъ, только копіей—правда, отличной—съ греческаго образца; однимъ изъ превосходнѣйшихъ оригинальныхъ произведеній, дошедшихъ до насъ, является „Гермесъ“ Праксителя, зато утрачена знаменитая „Афродита Книдская“, извѣстная намъ только въ копіяхъ, повтореніяхъ, вариантахъ и т. под. Мраморныя произведенія встрѣчаются чаще, чѣмъ бронзовыя; важнѣйшія бронзовыя статуи въ сравнительно большемъ числѣ содержатъ неаполитанскій Museo nazionale, Palazzo dei Conservatori на Капитоліи, новый музей Термъ и др.

Въ развитіи греческаго искусства мы можемъ различить три главныхъ этапа. За „доисторическимъ“ временемъ (съ восьмого до шестого столѣтія) слѣдуетъ греческое средневѣковье: древнее, архаическое искусство, въ которомъ еще идетъ борьба за форму; за нимъ—великая эпоха расцвѣта: „строгий“ или „высокій стиль“ пятаго вѣка и „изящный стиль“ четвертаго; и, наконецъ, искусство эллинизма, связанное съ распространеніемъ греческой культуры послѣ Александра Великаго, съ конца четвертаго

вѣка, приблизительно послѣ 300 г. до Р. Хр. <sup>6</sup>. О греческомъ барокко можно говорить, какъ объ одной изъ сторонъ, именно, этого эллинистическаго искусства.

Начнемъ съ древняго періода античнаго искусства. Какъ извѣстно, предпріятыя Генрихомъ Шлиманомъ, въ семидесятыхъ годахъ прошлаго столѣтія, раскопки—сначала въ Троѣ, потомъ въ Микенахъ и Тиринѣ—открыли научному познанію совершенно новый, неожиданный міръ: глазамъ предстало поразительное искусство, которое съ полной очевидностью выдѣлялось на фонѣ всей культуры бронзоваго вѣка. Съ достаточной увѣренностью можно было отнести его ко второму тысячелѣтію до Р. Хр., и это искусство назвали „микенскимъ“ по мѣсту первой находки, служившему въ то время любимой ареной дѣйствія для героическаго міра грековъ. Но затѣмъ раскопки на Критѣ принесли совершенно новыя указанія. На этомъ островѣ, сначала англичанами съ Артуромъ Эвансомъ во главѣ, потомъ итальянцами съ Федерико Гальбгеромъ, американцами съ миссъ Бойдъ и др., были открыты остатки культуры, хотя и близкой къ такъ наз. микенской, но болѣе древней и первобытной: критскіе памятники бронзовой эпохи восходятъ еще къ третьему тысячелѣтію до Р. Хр. Поэтому, предложенное для этой ранней культуры названіе критско-микенской не было неподходящимъ; но цѣлесообразнѣе было бы всю общую культуру этого древняго періода, процвѣтавшую, такимъ образомъ, во второмъ тысячелѣтіи до Р. Хр. на островахъ и берегахъ Эгейскаго моря, называть „эгейской“, какъ можно говорить въ данномъ случаѣ и о средиземно-морской культурѣ <sup>7</sup>. Итакъ, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ культурой не національно греческой и не ограниченной только эллинскимъ міромъ; съ другой же стороны, микенское искусство носитъ, главнымъ образомъ, художественно-промышленный характеръ—вотъ тѣ два основанія, по которымъ мы коснемся этой эпохи лишь мимоходомъ. На ряду съ выдающимися архитектурными сооруженіями—грандіозными дворцами и купольными гробницами,—эта культура обнаружила уже высоко развитую стѣнную живопись, но прежде всего дала сказочный расцвѣтъ торовтики, т.-е. металлической работы, глиптики, т.-е.

искусства рѣзбы на камнѣ, и керамики, т.-е. гончарнаго искусства, тѣхъ самыхъ отраслей художественной промышленности и прикладнаго искусства, которыя снова достигли блестящаго расцвѣта въ эллинистическое время, иначе говоря—во время паденія греческаго искусства. Пластика пользовалась въ эту раннюю эпоху самыми различными матеріалами: стукко, фаянсомъ, слоновой костью, камнемъ и золотомъ. Круглая скульптура, однако, попадаетъ очень рѣдко и то лишь незначительныхъ размѣровъ; только Микены въ своихъ извѣстныхъ „Львиныхъ воротахъ“ даютъ примѣръ колоссальнаго рельефа.

На границѣ второго и перваго тысячелѣтій до Р. Хр. слѣдуютъ одно за другимъ, въ теченіе долгаго времени, вторженія народовъ съ сѣвера, объединяемые подъ общимъ именемъ „переселенія дорянъ“. Они положили конецъ расцвѣту эгейской культуры и искусства, быть можетъ, такъ же, какъ позже такъ наз. переселеніе народовъ нанесло смертельный ударъ одряхлѣвшей греко-римской культурѣ (очевидные признаки паденія, впрочемъ,—какъ ни пародаксально это звучитъ—обнаруживается, кажется, уже и эгейское искусство). Коротко говоря, эта ранняя культура была уничтожена, древніе дворцы и замки, большей частью, сдѣлались жертвой огня и покрылись постепенно грудями мусора. Послѣдующія же столѣтія принесли съ собой настоящее варварство, и лишь въ героическихъ пѣсняхъ грековъ продолжало жить еще воспоминаніе о великой древности. Впослѣдствіи, когда эгейская культура давно угасла, когда прошли долгія столѣтія послѣ ея расцвѣта, она нашла еще отзвукъ и свое отраженіе въ гомеровской поэзіи, иначе говоря, въ обоихъ приписанныхъ Гомеру эпическихъ твореніяхъ—Иліадѣ и Одиссеѣ: подобно баянамъ пѣсни о Нибелунгахъ, и Гомеръ воспѣвалъ героическіе подвиги поколѣній, жившихъ задолго до него.

Но нужно твердо запомнить слѣдующее: какъ бы художественно, съ какимъ бы вкусомъ ни умѣли создавать себѣ внѣшнюю обстановку въ это раннее время эгейской культуры, однако монументальная скульптура находилась еще совсѣмъ въ зачаткѣ, и еще больше захирѣла тогда, когда „переселеніе дорянъ“ привело ко всеобщему упадку культуры. Статуй, въ собственномъ смыслѣ слова, эгей-

ское искусство еще не знало, тогда какъ на греческой почвѣ развитію статуи съ самаго начала содѣйствовали антропоморфическія представленія о богахъ, которыхъ рисовали себѣ въ образѣ людей. Подъ вліяніемъ этихъ представлений, греческіе скульпторы съ раннихъ поръ пробовали обрабатывать слегка, въ видѣ человѣческой фигуры, колонну, стволъ дерева, бревно, намѣчая на нихъ голову, грудь и руки, при чемъ нижняя часть тѣла оставалась какъ бы заключенной въ твердый чехоль. Это былъ Ксоанъ (Хоанон) — отъ ξέω, вырѣзаю, — сначала, понятно, сдѣланный изъ дерева, а потомъ вообще примитивный образъ бога. Эти первенцы, эти примитивные ксоаны пользовались большимъ уваженіемъ у вѣрующихъ даже въ тѣ времена, когда скульпторъ создавалъ уже образцовыя произведенія; какъ и всегда то, что относилось къ глубокой древности, считалось святымъ и заслуживающимъ особаго почитанія (вслѣдствіе чего устарѣвшее само по себѣ художественное направленіе выходитъ далеко за предѣлы своего времени, сохраняя извѣстное значеніе). У каждого ксоана была, такъ сказать, своя легенда: одни будто упали съ неба, другіе были выброшены изъ воды на сушу, а большинство появилось неизвѣстно откуда. Конечно, изъ-за непрочности матеріала, образцы ихъ до насъ не дошли; зато у насъ есть прямые потомки этихъ ксоановъ, въ видѣ каменныхъ, правда, статуй, но ведущихъ свое происхожденіе еще отъ тѣхъ временъ, когда скульпторы перешли отъ прежняго матеріала — дерева — къ известняку (поросу) и прямо перенесли технику деревянной рѣзбы на болѣе твердый матеріалъ, не задумываясь надъ тѣмъ, что послѣдній требуетъ, собственно, и другой, ему свойственной, обработки. Съ этой точки зрѣнія, и слѣдуетъ подходить къ разсмотрѣнію такъ наз. „Аполлона изъ Орхомена“, „Артемиды Никандры“, „Геры Херамія“ и др. „Аполлонъ изъ Орхомена“, напримѣръ, выдержанъ въ строгихъ плоскостяхъ, ограниченныхъ острыми краями, какъ будто ихъ вызвали удары топора, иначе говоря, здѣсь скульпторъ работалъ такъ, словно онъ имѣлъ дѣло съ деревомъ. „Артемиды Никандры“ сдѣлана такъ, что кажется вырѣзанной изъ доски, а статуя „Геры Херамія“ (рис. 2), возникшая, безъ сомнѣнія,

лѣтъ на сто позднѣе „Артемиды“, вышла какъ будто изъ ствола дерева <sup>8</sup>. Лишь постепенно, начиная съ седьмого столѣтія, развивается монументальная пластика въ Элладѣ, опять-таки не вполне самостоятельно, а благодаря внѣшнему вліянію, именно, начавшимся въ седьмомъ столѣтіи оживленнымъ сношеніямъ съ Египтомъ, которыя побудили іонянъ и ихъ соплеменниковъ взять за образцы видѣнныя тамъ произведенія искусства <sup>9</sup>. Въ Египтѣ познакомились они со статуями, имѣющими характеръ строгой фронтальности, т.-е. рассчитанными на симметричное впечатлѣніе спереди: съ выдвинутой впередъ лѣвой ногой, со свѣшивающимися вдоль тѣла руками и сжатыми въ кулакъ пальцами, съ высоко посаженными ушами и т. д. Тамъ же могли они видѣть и сидячія фигуры, такія же замкнутыя, и длинные ряды статуй, тянувшіеся съ обѣихъ сторонъ вдоль входовъ въ храмы. Греки также начинаютъ создавать, прежде всего, родовые типы: обнаженныхъ мужчинъ и одѣтыхъ женщинъ, представленнхъ большей частью стоя, иногда сидя, въ неизмѣнно повторяющемся положеніи. Въ различныхъ мѣстахъ попадаетъ намъ длинный рядъ нагихъ юношескихъ изображеній, этихъ „рекрутовъ греческаго искусства“, по шутливому выраженію Генриха Брунна, обычно называемыхъ „Аполлонами“. Нѣкоторыхъ изъ нихъ, дѣйствительно, можно считать Аполлонами, но очень часто это просто человѣческія изображенія, надгробныя статуи или, позднѣе, памятники побѣдителей,—мы ихъ назвали бы общимъ именемъ „андріантовъ“ (мужскихъ статуй). Относительно возраста и хронологическаго отношенія ихъ другъ къ другу ничего опредѣленнаго сказать нельзя; намъ даже точно неизвѣстно, какъ развивалось это искусство въ различныхъ мѣстностяхъ. Всѣ они представлены безбородыми, съ длинными волосами на головѣ, ниспадающими въ видѣ прядей (при этомъ вспоминается характерное, обрамляющее лицо, головное украшеніе на египетскихъ статуяхъ), и поставлены en face, прямо и неподвижно, въ застывшемъ симметрическомъ положеніи („фронтальность“). Руки еще плотно прилегаютъ къ тѣлу, лѣвая же нога всегда немного выдвинута впередъ; лицо имѣетъ нѣсколько тупое выраженіе, которое только по-

степенно вырабатывается въ болѣе благородное; однимъ словомъ, эти андрианты соотвѣтствуютъ главному типу древне-египетской статуи. Греки, однако, скоро преодолѣли абстрактную мертвую схему и сумѣли постепенно придать ей болѣе живой и опредѣленный индивидуальный отпечатокъ. „Аполлонъ изъ Орхомена“ сохраняетъ еще, какъ мы показали, ясное напоминаніе о деревянномъ стилѣ; у него толстая и безформенная шея, глаза на выкатѣ, выступающій ротъ и т. под. Нѣсколько выразительнѣе характеръ лица у „Аполлона изъ Феры“, у котораго мы замѣчаемъ вокругъ губъ своеобразную гримасу улыбки. Въ этой улыбкѣ слѣдуетъ видѣть одну изъ самыхъ раннихъ попытокъ внести хоть немного выраженія въ обычно оцѣпенѣлое лицо: если прежде ротъ просто изображался прямымъ разрѣзомъ, то теперь углы его подняты, благодаря чему получается „архаическая улыбка“<sup>10</sup>. Характерно для развитія, далѣе, и то, что грудной клѣткѣ, съ ея наружной стороны, придана выпуклая форма: вотъ, наконецъ, человѣкъ, который дѣйствительно можетъ дышать!—таковъ, напр., „Аполлонъ Тенейскій“ (рис. 1), главное произведеніе мюнхенской глиптотеки. Хотя въ немъ и можно узнать еще нѣкоторыя черты, перенятыя у египетскаго прототипа, однако, въ равной мѣрѣ, въ немъ сказывается уже и своеобразие эллинскаго духа. Это—настоящій грекъ съ головы до пятъ, и греческое искусство тутъ замѣтно эмансипировалось отъ египетскаго вліянія; правда, этотъ юный Аполлонъ еще очень неподвиженъ, но въ немъ мы уже находимъ больше правильно подмѣченныхъ деталей.

Какъ бы младшими сестрами „Аполлоновъ“ кажутся намъ такъ наз. тетки съ Акрополя, представляющія собой богато одѣтыя, раскрашенныя женскія фигуры, числомъ около пятнадцати: „у всѣхъ одинаковый видъ, но ни одинъ образъ не походитъ на другой“<sup>11</sup>. Врядъ ли это богини, скорѣе жрицы, а быть можетъ, просто молодыя дѣвушки, „Коры“ (*кóραι*), изображенія которыхъ были во второй половинѣ VI вѣка присоединены къ статуѣ дѣвственной покровительницы города—богини Аѣины, какъ бы въ качествѣ ея подругъ (рис. 3). Ихъ поза кажется черезчуръ

красивой, почти манерной: большинство изъ нихъ въ одной рукѣ держитъ, кокетливо оттопыренными пальцами, цвѣтокъ, а другой изысканно подбираетъ край платья; такъ стоятъ онѣ передъ нами, съ пріятной улыбкой на лицѣ. Среди нихъ находится и такъ наз. „веселая Эмма“, съ радостнымъ видомъ своихъ зеленыхъ глазъ и красныхъ волосъ; ей не удастся скрыть своего происхожденія отъ „Артемиды“, жертвеннаго подарка Никандры, близкаго еще, по формамъ, къ доскѣ. Въ ихъ же числѣ находится одна съ такимъ лицомъ, словно она попробовала кислаго щавеля; круглая, какъ столбъ, она находится въ ближайшемъ родствѣ съ „Герой Херамія“<sup>12</sup>... Другой же сестрой „Аполлона Тенейскаго“, по времени стоящей къ нему ближе, чѣмъ „Коры“, является „Ника изъ Делоса“ (рис. 4), относящаяся къ глубокой древности,—особенно интересное произведеніе архаическаго искусства. Въ ней, повидимому, прямо передѣланъ въ женщину „типъ Аполлона“, къ которому особенно близка голова съ падающими на плечи параллельными локонами. Поражаетъ смѣлостью попытка передать живое движеніе: повидимому, уже тогда художника занимала проблема полета, и онъ прибѣгнулъ, съ достаточной ловкостью, къ старой схемѣ прыжка. Здѣсь слѣдуетъ упомянуть еще объ архаическихъ сидячихъ статуяхъ и объ образцахъ архаическаго рельефа. Очевидно, что рельефная и статуарная пластика слѣдуютъ въ своемъ развитіи не одними и тѣми же путями: рельефъ стоитъ ближе къ живописи и, подобно ей, встрѣчается уже въ „эгейскій“ періодъ. Оба искусства развиваются, такъ сказать, рука объ руку; только совершенствованіе рельефа нѣсколько задерживается благодаря трудностямъ техники, будь то работа въ металлѣ или въ камнѣ<sup>13</sup>.

Вкратцѣ нужно остановиться и на полихроміи, иначе говоря, на значеніи краски въ архитектурѣ и пластикѣ грековъ. Видѣть греческія скульптурныя произведенія въ ихъ торжественно-холодной безцвѣтности, въ сахарной бѣлизнѣ мрамора, до такой степени вошло въ привычку, что долго не хотѣли и думать о пестрой цвѣтистости мрамора, объ его окраскѣ; а между тѣмъ, обиліе ма-

теріала, говорящаго, именно, въ пользу окраски поставило вопросъ внѣ всякаго спора. Благодаря этому, конечно, наше отношеніе къ греческому искусству должно нѣсколько измѣниться: теперь это искусство представляется намъ болѣе близкимъ къ востоку, въ особенности, въ своихъ древнѣйшихъ памятникахъ. Таковы, напр., акропольскія скульптуры изъ пороса, гдѣ сказывается совершенно наивная радость краски, и гдѣ краски выбраны произвольно, часто въ прямомъ противорѣчьи съ дѣйствительностью. Въ то же время въ искусствѣ грековъ теперь чувствуется гораздо больше полноты жизни и жизнерадостности, и меньше академичности: „всякое подлинно народное искусство любитъ краску, потому что лишь она одна передаетъ впечатлѣніе настоящей жизни, а народъ только и цѣнитъ въ искусствѣ дѣйствительно живое“ <sup>14</sup>. Какое неограниченное поле художественной фантазіи открыла, именно, полихромная окраска мрамора, и въ какія детали вдавались при этомъ художники,—это мы видимъ, напр., по „Корамъ“ съ Акрополя, съ ихъ красочными одеждами и, въ особенности, бордюрами на ихъ платьяхъ <sup>15</sup>. Прямо поражаешься въ нихъ радостному богатству цвѣтного рисунка; ибо еще и въ наши дни эта коллекція должна привести въ восхищеніе любого представителя художественной промышленности и, въ особенности, ея ткацкой отрасли! Если затѣмъ, съ теченіемъ времени, примѣненіе полихроміи отходило все больше и больше на задній планъ и, въ концѣ концовъ, свелось къ простому тонированію мрамора, то все же никогда не слѣдуетъ забывать, что у греческихъ статуй были цвѣтные глаза: у бронзовыхъ произведеній они вставлялись изъ драгоцѣннаго камня или стекла (эмали), а у мраморныхъ обозначались при помощи краски. Нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что „на цвѣтное изображеніе глазного яблока въ греческой мраморной пластикѣ приходится смотрѣть не какъ на исключеніе, а какъ на общее правило“, какимъ точно также было замѣнившее его „въ римское время обозначеніе зрачка и радужной оболочки путемъ одного или двухъ углубленій, или въ видѣ обращеннаго отверстіемъ вверхъ полумѣсяца, большей частью обве-

деннаго кругомъ“. Это было „только измѣненіемъ технического приѣма при исчезновеніи полихроміи въ пластикъ“<sup>16</sup>. Тамъ, гдѣ краски поблекли, ихъ присутствіе обнаруживается еще нынѣ фотографіей (а слѣдовательно, и проэціоннымъ фонаремъ), такъ какъ фотографическая пластинка реагируетъ чувствительнѣе человѣческаго глаза. Короче говоря, какъ бы угасшіе теперь бѣлые глаза греческихъ статуй нѣкогда смотрѣли

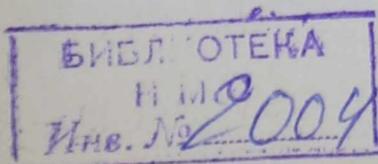
Въ борьбѣ за форму, архаическое искусство пріобрѣтаетъ непринужденность и свободу, смѣнившую его первоначальную связанность и ограниченность, и дѣлаетъ особенно большіе успѣхи въ передачѣ человѣческаго тѣла и его анатомическаго строенія. Высшій пунктъ развитія архаическаго искусства отмѣчаютъ собой „эгинеты“ и группа „Тиранноубійца“, дельфійскій „Возница“, „Дѣвушка, состязающаяся въ бѣгѣ“, „Мальчикъ, вынимающій занозу“ (рис. 6) и др.,—все это образцы зрѣлаго архаизма. Группы съ эгинскаго фронтона—таковъ былъ обычай грековъ украшать фронтоны своихъ храмовъ группами статуй—съ увѣренностью можно отнести къ первымъ десятилѣтіямъ пятаго вѣка. Онѣ заново реконструированы Адольфомъ Фуртвенглеромъ при помощи матеріала, значительно увеличившагося благодаря раскопкамъ на мѣстѣ: своей реконструкціей ученый какъ бы снова подарилъ намъ оба фронтона. Только теперь группа ожила, и сдѣлалось понятнымъ значеніе отдѣльныхъ фигуръ, только теперь получается композиція, правда, симметричная, но свободная и очень подвижная, и великолѣпно заполняющая пространство. Если мы къ этому прибавимъ еще веселую окраску въ локальныхъ красныхъ и голубыхъ тонахъ, то получимъ, въ цѣломъ, художественное произведеніе, которое, безусловно, производитъ большое декоративное впечатлѣніе, несмотря на то, что статуи, взятая въ отдѣльности, кажутся связанными и несвободными; эта связанность чувствуется больше всего въ выраженіи лица, тогда какъ обработка тѣла удалась лучше. Здѣсь впервые предчувствуемъ мы ту удивительную гармонію, которая во времена расцвѣта „классическаго“ греческаго искусства объединила архитектурическія формы съ пластическими, а тѣ и другія съ красочными элементами.

II.

За поколѣніями художниковъ, положившихъ весь свой трудъ и всѣ способности на удовлетворительное, по возможности, разрѣшеніе одного и того же ограниченнаго круга задачъ, когда даже самый незначительный успѣхъ одного шелъ на пользу всѣмъ, а завоеванія мастера наслѣдовались ученикомъ, присоединявшимъ къ нимъ свои собственныя; когда происходило постоянное усвоеніе, съ одной стороны, и обученіе, съ другой, когда непрерывно возрасталъ запасъ наблюденія и опыта, примѣненный въ пластическихъ произведеніяхъ<sup>17</sup>,—за этими безчисленными, въ большинствѣ безымянными для насъ художниками болѣе древняго времени слѣдуютъ какъ бы предшественники „классическаго“ искусства, которыхъ можно сравнить съ мастерами итальянскаго треченто (XIV вѣкъ): Пиеагоръ, Каламисъ и Миронъ. Если, однако, по отношенію къ Каламису одинъ изъ изслѣдователей, усерднѣе другихъ пытавшійся овладѣть его художественной индивидуальностью, еще недавно жаловался на то, что „чѣмъ дальше занимаешься Каламисомъ, тѣмъ меньше знаешь объ этомъ художникѣ“<sup>18</sup>; и если Пиеагоръ, младшій тезка извѣстнаго философа, представляется намъ еще въ очень смутныхъ чертахъ,—то при имени Мирона мы буквально можемъ свободно вздохнуть. Это не безкровный призракъ, ждущій еще своего оживленія: Миронъ изъ Элеверъ является въ исторіи греческаго искусства, такъ сказать, первымъ мастеромъ, художественную индивидуальность котораго мы можемъ себѣ представить и ясно нарисовать въ своемъ воображеніи. Съ его именемъ связаны совершенно опредѣленныя произведенія, которыя даютъ намъ достаточное понятіе о его значеніи и талантѣ. И вмѣсто того, чтобы упоминать Мирона на ряду съ Пиеагоромъ изъ Регіона и Каламисомъ, его не безъ основанія включили въ болѣе славный триумvirатъ, именно—въ число трехъ, обычно называемыхъ вмѣстѣ, корифеевъ пятаго столѣтія: Миронъ, Поликлеть и Фидій. Обладая различными наклонностями и неодинаковыми способностями, эти три великихъ скульптора являются представителями тѣхъ трехъ основныхъ

направлений въ искусствѣ, которыя обычно развиваются совмѣстно въ искусствѣ великихъ эпохъ: можно сказать, что въ Миронѣ нашелъ свое главное выраженіе реализмъ, въ Поликлетѣ — строго обдуманная метода, въ Фидіи — высшій идеализмъ. Въ этихъ трехъ расходящихся другъ съ другомъ направленіяхъ они первые пробили дорогу.

Миронъ родился около 490 года до Р. Хр., въ Элевее-рахъ, на югѣ Киѳерона, у границы Аттики и Бѳотіи, въ маленькомъ городкѣ, который раньше принадлежалъ къ Бѳотійскому союзу, но потомъ, изъ-за своей ненависти къ Фивамъ, сталъ на сторону Аѳинъ. Въ Аѳинахъ же Миронъ открылъ свою мастерскую и, принадлежа, такимъ образомъ, наполовину Аттикѣ, онъ былъ въ то же время завершителемъ дорическаго направленія въ аттическомъ искусствѣ. Матеріаломъ для него, — пелопоннесца по происхожденію, — служила бронза. Подобно Каламису, онъ достигъ большого искусства въ изображеніи животныхъ, можно сказать больше: именно, какъ величайшій скульпторъ звѣрей, приводилъ онъ въ удивленіе древнихъ; въ этомъ отношеніи вторымъ Мирономъ позднѣе былъ Лисиппъ. Особенной славой пользовалась бронзовая корова Мирона, стоявшая неподалеку отъ Акрополя. Множество сочинителей эпиграммъ старались перещеголять другъ друга въ восхваленіи этого произведенія, превознося въ особенности его необыкновенную правдоподобность, которая, будто бы, обманывала даже звѣрей: телята приходили пососать вымя коровы, быки поиграть съ нею, оводы покусать, а львы съ тѣмъ, чтобы растерзать ее. „Пастухъ, скорѣе гони свои стада, а то ты примешь корову Мирона за живую, и захочешь угнать ее съ собою!“ Это настоящая корова, говорится въ другомъ мѣстѣ, только отъ старости она превратилась въ мѣдную; она живая, она собирается замычать и т. под. Но изъ этихъ поэтическихъ изліяній мы не можемъ вывести никакихъ заключеній о самомъ мотивѣ изображенія: „настоящій образъ коровы, ея движеніе все еще остается неяснымъ“, и трудно въ числѣ сохранившихся изображеній животныхъ признать это выдающееся произведеніе<sup>19</sup>. Лучше обстоитъ дѣло съ двумя другими произведеніями Мирона,



его „группой Марсіа“ и „Дискоболомъ“. Въ нихъ Миронъ является передъ нами художникомъ движенія, увлеченнымъ задачей изобразить „выгодный моментъ“; а на „Дискоболѣ“ (рис. 7) можно лучше всего наблюдать, чего хотѣлъ Миронъ, и что новаго онъ внесъ въ искусство. Благодаря тому, что въ „Дискоболѣ“ Мирону удалось создать моментальный образъ, дѣйствующій на насъ крайне убѣдительно, его можно считать однимъ изъ самыхъ смѣлыхъ новаторовъ въ области изображенія человѣка. Это произведеніе, къ тому же, обнаруживаетъ несостоятельность выставленнаго Лессингомъ въ „Лаокоонѣ“ требованія, чтобы художникъ не изображалъ никакихъ мгновенныхъ состояній или „транзиторныхъ моментовъ“. Если мы, наконецъ, сопоставимъ другъ съ другомъ „Дискобола“, „Марсіа“ и принадлежащую къ „группѣ Марсіа“ „Аѣину“ (ее хотѣлось бы видѣть въ статуѣ, находящейся теперь во Франкфуртѣ - на - Майнѣ) (рис. 8), то мы должны сказать, что, какъ ни различны эти произведенія, они всѣ объединены одной общей чертой, составляющей особенность ихъ творца, именно—постояннымъ стремленіемъ передать кульминаціонный пунктъ всякаго дѣйствія.

Расцвѣтъ греческаго искусства, къ которому неоднократно относили уже и Мирона, явился естественнымъ послѣдствіемъ счастливаго исхода персидскихъ войнъ, и то, что руководящая роль во всякихъ художественныхъ начинаніяхъ этого времени предпочтительно отдавалась аѣинскимъ или цѣннымъ въ Аѣинахъ художникамъ, также объясняется политическимъ возвышеніемъ Аѣинъ подъ управленіемъ Перикла. Въ качествѣ главнаго члена греческаго морского союза, Аѣины распоряжались общей кассой и тратили очень много на украшеніе главнаго союзнаго города, въ особенности Акрополя, или „вышгорода“, бывшаго въ старину крѣпостью. Разрушенныя персами святилища на аѣинскомъ Акрополѣ возстановливаются въ это время въ значительно болѣе пышномъ видѣ и пополняются новыми. Кромѣ того, художникамъ дѣлаются платные заказы и въ другихъ мѣстахъ, въ особенности тамъ, гдѣ происходятъ національныя празднества, прежде всего—въ Олимпіи. Въ эту такъ наз.

первую эпоху расцвѣта, во второй половинѣ пятого вѣка, на одной сторонѣ стоитъ Фидій и аттическое искусство, на другой—Поликлетъ и аргосско-дорическое искусство. Фидій, чье имя сдѣлалось въ древнее и новое время почти нарицательнымъ для обозначенія полного художественнаго совершенства въ скульптурѣ, художникъ, къ которому относятся и слова Винкельмана, считавшаго возможнымъ выразить въ нихъ все греческое искусство: мастеръ „благородной простоты и спокойнаго величія“,—Фидій игралъ при Периклѣ такую же роль, какую можно приписать его предшественнику Каламису при Кимонѣ. Какъ Кимона, сына мараѳонскаго побѣдителя Мильтіада, смѣнилъ Периклѣ, такъ и Каламиса—болѣе значительный Фидій. Но такъ какъ во времена Кимона руководящую роль играла не скульптура, а ея сестра, живопись, съ великимъ Полигнотомъ во главѣ, то правильнѣе будетъ сказать, что Фидій въ области скульптуры занялъ мѣсто Каламиса, а въ пластическомъ искусствѣ, вообще, мѣсто Полигнота изъ Эассоса. Фидій, сынъ Хармида, родился, вѣроятно, между 490 и 485 гг. до Р. Хр. Твердо установлено, что въ 438 году въ Парѳенонѣ, храмѣ дѣвственной покровительницы города на Акрополѣ, была поставлена статуя Аѳины изъ золота и слоновой кости, сдѣланная Фидіемъ. На щитѣ богини въ рельефѣ была изображена битва аѳинянъ съ амазонками, а среди сражающихся, рядомъ съ Перикломъ, Фидій представилъ и себя самого, плѣшивымъ, съ обломкомъ камня въ поднятыхъ рукахъ; поэтому, надо думать, что въ 438 году Фидію было уже за пятьдесятъ. Біографическія свѣдѣнія о герояхъ нашей науки постоянно отличаются неполнотой; и даже для самой крупной величины не дѣлается исключенія. Но ужъ лучше бы намъ вовсе не знать одного факта изъ жизни Фидія факта, существующаго въ различныхъ версіяхъ, потому что онъ говоритъ о неблагодарности республики по отношенію къ Фидію: художникъ будто бы былъ обвиненъ въ утайкѣ слоновой кости и золота, предназначенныхъ для статуи Аѳины. Хотя свидѣтельства древнихъ и приводятъ насъ, безусловно, къ тому заключенію, что обвиненіе было клеветой, пущенной по политическимъ мотивамъ въ качествѣ

выпада противъ самого Перикла <sup>20</sup>, однако, какъ бы тамъ ни было, художнику было отравлено удовольствіе отъ его творенія. Передаютъ, будто Фидій былъ брошенъ въ тюрьму и даже умеръ въ заключеніи, но, по болѣе достовѣрному предположенію, онъ покинулъ родину въ добровольномъ изгнаніи и еще успѣлъ въ Олимпіи сдѣлать колоссальную статую сидящаго на тронѣ Зевса. Итакъ, мы назвали два главныхъ созданія Фидія: „Аѳину“ для Парѳенона на Акрополѣ и сидячее изображеніе „Зевса“ для посвященнаго ему храма въ Олимпіи. Оба колоссальныхъ произведенія сдѣланы въ хрисоэлефантинной technikѣ, т.-е. изъ слоновой кости, предназначавшейся для изображенія обнаженныхъ частей тѣла, и изъ золота—для передачи одеждъ. Къ большому деревянному остову, который уже самъ по себѣ передавалъ формы тѣла, прикрѣплялись вырѣзанныя изъ слоновой кости дощечки и кованныя золотыя пластинки. Такой способъ соединенія отдѣльныхъ частицъ, естественно, оказывался удобнымъ въ случаѣ необходимости снять ихъ обратно, когда—какъ это и случилось, напр., въ 385/84 году—казначей богини должны были произвести строгое обслѣдованіе состоянія золота <sup>21</sup>. Но по той же самой причинѣ скоро потребовались поправки, и мы слышимъ о воровствахъ, чинимыхъ безсовѣстными посѣтителеми храма. Наконецъ, именно этотъ своеобразный родъ техники, вѣрнѣе, матеріала, лучше всего объясняетъ полное исчезновеніе колоссальныхъ статуй, въ виду чего мы теперь можемъ только косвеннымъ путемъ составить себѣ представленіе—и то лишь приблизительное—о главныхъ произведеніяхъ Фидія.

Постарайтесь, однако, представить себѣ всю эту роскошную игру цвѣтовъ! Передъ вами стоитъ „Аѳина-Парѳеносъ“: обнаженные части тѣла изъ слоновой кости, глаза изъ вставленныхъ драгоцѣнныхъ камней, одежда изъ золота, щитъ украшенъ рельефомъ изъ слоновой кости на золотомъ фонѣ и головой Медузы изъ позолоченнаго серебра въ серединѣ, пышно разукрашенный шлемъ, внутри щита змѣя изъ позолоченой мѣди,—все это въ цѣломъ должно дать нѣчто столь сказочное, роскошь чего (на нашъ взглядъ почти уже не греческую, а восточную) мы

едва можемъ постигнуть. И „Зевсъ“ изъ Олимпіи, слава котораго была еще громче, и отъ котораго древніе прежде всего исходили въ своей оцѣнкѣ Фидія, точно также сдѣланъ былъ изъ слоновой кости, золота и другихъ металловъ, изъ темнаго мрамора, эбеноваго дерева и драгоценныхъ камней и, вѣроятно, производилъ глубокоинтенсивное красочное впечатлѣніе! Богъ сидѣлъ на своемъ тронѣ, поставивъ ноги на скамейку, въ лѣвой рукѣ онъ держалъ скипетръ, на верхушкѣ котораго покоился орелъ; на правой рукѣ у него была богиня побѣды Ника, голову увѣнчивалъ оливковый вѣнокъ, одежды съ вытканными лиліями и другими фигурами закрывали его ноги, а многочисленныя украшенія оживляли тронъ, скамейку, цоколь и т. д. <sup>22</sup> (рис. 9). И все же этого недостаточно для того, чтобы оцѣнить значеніе созданія Фидія и всего его искусства! Недостаточно еще сказать, что Фидій создалъ идеалъ высшаго изъ боговъ, Зевса, отца людей и боговъ, а также идеалъ Аѣины, при чемъ создалъ ихъ разъ навсегда, такъ что никто послѣ него не осмѣливался пренебречь тѣми образами, какіе за этими богами прочно утвердилъ Фидій—всего этого недостаточно: ибо Фидія прославляютъ также и за то, что онъ впервые вдохнулъ въ свои образы душу и придалъ лицу, этому зеркалу души, подлинно духовное выраженіе. По поводу Фидія мы слышимъ впервые о художественномъ произведеніи, давшемъ глубокое выраженіе божеству въ его этической сущности, объ образѣ, соединившемъ въ себѣ высшую божественность съ высшей человѣчностью: словно Зевсъ Гомера сошелъ на землю <sup>23</sup>... Слѣдуетъ вспомнить и еще о нѣкоторыхъ произведеніяхъ художника, именно—о двухъ другихъ статуяхъ Аѣины для Акрополя. Фидій создалъ, такимъ образомъ, три статуи Аѣины: одну изъ золота и слоновой кости (упомянутую „Пареенонъ“), и двѣ изъ бронзы. Такъ наз. „Аѣина—Промасъ“, или „Воительница“, была выставлена на открытомъ мѣстѣ и служила символомъ аѣинской крѣпости, такъ какъ ея позолоченный султанъ и кончикъ копья были видны еще съ моря, когда подъѣзжали со стороны южнаго мыса Аттики; а другая, такъ наз. „Лемнія“ (рис. 10), мирная Аѣина, была воздвигнута атти-

ческими колонистами съ Лемноса. (Объ „Амазонкѣ“ Фидія рѣчь будетъ идти въ другой связи). Впрочемъ, расширить преставленіе о художественномъ обликѣ Фидія намъ помогутъ скорѣе тѣ скульптуры, которыя сдѣлали его имя извѣстнымъ даже профанамъ, именно, наружныя скульптуры Пареемона. Правда, только „Аѣина“ внутри храма представляется намъ безспорнымъ произведеніемъ Фидія; правда, сомнѣнію не подлежитъ только главное руководство Фидія въ сооруженіяхъ Перикла (къ сожалѣнію, мы не знаемъ точно, въ чемъ выразилось это руководство)<sup>24</sup>. Но если мастеръ, какъ само собою разумѣется, и не могъ всюду участвовать собственноручно, то, конечно, въ его духъ и направленіи велась работа его сотоварищами и учениками и дальнѣйшими представителями греческой пластики, еще въ теченіе десятилѣтій остававшейся подъ непосредственнымъ вліяніемъ Фидія.

Эти скульптурныя украшенія наружныхъ плоскостей храма, расположенныя на мѣстахъ, не имѣющихъ конструктивнаго значенія (метопы, фризы и фронтоны) (рис. 12), были трехъ родовъ: 1. Съ наружной стороны, надъ дорійскими колоннами, окружавшими храмъ, тянулся вокругъ дорійскій фризъ, состоящій изъ такъ наз. триглифовъ („трижды вырѣзанныхъ“) и метопъ, украшенныхъ горельефами; всего было по 14 метопъ надъ восемью колоннами узкихъ сторонъ и по 32 надъ 17 колоннами обѣихъ длинныхъ сторонъ, такъ что всего 92 метопныхъ рельефа. Помѣщенные на восточной сторонѣ рельефы изображали, какъ Аѣина, едва родившись (самое рожденіе ея уже было представлено на восточномъ фронтонѣ), тотчасъ приняла участіе въ борьбѣ олимпійскихъ боговъ противъ сыновъ земли—гигантовъ. На южной, длинной сторонѣ были изображены аѣиняне, подъ предводительствомъ Тезея, въ борьбѣ съ кентаврами. На западной сторонѣ, какъ аѣиняне вмѣстѣ съ Тезеемъ борются съ амазонками, и, наконецъ, на сѣверной—какъ Аѣина оказываетъ благодѣтельную помощь грекамъ въ ихъ совмѣстномъ походѣ противъ Трои. Въ хорошемъ состояніи до насъ дошли, собственно, только метопы южной стороны съ изображеніемъ борьбы кентавровъ, въ общемъ же,

нужно сказать, что метопы болѣе всего чужды стилю Фидіа. 2. Фронтонъ обоихъ фасадовъ, восточный и западный, были заполнены вполнѣ обработанной круглой скульптурой и изображали (на восточной сторонѣ) рожденіе Венеры изъ головы Зевса, а (на западной) споръ Аѣины съ Посейдономъ изъ-за обладанія страной Аттикой и за первенство культа въ ней. Въ знакъ своей побѣды Аѣина посадила оливковое дерево, а Посейдонъ заставилъ бить соляной источникъ, и въ то время, какъ Посейдонъ хочетъ вырвать дерево, приходятъ божественные вѣстники съ рѣшеніемъ Зевса въ пользу Аѣины; направо и налево расположены представители страны. 3. Изъ всѣхъ частей скульптурнаго украшенія лучше всего сохранился фризъ (рис. 11), обходившій вокругъ такъ наз. целлы храма позади упомянутаго выше дорійскаго фриза на одинаковой съ нимъ высотѣ и тянувшійся сплошнымъ рядомъ барельефныхъ изображеній, какъ это встрѣчается только въ іонійскомъ стилѣ. Изображеніе посвящено торжественной процессіи въ честь покровительницы крѣпости и города Аѣины, въ присутствіи самихъ боговъ, какъ бы въ роли идеальныхъ зрителей.

Подобно живописцамъ ранняго Возрожденія, чувствовавшимъ себя болѣе связанными въ алтарномъ образѣ и свободнѣе въ пределлѣ, и античные художники, еще строгіе въ самой священной статуѣ, обходились непри-  
нужденнѣе и свободнѣе съ наружными украшеніями. Тѣ изъ скульптуръ Акрополя, которыя попали въ Британскій музей, напр., такъ наз. „Діонисъ“ (рис. 13) и „Мойры“ (рис. 14) изъ восточнаго фронтона и весь фризъ целлы, все это—неподдѣльные оригиналы пятаго вѣка, и они дѣйствуютъ на насъ, какъ подлинныя откровенія чистаго эллинскаго искусства! Греческое искусство, повидимому, прежде всего поставило себѣ двойную задачу: передать въ возможномъ совершенствѣ нагое мужское тѣло и одѣтую женскую фигуру. По крайней мѣрѣ, мы видимъ, какъ, именно, отъ этой двойной проблемы исходитъ оно уже въ архаическихъ „Андріантахъ“ и „Корахъ“ съ Акрополя. Мы видимъ далѣе, какъ греческое искусство, въ постепенномъ развитіи, приближается къ этой цѣли и, можно сказать, достигаетъ ея въ созданіяхъ Фидіева

времени, въ такъ наз. „Діонисѣ“ и въ группахъ „Мойръ: въ первомъ доведенъ до совершенства, въ духѣ греческаго искусства, мужской актъ, а въ женской группѣ выполнено, на нашъ взглядъ, требованіе Гёте—ихъ одежда, дѣйствительно, является „тысячеголосымъ эхо фигуры“!

Рядомъ съ богатымъ декоративными украшеніями Парееономъ, который былъ выстроенъ архитекторомъ Иктиномъ при Периклѣ, въ 447—438 годахъ до Р. Хр., остальные храмы Акрополя отступаютъ, конечно, на задній планъ. И все же слѣдовало бы остановиться на нѣкоторыхъ выдающихся образцахъ греческой пластики, связанной съ ними, хотя бы на каріатидахъ Эрехея она и рельефахъ съ баллюстрады храма Ники. Но мы минуемъ ихъ, для того чтобы дать въ нѣсколькихъ словахъ обзоръ главныхъ формъ, или, вѣрнѣе, основныхъ идей греческой архитектуры. Если величайшими строительными достиженіями эгейскаго періода можно назвать дворецъ и купольную гробницу, то теперь центральный интересъ сосредоточивается на храмѣ, какъ самой достойной задачѣ архитектуры; на ряду съ нимъ слѣдуетъ упомянуть также входныя ворота (Пропилеи) и надгробныя постройки. И только въ эллинистическое время главнымъ предметомъ строительнаго искусства дѣлается снова не храмъ, а дворецъ и вилла,—разумѣется, прежде всего царскій дворецъ, но также и дома частныхъ лицъ. Пластика въ значительной степени развивалась вмѣстѣ съ храмомъ, сперва даже она, повидимому, играла роль только помощницы и спутницы, и выступала какъ бы на службѣ у архитектуры, подчиняясь и примѣняясь къ послѣдней: древнѣйшее искусство отличается такой несвободой и связанностью, главнымъ образомъ, именно потому, что оно находилось въ цѣпяхъ архитектуры. Отъ скульптуры въ это время тоже требуютъ строгой симметріи, она находится подъ извѣстнымъ принужденіемъ посторонняго стиля, она имѣетъ своею цѣлью только украшать, отнюдь не нарушая строгихъ линій архитектуры. Тогда какъ назначеніе христіанской церкви служить всей общинѣ мѣстомъ собранія для молитвы, античный храмъ долженъ быть прежде всего жилищемъ бога и долженъ хранить священное изобра-

женіе божества. Такимъ образомъ, храмъ въ своей простѣйшей формѣ ограничивается квадратнымъ помещеніемъ, целлою, и преддверіемъ. Сохранились извѣстія о деревянныхъ храмахъ, на подобіе тѣхъ деревянныхъ срубовъ, которые употреблялись въ Ликии, а кое-гдѣ можно еще и теперь указать на переходныя ступени отъ деревяннаго храма къ каменному<sup>23</sup>. Но уже въ самыхъ древнихъ изъ дошедшихъ до насъ наиболѣе значительныхъ храмовъ, обиталище бога окружено вѣнкомъ колоннъ, и такимъ образомъ, именно, колонна становится важнымъ характернымъ элементомъ различныхъ греческихъ архитектурныхъ стилей, а иногда даже символомъ цѣлаго стиля. Теперь, вмѣсто того, чтобы разсматривать различныя стили греческой архитектуры въ отдѣльности, въ ихъ основномъ планѣ и разрѣзѣ, ихъ несущія и опирающіяся строительныя части, сдѣлаемъ попытку, на основаніи различныхъ формъ колоннъ, намѣтить то, что выражаютъ отдѣльные стили, указать, такъ сказать, ихъ „этось“, ихъ духовное содержаніе.

Существуетъ, въ сущности говоря, два греческихъ архитектурныхъ стиля—дорійскій и іонійскій; коринѳскій же характеризуется только одной колонной. Дорійскій стиль (храмъ Зевса въ Олимпіи, Парѳенонъ, храмъ Посейдона въ Пестумѣ) считается самымъ древнимъ. Позже, хотя все же въ достаточно раннее время, появляется іонійскій стиль, при чемъ нужно различать малоазіатско-іонійскій стиль (галикарнасскій Мавзолей, Артемисіонъ въ Эфесѣ, храмъ Аѳины въ Приенѣ и др.) и аттически-іонійскій (Эрехѳейонъ, маленькій храмъ Ники на Акрополѣ и др.). База и стволъ коринѳской колонны имѣютъ существенныя черты іонійскаго стиля, а въ капители замѣтно стремленіе избѣгнуть недостатка іонійской: она имѣетъ форму *καλαδος*, т.-е. корзинки или цвѣтной чашечки, одинаково обработанной на всѣхъ углахъ. И все же, какое совершенно различное впечатлѣніе производятъ эти колонны! Дорійская вызываетъ такое чувство, словно мощная сила оказываетъ сопротивленіе громадной тяжести; массивная, какъ бы ушедшая въ себя, стоитъ она, вырастая безъ базы изъ фундамента, словно вдавливаясь въ землю той тяжестью,

которую ей приходится нести на себѣ; послѣ легкаго утолщенія въ серединѣ, которое опять таки указываетъ на давленіе сверху, она быстро сходится кверху для того, чтобы затѣмъ перейти въ мощный эхинъ, на которомъ покоются балки—архитравъ. Итакъ, дорійскій храмъ, это—воплощеніе мощной силы, которая оказываетъ сопротивление громадной тяжести; и, именно, благодаря своей колоннѣ этотъ храмъ производитъ такое внушительное впечатлѣніе, и кажется столь мощнымъ, какъ будто бы онъ созданъ на вѣчныя времена, и ничто не въ состояніи смести его съ того мѣста, на которомъ онъ нѣкогда выросъ. Полную противоположность являетъ собой коринѣская колонна. Стройно возносится она надъ своей базой, готовая принять на себя ношу мощной капители. Не простой случай выбралъ для украшенія ея капители растительные мотивы (заимствованные, замѣтимъ кстати, у роскошнѣйшей декоративной формы листа на Западѣ, у широколистнаго, твердокожаго и острозубчатаго аканѣа, или „медвѣжьей лапы“). Подобно растенію или дереву, вырастаетъ колонна; подобно тому какъ вершина дерева даетъ выходъ растительнымъ силамъ, такъ и колонна всю свою энергію собираетъ въ элегантной капители, дающей такой просторъ разнообразію формъ. Не могучая сила получаетъ свое выраженіе въ коринѣской колоннѣ, а живое радостное стремленіе вверхъ; кажется, что она несетъ свободно и граціозно не слишкомъ большую тяжесть. И какъ дорійская колонна выражаетъ строгій духъ искусства пятаго вѣка, такъ коринѣская сопутствуетъ радостному искусству Праксителя. Наконецъ, іонійская колонна, исторически стоящая между двумя другими, не выражаетъ ни мощи, ни сильнаго стремленія. Здѣсь тонкій стволъ рѣзко отдѣляется волютами отъ поддерживаемыхъ имъ архитектурныхъ частей, а не постепенно въ нихъ переходитъ; то же обстоятельство, что капитель, утолщаясь между волютами, какъ бы подражаетъ поддающейся давленію подушкѣ, еще больше лишаетъ колонну мощнаго вида. Іонійская колонна служитъ только опорой: подобно „дѣвамъ“ такъ наз. портика каріатидъ въ Эрехѣонѣ, которыя несутъ на своей головѣ крышу, не испытывая страданій подъ ея тяжестью, но и не

ощущая радостнаго сознанія своей работы, точно такъ же, — тихо, спокойно и равнодушнѣ — стоитъ іонійская колонна, безъ чувства боли, зато и безъ чувства удовольствія. Недаромъ уже древніе приписывали дорійскому стилю мужской характеръ, а іонійскому женскій, и этому вполне соотвѣтствуетъ то, что въ дорійскихъ постройкахъ для поддержанія архитрава иногда примѣнялись мужскія фигуры, такъ наз. „Атланты“ или „Теламоны“, а въ іонійскихъ, наоборотъ, фигуры женщинъ, „Коры“, обычно называемыя „каріатидами“. Дорійскій, іонійскій и коринѣскій — такова историческая послѣдовательность трехъ стилей колоннъ: дорійскій господствовалъ въ пятомъ столѣтіи, іонійскій въ пятомъ и четвертомъ, коринѣскій въ четвертомъ и послѣдующихъ. Въ такой же послѣдовательности размѣщаются колонны и по степени своей опорной силы, своей выносливости, какъ, напр., въ римскомъ театрѣ Марцелла или въ Колизеѣ.

### III.

Послѣ Фидія, наиболѣе прославленнымъ въ древности, мастеромъ рѣзца былъ Поликлетъ, главный представитель дорійской пластики въ пятомъ столѣтіи, родившійся немного позже 480 г. до Р. Хр. въ Сикіонѣ или даже въ Аргосѣ, гдѣ и поселился затѣмъ на долгое время. Онъ былъ, такимъ образомъ, младшимъ современникомъ Фидія. Поликлетъ даже оспаривалъ пальму первенства у своего соперника изъ Аттики, и немало голосовъ находилось въ древности, которые отдавали предпочтеніе, именно, Поликлету. Главное произведеніе Поликлета — хрисоэлефантинная статуя сидящей на тронѣ Геры — была создана имъ для издревле славнаго Герайона, или святилища Геры въ Аргосѣ въ соперничествѣ съ олимпійскимъ „Зевсомъ“ Фидія, который, конечно, вышелъ изъ этого состязанія побѣдителемъ. Самое правильное представленіе объ этомъ созданіи Поликлета, какъ и о „Зевсѣ“ Фидія, даютъ намъ опять-таки монеты, изображающія голову Геры въ профиль и общій видъ сидящей на тронѣ богини. Намъ доподлинно извѣстно теперь, что какъ „Зевсъ“ изъ Отриколи не отража-

еть въ себѣ непосредственно фидіева типа Зевса, такъ же мало можно относить извѣстную „Геру Людовизи“ къ Поликлету. Оба произведенія, „Зевсъ Отриколи“ и „Гера Людовизи“, появились лѣтъ на сто позднѣе Фидія и Поликлета; съ бѣльшимъ правомъ привлекають для сравненія мраморную голову изъ Британскаго музея. Однако, заказъ на выполненіе статуи Геры, — послѣ того какъ въ 423 г. до Р. Хр. сгорѣлъ прежній Герайонъ въ Аргосѣ — Поликлетъ получилъ только въ старости, только тогда, когда онъ былъ уже главою пелопоннеской школы. И слава Поликлета зиждется не на этой священной статуѣ изъ золота и слоновой кости, которая къ тому же показала границы его дарованія; большее значеніе для искусства онъ приобрѣлъ благодаря тому, что выставилъ совершенно опредѣленную систему пропорцій, или такъ наз. канонъ (по греч. *κανών*, т.-е. отвѣсъ). Онъ создалъ фигуру (конечно, въ бронзѣ: какъ пелопоннонецъ, Поликлетъ былъ мастеромъ литья изъ бронзы), сдѣлавшуюся извѣстной подъ именемъ „Канона“, ибо художники въ ней, словно въ законѣ, черпали основныя правила искусства. Говорили даже, что одному лишь Поликлету удалось представить „въ видѣ художественнаго произведенія само искусство“ (Плиній, 34,35). Правила же, которымъ Поликлетъ слѣдовалъ практически въ этой примѣрной фигурѣ, названной „Канономъ“, онъ изложилъ теоретически въ особомъ сочиненіи, тоже носившемъ названіе *κανών*, и въ немъ, передають, были изложены всѣ законы симметріи человеческого тѣла и взаимное отношеніе различныхъ его частей другъ къ другу, какъ, напр., „одного пальца къ другому, всѣхъ пальцевъ къ ладони, ладони къ кисти, кисти къ локтю, локтя ко всей рукѣ и, такъ, каждой одной части къ другой“<sup>26</sup>. Съ этой фигурой, названной „Канономъ“ очевидно, идентиченъ такъ наз. „Дорифоръ“, или Копьеносецъ (рис. 15), дошедшій до насъ во многихъ мраморныхъ копіяхъ, сохраннѣе же всего въ неаполитанской статуѣ. Передъ нами сильный, немного приземистый, тяжелый пелопоннонецъ, плотная фигура котораго въ бронзовомъ оригиналѣ казалась, конечно, нѣсколько менѣе массивной. Но характерной для Поликлета является какъ разъ эта система пропорцій, придающая фигурамъ нѣчто

„четырёхгранное“, до известной степени въ соответствии съ характеромъ дорійской архитектуры; въ источникахъ говорится по поводу поликлетовскихъ произведеній о „квдратномъ“ тѣлѣ (corpus quadratum). Характернымъ, далѣе, является и самое положеніе, выражающее нѣчто въ родѣ шаганія или даже „стоянія на ходу“: вся масса тѣла покоится своею тяжестью на правой ногѣ, какъ опорной, въ то время какъ лѣвая, отставленная немного въ сторону и назадъ, совершенно освобождена отъ тяжести и только пальцами касается земли. Соотвѣтственно съ этимъ, правое бедро слегка приподнято и немного выдается впередъ, плечо же опущено, а въ зависимости отъ этихъ главныхъ движеній находятся и другія болѣе мелкія, въ промежуточныхъ частяхъ тѣла. Словно на парадѣ, стоитъ юноша, лѣвой рукой держа на плечѣ копье. Это—типъ молодого грека, въ частности, именно пелопоннесца, обученнаго въ палестрѣ, на аренѣ борьбы. Блестяще выражены въ немъ сила и гибкость, и, наоборотъ, очень мало замѣтны слѣды духовныхъ переживаній. Поликлетъ и не задавался цѣлью изобразить душевныя состоянія, онъ удовлетворялся выраженіемъ здоровой силы. Всегда мы видимъ одинъ и тотъ же типъ лица: губы немного толсты, углы рта слегка опущены; сурово, какъ бы чуть-чуть угрюмо и недовольно смотрятъ эти „юноши“ Поликлета. „Діадумень“, или юноша, повязывающій вокругъ головы повязку побѣдителя, показываетъ, какъ аттическое искусство вліяло на Поликлета. Около 430 г. до Р. Хр. Поликлетъ провелъ нѣкоторое время въ примирившихся съ Аргосомъ Аѣинахъ; тогда же узналъ его Сократъ и оцѣнилъ его методически выработанный способъ изображенія людей. Голова „Діадумена“ отличается болѣе тонкимъ выраженіемъ, и сильно вьющимися волосами; въ остальномъ же, на него просто перенесена поза „Дорифора“, безъ всякаго вниманія къ особенностямъ изображаемаго дѣйствія. Поучительно сравнить „Діадумена“ Поликлета съ „Анадуменомъ“ — точно также юношей, украшающимъ себя повязкой—приписываемымъ Фидію. Можно до нѣкоторой степени сопоставить обоихъ мастеровъ и въ ихъ „Амазонкахъ“, если только признать, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ оригинальными типами. По преданію,

„Амазонка“ Поликлета, возникла при состязаніи его съ Фидіемъ и другими художниками, и Поликетъ вышелъ будто бы побѣдителемъ изъ состязанія. Сестрой „Дорифора“ кажется намъ эта „Амазонка“ Поликлета; повидимому, аргосскій мастеръ любилъ постоянно возвращаться къ разъ навсегда выработанному типу, такъ что уже въ древности его фигуры находили нѣсколько однообразными, словно созданными по одному шаблону.

Кромѣ Поликлета, съ Фидіемъ нерѣдко сопоставляютъ и Алкамена, самага значительнаго, быть можетъ, соперника Фидія на аттической почвѣ и самостоятельнаго преемника его искусства, Алкамена, приблизившаго искусство Фидія къ еще болѣе богатому и тонкому стилю. Самымъ прекраснымъ произведеніемъ Алкамена въ древности признавали „Афродиту въ садахъ“, которую, какъ и другія его произведенія, стараются отыскать въ дошедшихъ до насъ копіяхъ; но здѣсь мы не выходимъ изъ области предположеній, и индивидуальность художника все еще остается мало выясненной. Съ именемъ Пэонія изъ Менде, наоборотъ, связано представленіе объ очень крупномъ, прямо геніальномъ произведеніи. Это—Ника, богиня побѣды, стоявшая нѣкогда передъ юговосточнымъ угломъ храма Зевса въ Олимпіи, среди другихъ статуй, но значительно возвышаясь надъ ними на высокомъ постаментѣ (рис. 16). Находка (въ своей главной части) была сдѣлана 20 декабря 1875 г., когда—какъ сообщалъ въ письмѣ своему брату руководитель нѣмецкими раскопками въ Олимпіи Эрнстъ Курціусъ<sup>27</sup>— было открыто первое достовѣрно засвидѣтельствованное произведеніе мастера пятого столѣтія. Въ самомъ дѣлѣ, одна глыба постамента сохранила надпись посвященіемъ, указывающую на мессенцевъ и навпактцевъ, какъ на жертвователей, а на Пэонія изъ Менде, іонійскаго города во фракійской Халкидикѣ, какъ на творца „Ники“. „Нику“, вѣроятно же всего, слѣдуетъ относить къ 420 г. до Р. Хр., въ качествѣ произведенія іонійскаго круга, ближайшія стилистическая аналогіи къ которому можно видѣть въ скульптурахъ памятника „Нереидъ“ у Ксанеа въ Ликии. Идея спускающейся съ Олимпа Ники какъ нельзя болѣе подходила для памятника побѣды, въ композиціи котораго

художникъ проявилъ, въ одинаковой степенѣ, и изобрѣтательность и виртуозность <sup>28</sup>. Прежде всего, онъ поднялъ Нику высоко на воздухъ, помѣстивъ ее на девятиметровый постаментъ, — не на колонну, которая производила бы слишкомъ явное впечатлѣніе простой опоры, а на трехгранный, призматически суживающійся кверху столбъ, который кажется болѣе безтѣлеснымъ. Вдобавокъ еще художникъ отдѣлилъ Нику отъ столба вставной глыбой; эту глыбу слѣдуетъ принимать не за скалу, съ которой сходитъ богиня побѣды или на которую она опустилась, а, какъ показываетъ вылетающій изъ глыбы орелъ, за воздушное пространство, нѣкогда, конечно, окрашенное въ голубой цвѣтъ. Итакъ, изъ воздушныхъ высотъ, гдѣ кружатъ хищныя птицы, изъ царства орловъ выходитъ богиня побѣды въ своемъ величественномъ полетѣ, склонившись головой и тѣломъ впередъ, распростерши обѣ руки, въ которыхъ она держитъ плащъ, парусомъ вздувшійся отъ вѣтра. Просторная одежда, благодаря сопротивленію вѣтра плотно прижимается къ тѣлу и свивается книзу; лѣвая обнаженная нога свободно выступаетъ наружу, и формы тѣла необыкновенно живо выдѣляются на фонѣ разнообразно волнующихся складокъ развивающейся одежды. Именно, это просвѣчиваніе тѣла черезъ одежду и движеніе вздувшихся складокъ является характернымъ для іонійскаго искусства. Можно было бы и еще многое привести въ похвалу художнику тѣмъ болѣе, что, благодаря „ошеломляющему впечатлѣнію цѣлаго, легко ускользаютъ отъ вниманія частичныя недостатки, которые все же, несомнѣнно, можно найти въ этомъ произведеніи. Въ немъ, быть можетъ, приходится больше восхищаться бравурностью, чѣмъ художественной тонкостью, и въ торсѣ фигуры, какъ въ мионовомъ „Марсіи“, чувствуется мало движенія, такъ что, дойди до насъ только одинъ этотъ торсъ, врядъ ли кому-нибудь удалась бы правильная реконструкція фигуры <sup>29</sup>. Во всякомъ случаѣ, робкая еще попытка VI в. (вспомните „Нику“ изъ Делоса) изобразить въ мраморѣ летящую фигуру, здѣсь доведена до свободаго, даже виртуознаго выполненія. Древняя „схема бѣга“, этотъ примитивный мотивъ прыжка, здѣсь замѣнилась рѣяніемъ въ воздухѣ, быстрымъ опусканіемъ, и можно

смѣло утверждать, что въ пластикѣ всѣхъ временъ и народовъ нѣтъ другой человѣческой фигуры, которая бы такъ же правдоподобно представляла полетъ или пареніе — словно художнику удалось подсмотрѣть тайну полета у самой природы<sup>30</sup>. Какъ мало говоритъ намъ, рядомъ съ „Никой“, по своему тоже остроумно задуманный „Меркурій“ Джіованни да Болонья, который дѣлаетъ упражненія на одной ногѣ, упираясь ею въ бронзовое олицетвореніе порыва вѣтра. Да и самую задачу легче было осуществить въ живописи, лучшимъ примѣромъ чему служить „Сикстинская Мадонна“ Рафаэля!

Алкамень и Пэоній даютъ намъ примѣръ художниковъ переходнаго времени отъ перваго періода расцвѣта греческаго искусства ко второму; но лучше всего это переходное время характеризуется Кефисодотомъ, создателемъ группы „Эйрены“. Богиня мира держитъ на своихъ рукахъ бога Плутоса, олицетворявшаго собой богатство, представленнаго здѣсь еще ребенкомъ. Кефисодота охотно разсматриваютъ, какъ учителя и отца Праксителя, тѣмъ болѣе, что другаго Кефисодота — младшаго — называютъ „сыномъ Праксителя и преемникомъ его искусства“; а у древнихъ, какъ и у насъ, внукъ нерѣдко получалъ имя своего дѣда. Если, такимъ образомъ, младшій Кефисодотъ былъ сыномъ Праксителя, то въ старшемъ, очевидно, можно видѣть отца послѣдняго. И такъ какъ въ Пергамскихъ надписяхъ мы находимъ еще младшаго Праксителя (быть можетъ, даже третьяго художника съ такимъ именемъ), то можно предполагать въ Аѣинахъ существованіе цѣлой художественной семьи, въ которой искусство въ теченіе ряда поколѣній переходило отъ отца къ сыну, при чемъ представители ея носили поочередно имена Праксителя и Кефисодота. Конечно, благодаря этому унаслѣдованная техника замѣняла, быть можетъ, иногда и талантъ, какъ это было въ эпоху Возрожденія, но все же какое громадное преимущество заключалось въ этой передачѣ художественной традиціи отъ поколѣнія къ поколѣнію!

Кефисодотъ родился, должно быть, около 420 г. до Р. Хр.; его гораздо болѣе знаменитый сынъ — Пракситель — вскорѣ послѣ 400 г., а къ 371/70 г. слѣдуетъ отнести созданіе Кефисодотомъ „Эйрены“, которая принадлежитъ, такимъ

образомъ, уже вполнѣ четвертому вѣку. Эта „Мадонна древности“ лучше, чѣмъ какое бы то ни было другое произведеніе, указываетъ намъ на дальнѣйшее развитіе искусства и естественно приводитъ насъ къ Праксителю. Подобно тому какъ Рафаэль творилъ сначала исключительно въ духѣ своего учителя Піетро Перуджино, давая лишь новую жизнь его композиціямъ, такъ и Пракситель въ своемъ „Гермесѣ съ маленькимъ Діонисомъ“ совершенно еще идетъ по стопамъ своего отца и учителя, Кефисодота. Пракситель, чье имя сладостнѣе другихъ звучитъ въ исторіи античнаго искусства, пользовался славой популярнѣйшаго художника древности, подобно тому какъ Рафаэль былъ наиболѣе національнымъ мастеромъ Возрожденія, но волшебный звукъ его имени еще значительно выигралъ въ своей силѣ съ того дня, когда въ Олимпіи появился изъ земли Гермесъ<sup>31</sup>. Это было вскорѣ послѣ открытія „Ники Пэонія“, именно 8 мая 1877 года, какъ писалъ тогда Эрнстъ Курціусъ своему брату Георгу, „неожиданно, словно чудо и подобно чуду, вызвавъ изумленіе даже со стороны невѣрующихъ“<sup>32</sup>. „Ибо (читаемъ мы дальше) это произведеніе, этотъ вѣнецъ всѣхъ находокъ въ Олимпіи, представляетъ собой пока единственное засвидѣтельствованное твореніе одного изъ величайшихъ мастеровъ древности, и, по счастью, въ состояніи рѣдкой сохранности“<sup>33</sup>... Если раньше всѣ представленія о Праксителѣ основывали на „Анапауоменѣ“, или „Отдыхающемъ сатирѣ“ (рис. 18), изъ котораго старались извлечь основныя черты праксителева искусства, то теперь въ нашемъ распоряженіи, въ качествѣ исходнаго пункта при изученіи Праксителя, находится безспорный оригиналъ. Молодой Гермесъ, въ натуральную величину, представленъ съ маленькимъ Діонисомъ на лѣвой рукѣ; собираясь отнести мальчика къ нимфамъ-пѣстуньямъ Діониса, онъ по дорогѣ остановился, сбросилъ на стволъ дерева свой испещренный складками плащъ, на которой и оперся рукою, поддерживающей малыша. А этотъ доверчиво положилъ свою правую ручку на плечо старшаго брата и защитника, лѣвой же маленькой плуть тянется, съ настойчивой просьбой, къ предмету, который Гермесъ держитъ въ поднятой правой рукѣ; что въ рукѣ Гермеса былъ виноградъ, къ

которому, понятно, маленькій Вакхъ чувствовалъ всесильное влеченіе, объ этомъ намъ достаточно говоритъ повтореніе нашей группы на помпейской фрескѣ. Снова, какъ и въ группѣ „Эйрены“, ребенокъ вышелъ слишкомъ маленькимъ сравнительно съ взрослымъ человѣкомъ; и хотя здѣсь уже лучше схвачена поза и движеніе ребенка, все же только позднѣйшее искусство достигло настоящаго совершенства въ изображеніи дѣтей. Указывали также и на то, что Гермесъ смотритъ, собственно, не на дитя, а мимо него, вдаль, какъ бы прислушиваясь къ чему-то и мечтая. Но для всякаго, кто безъ предубѣжденія подходитъ къ этой группѣ, вполне достаточно легкаго наклоненія головы Гермеса въ сторону брата, чтобы повѣрить, что Гермесъ дѣйствительно смотритъ на мальчика. Вѣдь древніе художники не отличались чрезмѣрной щепетильностью въ передачѣ дѣйствительности: такъ, напр., въ „Савроктонѣ“, или „Убивающемъ ящерицу“ Аполлонѣ, какимъ его изобразилъ Пракситель, взглядъ бога направленъ мимо звѣрька, а съ другой стороны—последній оказывается уже на высотѣ удара въ то время, когда богъ еще только готовится его нанести, или у „Мальчика, вынимающаго занозу“ все лицо видно зрителю, тогда какъ, соотвѣтственно позѣ статуи, оно должно было быть скрыто волосами, ниспадающими на лобъ,—въ болѣе же серьезныхъ вещахъ античные художники обыкновенно умѣли достигать нужнаго соотвѣтствія <sup>34</sup>.

Въ томъ состояніи, въ какомъ былъ найденъ „Гермесъ“, онъ не сохранилъ ни одного изъ свойственныхъ ему атрибутовъ. Его волосы, вѣроятно, были украшены металлическимъ вѣнкомъ, на ногахъ у него были простыя сандалии (правая найдена, ея обработка замѣчательна); на этихъ сандаляхъ нѣтъ никакихъ слѣдовъ крыльевъ. Слѣдуетъ предполагать, однако, что въ лѣвой рукѣ богъ держалъ *κρηπίδα*, жезль герольда и главный знакъ отличія Гермеса; на это указываетъ круглое отверстіе, образуемое кистью его руки. Постановка фигуры, съ одной ногой опирающейся, а другой — свободной, и противоположнымъ, благодаря этому, положеніемъ плечъ и бедеръ, для насъ не новость; мы видѣли ее уже у Поликлета, т.-е. почти на цѣлое столѣтіе раньше. У Праксителя, одна-

ко, центръ тяжести тѣла колеблется между двумя пунктами, между правой ногой и подпоркой подъ лѣвой рукой; вмѣстѣ съ тѣмъ Пракситель сильнѣе подчеркиваетъ закругленіе праваго бедра и тѣмъ самымъ вноситъ въ композицію линій полный движенія ритмъ, придавая линейному контуру тѣла волнообразный характеръ: отсюда и получается особенно типичная для Праксителя „волнистая линия“. У „Гермеса“, далѣе, какъ и у „Дорифора“, строеніе тѣла крѣпкое, грудь широкая; впрочемъ, она очень далека отъ „квадратности“ „Дорифора“. У Праксителя крѣпкія формы соединяются съ удивительной тонкостью и нѣжностью, всегда отличающей аттического художника отъ пелопоннескаго, а избытокъ миловидности такъ смягчаетъ мощь фигуры, что и въ голову не приходитъ мысль о тяжеловѣсности или хотя бы неуклюжести. Тѣло и плащъ отличаются неодинаковой полировкой; одежда поражаетъ одновременно свободой и естественностью, вмѣстѣ съ тѣмъ и изяществомъ складокъ, отнюдь не бросаясь въ глаза стоящему передъ группой зрителю, въ качествѣ особаго технически виртуознаго придатка. Наконецъ, только тому, кто видѣлъ „Голову Гермеса“, станетъ понятнымъ, почему, именно, „Praxitelia capita“ такъ высоко цѣнились: по красотѣ и выразительности эта голова принадлежитъ, быть можетъ, къ самому лучшему, что было только создано когда-либо въ скульптурѣ (рис. 19). Главная прелесть ея заключается въ изяществѣ нижней части лица, въ подбородкѣ. Кажется, что легкая улыбка пробѣгаетъ по свѣжему рту и тонкимъ губамъ, а ямочка на подбородкѣ дополняетъ характеристику этого дружелюбно улыбающагося, задумчиваго бога. Но особенно показательное значеніе имѣетъ опять-таки форма глазъ. Благодаря приподнятому нижнему вѣку, взоръ получилъ какое-то неопредѣленное, расплывчатое, почти, можно сказать, сентиментальное выраженіе; а такъ какъ, кромѣ того, глазной разрѣзъ очень невеликъ, то по поводу Праксителя часто говорятъ объ ὄμμα ὑγρόν, т.-е. о глазахъ съ поволокой, и объ ихъ влажно блестящемъ взглядѣ. Наконецъ, волосы обработаны свободно, безъ стилизаціи, въ обработкѣ же волосъ ребенка, наоборотъ, еще сказывается стилизующая манера предыдущей эпохи. Спина „Гермеса“ не вполне обработана, такъ какъ

она была скрыта от зрителя, когда статуя стояла въ Олимпійскомъ Герайонѣ; по этой же причинѣ и волосы бога были отдѣланы только спереди; на темени и затылкѣ они лишь намѣчены, правда, мастерски и все же нѣсколь- ко подробнѣе, чѣмъ обработана спина. Эта черта является настоящимъ знаменіемъ времени, свидѣтельствуя о про- исшедшей перемѣнѣ возрѣній. Прежніе художники обра- батывали даже части, невидимыя зрителю, съ такою же любовью и тщательностью, какъ и всю статую: ибо они чувствовали себя цѣликомъ во власти культа, сами ощу- щали еще присутствіе божества, во славу и честь кото- раго они придавали мрамору образъ и душу, и уже ничего не смѣли дѣлать наполовину. Теперь же художникъ, наобо- ротъ, рѣшительно пересталъ видѣть въ себѣ жреца культа.

Павсаній въ своемъ „Путеводителѣ по Греціи“ упоми- наетъ только между прочимъ о „Гермесѣ“ Праксителя (V, 17,3); эту статую далеко не такъ цѣнили въ древности, какъ хотя бы „Афродиту Книдскую“ или „Эроса изъ Ѡеспій“. Въ многочисленныхъ анекдотахъ передается лю- бовный романъ Праксителя и Фрины, прекрасной до- чери Эпикла изъ Ѡеспій,— тотъ самый романъ, вѣко- вѣчный отблескъ котораго сдѣлалъ позднѣе изъ беотій- скаго провинціального городка, теперешняго Эримѡкаст- ро, мѣсто паломничества для безчисленныхъ поколѣній друзей искусства. Въ Ѡеспіяхъ, именно, стоялъ, кромѣ „Афродиты“ Праксителя, и его извѣстнѣйшій „Эросъ“ (богъ любви), а между ними обоими—статуя самой Фри- ны. Самъ художникъ случайно признался въ томъ, что этого „Эроса“ и изображеніе „Сатира“ онъ считаетъ своими лучшими произведеніями. Объ этомъ рассказыва- етъ упомянутый нами Павсаній (I, 20, 1 и сл.): „какъ-то, когда Фрина выпрашивала у Праксителя самое прекрасное изъ его твореній, онъ обѣщалъ возлюбленной подарить свою лучшую работу, но никогда не хотѣлъ сказать, какое же изъ его произведеній ему самому казалось прекраснѣйшимъ. И вотъ, однажды врывается внезапно въ комнату слуга Фрины и сообщаетъ о томъ, что въ мастерской художника про- изошелъ пожаръ, уничтожившій большую часть произве- деній, и что лишь немного удалось спасти. Пракситель тотчасъ же бросился къ выходу со слѣдующими слова-

ми: „если огонь похитилъ также „Сатира“ и „Эроса“, то вся моя работа была напрасной“. Но Фрина успокоила его, увѣривъ въ томъ, что никакого несчастія не произошло, а что онъ, благодаря ея хитрости, только сознался въ томъ, какое изъ своихъ созданій онъ считаетъ прекраснѣйшимъ. Послѣ этого, Фрина выбрала для себя „Эроса“ и, какъ вѣспіанка, пожертвовала, его городу Теспіамъ...“ Этотъ „Эросъ“ не дошелъ до насъ, и трудно узнать его среди сохранившихся изображеній Эроса; во всякомъ случаѣ, черезчуръ расхваленный „Genio del Vaticano“ имѣетъ мало правъ на то, чтобы считаться повтореніемъ извѣстнаго Праксителя „Эроса изъ Теспій“. Точно также обстоитъ дѣло и съ „Сатиромъ“; у насъ есть, однако, „Отдыхающій сатиръ“, упомянутый „Анапауомень“, въ которомъ необыкновенно много праксителевскихъ чертъ. Это, быть можетъ, наиболѣе часто копировавшаяся фигура всей древности—сатиръ, который только что развлекалъ себя игрой на флейтѣ, а теперь предается мечтательному настроенію, въ которое его привела его же собственная музыка: „совершенный образъ сладкаго ничегонедѣланія“, „пластическое воплощеніе лѣсной жизни“<sup>35</sup>. Въ особенности поразителенъ въ немъ „разсѣянный взглядъ“, уходящій куда-то вдаль.

Если художникъ самъ, повидимому, и считалъ вѣнцомъ своего творчества „Эроса изъ Теспій“ и „Сатира“, то несомнѣнно самымъ популярнымъ его произведеніемъ была „Афродита Книдская“. Увы, она также не дошла до насъ, и счастье, что кидяне не преминули изобразить ее на своихъ монетахъ. Съ помощью послѣднихъ удалось узнать въ надежныхъ, такъ сказать, копіяхъ эту извѣстнѣйшую изъ „Афродитъ“. Разсѣянный, неопредѣленный, какъ бы страстно заволокнутый взглядъ (характерный для Праксителя *ὄμμα οὐρόν*) выражаетъ жажду любви, но въ то же время, соотвѣтственно страстной натурѣ богини, онъ совершенно лишенъ кокетства. Въ „Книдианкѣ“ Праксителя точно также почти нѣтъ еще и слѣда чувственности: ея нагота, объясняющаяся тѣмъ, что богиня собирается купаться въ морѣ, имѣетъ совершенно цѣломудренный характеръ. На это указываетъ, прежде всего, выраженіе лица, на которомъ нѣтъ никакихъ признаковъ

пугливости (слегка открытымъ ртомъ богиня, повидимому, вдыхаетъ морской воздухъ), и какъ разъ эта полная неумышленность придаетъ „Книдіянкѣ“ болѣе цѣломудренный и возвышенный обликъ, чѣмъ у всѣхъ древнихъ „Афродитъ“, созданныхъ по ея образцу въ позднѣйшее время, въ особенности же у извѣстной „Венеры Медицейской“. И все же Пракситель сдѣлалъ рѣшительный шагъ впередъ: „освобожденіе красоты,—таковъ былъ его личный подвигъ!..“<sup>36</sup> Во всѣ времена самой благородной задачей для художника было изображеніе живого человѣческаго тѣла, а не мертвой одежды, покроей которой подчиняется модѣ, а характеръ складокъ является всегда болѣе или менѣе случайнымъ и заключаетъ въ себѣ нѣчто произвольное и самодовлѣющее. Одежда лучше всего выполняетъ свою задачу тогда, когда является, по прекрасному выраженію Гёте, „тысячеголосымъ эхо фигуры“, когда она скорѣе подчеркиваетъ благородныя формы тѣла и его великолѣпіе, чѣмъ скрываетъ ихъ. И если художникъ такъ долго и все снова и снова пробовалъ себя на грубомъ мужскомъ тѣлѣ, получившемъ, благодаря атлетическимъ упражненіямъ, вмѣстѣ съ силой и мускулистостью, также и упругость, то должна была когда-нибудь привлечь его къ себѣ и задача передать женское тѣло, во всей его неприкрытой красотѣ, съ его мягкими линіями и болѣе округленными формами— и именно эту задачу Пракситель выполнилъ въ своей „Афродитѣ“.

Пракситель былъ необычайно плодовитымъ и многостороннимъ мастеромъ: списокъ его произведеній еще долго не будетъ исчерпанъ. Работавшій сначала въ бронзѣ, Пракситель въ дальнѣйшемъ исключительно пользовался мраморомъ; и самые различные источники удостоверяютъ, что именно въ мраморѣ—благородной паросской породы—онъ особенно отличался. Не оставлялъ Пракситель безъ вниманія и технику живописи, придавая большое значеніе раскраскѣ своихъ произведеній. Имъ созданы группы и отдѣльныя фигуры, заимствованныя почти исключительно изъ міра боговъ; если Фидію принадлежатъ священныя изображенія въ собственномъ смыслѣ, то Пракситель ограничивался тѣмъ, что представлялъ боговъ въ чистомъ образѣ человѣка,

такъ сказать, безъ всякихъ атрибутовъ, создавая ихъ только въ качествѣ прекрасныхъ людей: прекрасное, вѣчное бытіе является здѣсь самоцѣлю! И если, далѣе, пятый вѣкъ установилъ идеальные образы главныхъ боговъ Олимпа,—Фидій въ „Зевсѣ Олимпійскомъ“ и „Аѳинѣ-Парѳеносѣ“, Поликлетъ въ своей „Герѣ Аргосской“,—то въ четвертомъ вѣкѣ искусство обращается къ инымъ, новымъ задачамъ, главнымъ образомъ, къ болѣе молодымъ, радостнымъ божествамъ аполлоно-діонисовскаго круга: къ Афродитѣ и Эросу, Аполлону и Діонису, Гермесу и Арею. На мѣсто произведеній, отмѣченныхъ печатью высшей торжественности и достоинства, неприступности и величія, выступаютъ теперь,—именно, въ искусствѣ Праксителя,—образы, полные прелести и граціи, очарованія и чувства, и соотвѣтствующіе имъ, въ искусствѣ Скопаса, образы мрачной меланхоліи и скорби, полные страстности или, по греческому выраженію, *πάθος*. Такъ, величавости, „этосу“ и нравственной суровости пятаго вѣка противопоставляется паѳосъ четвертаго и послѣдующихъ столѣтій, когда вступаетъ въ свои права чисто человѣческое чувство (см. рис. 21)!

#### IV.

Какъ въ пятомъ вѣкѣ рядомъ съ Фидіемъ стоялъ Поликлетъ, такъ въ четвертомъ вмѣстѣ съ Праксителемъ выступилъ Скопасъ изъ Пароса, чье имя постоянно называютъ рядомъ съ именемъ Праксителя. Правда, дѣятельность и художественная индивидуальность Скопаса, къ сожалѣнію, извѣстна намъ менѣе, чѣмъ это имѣетъ мѣсто по отношенію къ Праксителю. Главнѣйшими источниками для ознакомленія со Скопасомъ являются сильно оббитыя мраморныя головы съ фронтоновъ Тегейскаго храма Аѳины Алеи въ Аркадіи и дошедшіе до насъ оригиналы съ развалинъ Галикарнасскаго Мавзолея, находящіеся въ Британскомъ музеѣ. Родиной Скопаса былъ островъ Паросъ, давшій греческому искусству не только превосходный каменный матеріалъ, но и многихъ художниковъ. За отцомъ Скопаса, путемъ слѣдующихъ сопоставленій, устанавливается имя Аристандра: въ надписяхъ

Мы встрѣчаемъ имя паросца Аристандра, сына Скопаса, и, такимъ образомъ, въ упомянутомъ Павсаніемъ (III, 18,8) современникъ и сотрудникъ Поликлета, Аристандръ изъ Пароса, слѣдуетъ, быть можетъ, видѣть отца знаменитаго Скопаса, такъ что въ этой художественной семьѣ соотвѣтственно чередовались бы имена Аристандра и Скопаса, какъ имена Кефисодота и Праксителя въ другой. Главная дѣятельность Скопаса протекаетъ въ первой половинѣ четвертаго столѣтія, лѣтъ на десять ранѣе Праксителя. Его отецъ Аристандръ былъ ваятелемъ изъ бронзы; возможно, что и сынъ прежде всего овладѣлъ этой техникой (мы слышимъ, по крайней мѣрѣ, объ одномъ его бронзовомъ произведеніи), но въ дальнѣйшемъ посвятилъ себя исключительно работѣ въ болѣе соотвѣтствовавшемъ ему матеріалѣ — мраморѣ. По Павсанію (VIII, 45,4 и слѣд.), храмъ Аѣины Алеи въ Тегеѣ сгорѣлъ въ 395 г. до Р. Хр. Въ новомъ великолѣпномъ сооруженіи принялъ участіе и молодой Скопасъ, въ качествѣ архитектора и скульптора одновременно (такое соединеніе специальностей врядъ ли можно предположить у знаменитаго Поликлета, и, напротивъ, мы встрѣчаемъ его у нѣкоторыхъ мастеровъ Возрожденія, у Рафаэля, Микель-Анджело и др.). Раскопки въ Тегеѣ, нынѣшнемъ Піали, обнаружили преимущественно остатки фронтонныхъ скульптуръ, изображавшихъ Калидонскую охоту на кабана и битву между Ахилломъ и Телефомъ въ долину Каика. Среди нихъ нѣсколько замѣчательно интересныхъ въ стилистическомъ отношеніи (несмотря на ихъ плохую сохранность,) мужскихъ безбородыхъ головъ: кромѣ двухъ въ національномъ музеѣ въ Аѣинахъ, изъ которыхъ одна съ шлемомъ (рис. 20), еще одна, голова Геракла, находится въ музеѣ Піали. Если онѣ и не принадлежатъ самому Скопасу, то, во всякомъ случаѣ, вышли изъ его мастерской и теперь служатъ для насъ главнымъ основаніемъ при изученіи этого мастера. Характерныя черты этихъ головъ особенно бросаются въ глаза при сравненіи ихъ съ головой праксителя „Гермеса“. Тогда какъ у послѣдней въ профиль открывается сзади красивое и опредѣленно выраженное закругленіе, форма скопасовскихъ головъ болѣе угловата, при чемъ затылокъ у нихъ спускается

отвѣсно и переходитъ почти безъ сгиба въ сильную, почти бычачью шею. Точно также, тонкому нѣжному овалу лица „Гермеса“ здѣсь противопоставляются болѣе крѣпкія и сильныя формы ширококостнаго лица. На память живо приходитъ quadratum поликлетова искусства, и неудивительно: продолжительная дѣятельность въ пелопоннеской Тегеѣ, естественно, увлекла молодого художника въ кругъ аргосскаго искусства и, прежде всего, искусства самого Поликлета. Уши скопасовскихъ головъ расположены глубже, чѣмъ у „Гермеса“, такъ что линія отъ глазъ къ ушамъ идетъ у нихъ въ наклонномъ направленіи, а у „Гермеса“ въ горизонтальномъ и т. д. Больше же всего разница сказывается въ формахъ глазъ <sup>37</sup>. Если у Праксителя, съ его ὄμμα βυρόν, нижнее вѣко дано безъ рѣзкаго окаймленія, но опредѣленной толщины, и почти такъ, какъ если бы оно было намѣренно притянута кверху, щель между вѣками пріоткрыта лишь немного и вытянута въ длину, а глазное яблоко плоско, безъ выпуклости, — то у Скопаса вѣки раскрыты широко, а глазное яблоко имѣетъ круглый, почти шарообразный видъ. Кажется, что глаза лежатъ въ глубокой впадинѣ, которая словно валомъ отдѣлена ото лба и сильно, благодаря этому, затѣнена; взглядъ, какъ изъ таинственной темноты, сверкаетъ страстнымъ огнемъ. Благодаря тому, наконецъ, что дуги бровей и углы вѣкъ сильно опущены книзу, эти глаза получаютъ какой-то патетически-трагическій характеръ. Выраженіе страстной внутренней жизни дополняется къ тому же открытымъ ртомъ, обнажающимъ зубы, и почти судорожнымъ поворотомъ головы кверху. Даже въ обработкѣ носа, въ особенности же ноздрей, сказывается этотъ паѳосъ: кажется, что онѣ трепетно вибрируютъ отъ живого дыханія... Въ имѣющихся у насъ остаткахъ памятниковъ нашелся, затѣмъ, рядъ произведеній, стилистическое сходство которыхъ съ тегейскими головами идетъ достаточно далеко для того, чтобы мы могли приписать ихъ Скопасу или хотя бы его школѣ. Такія же большіе, широко раскрытые и глубоко затѣненные глаза глядятъ на насъ, напр., съ красивой женской головы, найденной на южномъ склонѣ Акрополя. Объ авторствѣ же Скопаса заставляеть насъ

думать постоянный юношескій типъ „Геракла“ и дошедшій до насъ, круглымъ числомъ, въ двадцати повтореніяхъ—то въ видѣ статуй, то въ видѣ головъ—„Мелеагръ“, гдѣ прекрасно выражена, опять-таки больше всего въ глазахъ и ртѣ, сдержанная страстность безпокойнаго охотника, извѣстнаго своей трагической судьбой. И даже съ аттическихъ надгробныхъ стелъ этого времени люди смотрятъ на насъ страстно возбужденными взглядами своихъ глубоко впавшихъ глазъ... Однако, страстный темпераментъ Скопаса, этого подлинно діонисическаго художника, въ отличіе отъ Праксителя, художника аполлиническаго (пользуясь раздѣленіемъ Ницше) сказался не только въ языкѣ его формъ, но также и въ выборѣ сюжета и, главнымъ образомъ, въ обработкѣ послѣдняго. О Скопасѣ намъ также сообщаютъ, будто онъ первый создалъ нагую Афродиту: вѣдь когда для чего-нибудь созрѣло время, то всегда находится нѣсколько поворотовъ, которые одновременно дѣлаютъ первый шагъ!

Болѣе достовѣрно то, что Скопасъ не остановился на Эросѣ, а возвысилъ его до Потоса, бога бурнаго любовнаго вождельнія, и передалъ бога любви какъ бы въ тройной постепенности: въ видѣ Эроса, Гимероса и Потоса, т.-е. какъ любовь, жажду любви и вождельніе любви. Скопасъ же далъ образъ безпокойнаго бога войны Ареса и подвижныхъ морскихъ боговъ, которымъ опять-таки свойственна своеобразная черта грусти и меланхолии, подобныхъ тому чувству безконечнаго, чувству неопредѣленной тоски и какой-то печали, какое вызываетъ въ насъ видъ необозримой поверхности моря. И Скопасъ считается настоящимъ скульпторомъ морскихъ божествъ, первымъ греческимъ скульпторомъ, который далъ въ обширной композиціи изображеніе жизни моря, представивъ кругъ морскихъ божествъ: Посейдона и Амфитриту съ ихъ свитой тритоновъ и nereидъ, морскихъ кентавровъ и т. п. Имени Скопаса, далѣе, достоинъ, если мы не ошибаемся, играющій на киеарѣ „Аполлонъ въ Ватиканѣ“. Богъ представленъ въ праздничномъ одѣяніи, именно, въ длинной таларѣ киеареда; съ воодушевленіемъ выступая своей прекрасной полной движенія фигурой, онъ вдохновляетъ пѣніемъ и игрой на киеарѣ другихъ и вдохновляется самъ,

Своей вершины, однако, патетическое, одушевляющее мраморъ искусство Скопаса, его хмѣльной и опьяняющій паѳосъ достигли въ неистовствующей „Вакханкѣ“, или Менадѣ съ растерзаннымъ козленкомъ. Наперерывъ стараются эпиграммы передать, въ какой мѣрѣ статуя была охвачена сильнѣйшимъ возбужденіемъ: художникъ, будто бы, вдохнулъ въ свою вакханку больше неистовства, чѣмъ самъ богъ Вакхъ, и въ мраморѣ, казалось, буйствуетъ само вакхическое воодушевленіе. Испорченную, къ сожаленію, дрезденскую мраморную статуэтку слѣдуетъ, именно, связывать съ оригиналомъ Скопаса; за это говоритъ ея пламенное движеніе и въ особенности стремительно, въ какомъ-то дикомъ восторгѣ запрокинутая голова, а также и форма глазъ.

Изъ Аѳинъ, гдѣ искусство Скопаса приняло совершенно аттической характеръ, онъ позже перебирается въ Малую Азію, хотя уже не молодымъ художникомъ, но еще далеко не прошедшимъ до конца своего жизненнаго пути; по крайней мѣрѣ, не меньше трети произведеній, о которыхъ до насъ дошли свѣдѣнія, создано Скопасомъ въ Малой Азіи. Онъ былъ призванъ сюда для участія въ большихъ работахъ, связанныхъ съ постройкой, около середины IV столѣтія, новаго храма Артемиды въ Эфесѣ и гробницы царя Мавсола въ Галикарнассѣ. Мы остановимся здѣсь только на знаменитомъ „Мавзолеѣ“, который въ древности (вмѣстѣ съ эфесскимъ „Артемисиономъ“) былъ причисленъ къ семи чудесамъ міра и, въ извѣстномъ смыслѣ, стоитъ въ центрѣ искусства четвертаго вѣка, какъ Парѳенонъ былъ средоточіемъ искусства пятаго. Впослѣдствіи „Мавзолей“ сдѣлался образцомъ для цѣлаго ряда надгробныхъ сооружений, между прочимъ, и для Адрианова мавзолея, „Moles Hadriani“—нынѣшняго „Ангелова замка“, да и теперь еще большія гробницы обыкновенно носятъ названія „мавзолеевъ“. Это былъ надгробный памятникъ, который царица Артемисія воздвигла своему супругу Мавсолу, умершему въ 351 году. Архитекторами называютъ Пифея и Сатира, а художниками, вмѣстѣ со Скопасомъ работавшими надъ пластическими украшеніями, Бриаксида, Тимофея и Леохара: изъ нихъ Скопасъ будто бы создалъ скульп-

птуру восточной стороны (рис. 22) Бриаксидъ—сѣверной, Тимофеей—южной и Леохаръ—западной; но прежде, чѣмъ они окончили свои работы, умерла царица, въ 349 году. „Тѣмъ не менѣе“,—читаемъ мы у Плинія (36,31),—художники не отступили отъ взятой на себя задачи, пока не выполнили ея къ своей собственной славѣ и славѣ созданнаго ими памятника искусства, на которомъ и теперь еще узнаютъ соперничество ихъ талантовъ“... Это сооруженіе, въ 46 метровъ вышиной, могло состязаться съ пирамидами: надъ мощнымъ, почти квадратнымъ фундаментомъ заключавшимъ въ себѣ могилу, поднималась целла, окруженная 36 іонійскими колоннами, а надъ этой постройкой, вмѣсто крыши, высилась огромная ступенчатая пирамида, увѣнчанная квадригой, — четверкой лошадей, запряженныхъ въ колесницу. Въ квадригѣ, возможно, помѣщались двѣ большихъ (около четырехъ-метровъ вышиною) портретныхъ статуи, въ богатомъ одѣянїи; въ этихъ статуяхъ, какъ обыкновенно предполагаютъ, слѣдуетъ видѣть самого Мавсола и его супругу Артемисию. Трезво-реалистическая трактовка портрета, какъ показываетъ фигура такъ наз. „Мавсола“, находится въ полномъ противорѣчїи съ идеалистическимъ направлениемъ греческаго портретнаго искусства, благороднѣйшимъ образцомъ котораго является извѣстный „Софокль“ въ Латеранѣ. Среди рельефовъ Мавзолея, распадающихся на четыре группы, особенно выдѣляется мраморный фризъ, обходившій вокругъ храма, съ изображенїемъ „Амазонокъ“ (битвы амазонокъ). Если нѣкоторыя изъ его плиты сдѣланы и не совсѣмъ ловкими руками учениковъ, то достаточно среди нихъ и такихъ, которыя можно прямо отнести къ лучшимъ достиженїямъ греческаго рельефнаго искусства: фигуры амазонокъ, увлеченныхъ борьбою, отличаются величайшимъ разнообразїемъ и живостью движенїй. Во всемъ сквозитъ страстно возбужденная жизнь, какъ это и свойственно Скопасу и его школѣ.

Теперь очередь дошла до „Нїобы“ и „Нїобидъ“. Какъ извѣстно, у гордой дочери Тантала, Нїобы, отъ брака съ Амфіономъ, сыномъ Зевса, родилось въ Фивахъ семеро сыновей и столько же дочерей, и она въ своей материнской гордости позволила себѣ насмѣхаться надъ богиней

Латоной, давшей жизнь всего лишь двоимъ: Аполлону и Артемидѣ. Когда же еиванцы соорудили Латонѣ и ея дѣтямъ храмъ, Ніоба даже возставала противъ почитанія Латоны,—за все это она несетъ теперь наказаніе и месть боговъ: подъ стрѣлами Аполлона и Артемиды гибнетъ гордое потомство Ніобы, падаютъ обреченные на смерть ея семь сыновей и семь дочерей, и въ живыхъ остается лишь одинокая мать. Дальше преданіе сообщаетъ о томъ, какъ дочь Тантала, похоронивши въ одной могилѣ всѣхъ дѣтей, снова возвращается въ замокъ своего отца, и какъ она затѣмъ въ своемъ нѣмомъ отчаяніи превращается въ скалу, которую показываютъ еще теперь у сѣвернаго склона Сипила, въ Лидіи. Этимъ сюжетомъ искусство овладѣло уже въ пятомъ столѣтіи; однако, извѣстную всѣмъ группу статуй, находящуюся въ „Salla della Niobe“ музея Уффици во Флоренціи, съ Ніобой, этой „Mater dolorosa“ древности, во главѣ, эту группу—одно изъ самыхъ захватывающихъ художественныхъ произведений всѣхъ временъ—слѣдуетъ относить только къ четвертому вѣку, какъ и недавно найденную прекрасную „Дочь Ніобы“, за обладаніе которой теперь спорятъ Римъ и Миланъ (рис. 23). Правда, эта быстро прославившаяся „Ніобида“ занимаетъ особое мѣсто среди другихъ дошедшихъ до насъ „Ніобидъ“ и, безспорно, принадлежитъ нѣсколько болѣе раннему времени. Въ ней, однако, уже проявляется тотъ паѳосъ, который чуждъ пятому вѣку: такъ, въ ея запрокинутой головѣ, открытомъ ртѣ и широко смотрящихъ глазахъ, въ ея смѣло обнаженномъ тѣлѣ сказывается уже начало четвертаго столѣтія, какъ и въ совершенно натуралистической передачѣ наготы. Этими и еще другими особенностями — мотивомъ движенія, контурами профильнаго очертанія—она живо напоминаетъ „Юношу изъ Субіако“ (ри. 24), въ которомъ также усматривали сына Ніобы. Обѣ эти статуи относятся къ одному и тому же времени и до нѣкоторой степени дополняютъ другъ друга. Что флорентійскія фигуры не являются ни въ коемъ случаѣ оригиналами, давно уже признано; съ художественной точки зрѣнія, т.-е. со стороны ихъ выполненія, онѣ не стоятъ на значительной высотѣ. Все, что привлекаетъ насъ въ нихъ, это только, такъ ска-

затъ, отблескъ красоты ихъ первообраза, поскольку ея не могъ испортить копистъ, т. е., прежде всего, мотивы движенія, развивающіеся съ необыкновеннымъ разнообразіемъ, такъ что каждый въ отдѣльности полонъ силы и правдивости<sup>38</sup>. Относительно творца оригинальной группы уже въ древности царило разногласіе: вели споръ о томъ, кого считать авторомъ умирающихъ „Нюбидъ“ въ храмѣ Аполлона Сосіанскаго (Apollo Sosianus)— Скопаса или Праксителя; и нынѣ еще ученые распадаются на два лагеря. Для насъ, совершенно независимо отъ бросающагося въ глаза сходства мужскихъ головъ этой группы, особенно въ формѣ глазъ, съ головами Скопаса, рѣшающимъ является, главнымъ образомъ, характеръ самого сюжета: въ этомъ произведеніи живетъ паѳосъ, совершенно противорѣчащій духу праксителява искусства и, наоборотъ, встрѣчающійся намъ на каждомъ шагу въ созданіяхъ Скопаса. Короче говоря, если бы намъ предстоялъ выборъ между Скопасомъ и Праксителемъ, то мы, безусловно, остановились бы на первомъ. Считаюсь же съ третьей возможностью, именно, что группа, вообще, принадлежитъ времени болѣе позднему, чѣмъ оба художника, мы отнесли бы ее, во всякомъ случаѣ, къ первому поколѣнію послѣ Скопаса и, безспорно, къ его школѣ, а не къ школѣ Праксителя, — разсматривая это произведеніе, какъ одного изъ первенцевъ такъ наз. эллинистическаго искусства, которое въ этой группѣ еще не отошло такъ рѣшительно, какъ позднѣе, отъ высокаго чувства мѣры, свойственнаго эллинскому искусству<sup>39</sup>.

Среди сотрудииковъ Скопаса по Мавзолею самымъ старшимъ, должно быть, былъ Тимоеей, въ которомъ хотятъ даже видѣть учителя Леохара. Но мы оставимъ Тимоеея безъ разсмотрѣнія, хотя и онъ вырисовывается въ новѣйшее время болѣе отчетливо передъ нашими глазами. Зато остановимся на Леохарѣ, главнымъ образомъ, изъ-за его группы, изображающей „Ганимеда“ и стоящей въ ряду извѣстнѣйшихъ произведеній древности. Плиній сообщаетъ (34, 79), повторяя, очевидно, эпиграммную остроуту, что въ этомъ изображеніи Ганимеда (того красиваго пастушка, котораго Зевсъ перенесъ при помощи орла къ себѣ на Олимпъ и сдѣлалъ своимъ кравчимъ)

орелъ словно сознаетъ, какое сокровище онъ похищаетъ для Зевса, и поэтому заботливо и бережно держитъ мальчика своими когтями за одежду. Съ именемъ Леохара давно связывали лишь посредственную по выполнению и, вѣроятно, не оригинальную группу Ватиканской галлерей. Она соотвѣтствуетъ словамъ Плинія: орелъ осторожно схватилъ мальчика своими лапами не за голое тѣло, а за стянутую кверху одежду, при чемъ его когти отведены въ сторону, чтобы они не касались тѣла мальчика. И такъ, снова проблема полета, выходящая, собственно, изъ предѣловъ пластики и легче, даже больше того, шутя разрѣшаемая родственнымъ искусствомъ — живописью<sup>40</sup>, та самая проблема, которая уже стояла передъ художникомъ въ изображеніи Ники и нашла себѣ такое удачное разрѣшеніе въ концѣ пятого вѣка у Пэонія изъ Менде, — эта задача, такимъ образомъ, снова соблазнила греческаго художника. Но въ то время, какъ Ника Пэонія спускалась внизъ, въ быстромъ полетѣ нисходя съ Олимпа на землю, Леохаръ попробовалъ изобразить противоположное движеніе. И какъ мы видимъ, онъ мастерски передалъ въ своемъ произведеніи взлетъ орла съ похищеннымъ мальчикомъ, блестяще разрѣшивъ по-своему проблему паренія въ воздухѣ и опять-таки геніальнѣе, чѣмъ Джіованни да Болонья въ своемъ „Меркуріи“. Эта группа вызываетъ впечатлѣніе величайшей легкости, которое было еще убѣдительнѣе въ бронзовомъ оригиналѣ. Только что Ганимедъ сидѣлъ въ тѣни дерева, передъ своимъ стадомъ и игралъ на сирингѣ, этой свирѣли пастуховъ; въ моментъ похищенія она выпала у него изъ рукъ и лежитъ теперь на травѣ. Подхваченный орломъ, мальчикъ поднимается на воздухъ и несется къ Олимпу; его ноги не касаются больше земли и кажутся, какъ бы, только подвѣшенными къ тѣлу. Если смотрѣть на группу спереди (а она только на это и рассчитана), то для глазъ остается незамѣтнымъ, что орелъ нижней частью тѣла прикрѣпленъ къ дереву: кажется, что онъ свободно паритъ въ воздухѣ. И направленіе этого движенія вверхъ подчеркнута больше всего тѣмъ, что всѣ три головы въ группѣ — орла, мальчика и, въ особенности, оставшейся на землѣ собаки (которая, въ существенныхъ частяхъ, восстановлена нынѣ пра-

вильно) — направлены кверху. Благодаря собакѣ, визжащей вслѣдъ своему хозяину, опредѣляется и направленіе нашего взгляда; здѣсь, такимъ образомъ, достигнута постоянная цѣль стремленій художника: мы дѣйствительно идемъ вслѣдъ за художникомъ, по пути его намѣреній. Какъ въ „Никѣ“ Пэонія каждая линія тѣла слѣдовала общему движенію внизъ, такъ въ Ганимедовой группѣ все стремится вверхъ. Никто другой, вѣроятно, не передалъ мощнаго радостнаго полета съ такой почти несслыханной энергіей, какъ Гёте въ своемъ стихотвореніи „Ганимедъ“:

Эфирное облако долу несется,  
Чтобъ пасть на любящую душу мою!  
Сюда я на крыльяхъ твоихъ вознесусь!  
Въ объятыхъ твоихъ я на небо умчусь,  
Въ твое безконечно любящее лоно,  
Мой вѣчный Отецъ! \*)

Тогда какъ Ника перерѣзаетъ воздухъ въ застывшемъ положеніи, со сдержаннымъ напряженіемъ всѣхъ своихъ членовъ, тѣло Ганимеда поднимается легкимъ, элегантнымъ движеніемъ, и юноша самъ облегчаетъ орлу полетъ, отталкиваясь лѣвой ногой отъ ствола дерева (мотивъ, имѣвшій, между прочимъ, и то техническое значеніе, что онъ давалъ, какъ бы случайно, группѣ еще одну точку опоры. И еще есть немало деталей въ этой группѣ, которыя обнаруживаютъ мудрую находчивость художника.

Исходя изъ группы „Ганимеда“, какъ произведенія Леохара, въ новѣйшее время съ этимъ мастеромъ также связываютъ давно пользующагося извѣстностью, такъ наз. „Аполлона Бельведерскаго“ (рис. 25), который со временъ Возрожденія считается значительнѣйшимъ созданіемъ древности. Винкельманъ опредѣлилъ его, какъ „высшій идеаль искусства среди всѣхъ дошедшихъ до насъ античныхъ произведеній“, въ томъ сочиненіи, которое біографъ Винкельмана, Карлъ Юсти <sup>41</sup>, въ свою очередь, называетъ „утреннимъ гимномъ восходящему солнцу греческаго искусства, памятникомъ того виднаго положенія, которое заняла, благодаря Винкельману, новая

\*) Пер. А. Кроненберга.

область, явившаяся для него настоящимъ Элизіумомъ природы, поэзіи, красоты и міра идей“. Въ настоящее время прежній ореолъ столь превозносимаго произведенія, конечно, нѣсколько потускнѣлъ. Мы видимъ въ немъ больше уже не греческій оригиналъ, а только римскую копію (правда, замѣчательную) съ бронзовой статуи. Изъ того, что на спинѣ у „Аполлона“ имѣется колчанъ, надо заключить, что въ одной рукѣ, и именно въ вытянутой лѣвой, онъ держалъ лукъ, тогда какъ въ правой былъ, повидимому, другой атрибутъ, остатки котораго еще замѣтны на верхнемъ концѣ ствола: судя по нимъ, богъ держалъ правой сжатой рукой лавровую вѣтвь, увитую повязкой. Лукъ характеризовалъ его, какъ ни передъ чѣмъ не останавливающагося мстителя, воздающаго кару, а лавровая вѣтвь,—какъ несущаго прощеніе спасителя. Стволъ дерева слѣва, введенный въ мраморъ въ цѣляхъ устойчивости, конечно, отсутствовалъ въ бронзовомъ оригиналѣ. Статуя поразительнымъ образомъ воплощаетъ въ себѣ то, что греки обозначали выраженіемъ „теофанія“, или „внезапное вступленіе въ реальный міръ доселѣ незримаго божества“<sup>42</sup>. Сверкающій взглядъ направленъ вдаль. „Божественная легкость походки и позы, а также поворота головы“<sup>43</sup>, эластичный взмахъ движенія,—все это заставляеть и передъ статуей Аполлона думать прежде всего о творцѣ Ганимедовой группы: „какъ будто подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ этой группы возникъ „Аполлонъ“. Художникъ хотѣлъ изобразить его идущимъ, но не походкой людей. И никакое наблюденіе природы не смогло бы ему открыть секрета этого размашистаго шага, этой легко несущей тѣло походки. Движеніе Аполлона выходитъ изъ границъ природы, оно найдено самимъ художникомъ, какъ и найдено движеніе возносящагося Ганимеда. Но никакой другой художникъ, кромѣ самого создателя этого мотива, не могъ бы повторить его съ такой непосредственностью и, къ тому же, достичь такого совершенства“<sup>44</sup>... Дальнѣйшее разсмотрѣніе лишь подтверждаетъ сходство формъ и пропорцій тѣла, аналогичное построеніе головы — насколько объ этомъ позволяютъ судить различный масштабъ и работа кописта—а также сходное расположеніе одежды. Послѣдняя у „Аполлона“ имѣеть еще специальное

назначеніе: плотно обвивая грудь и плечи, плащъ широкой массой собирается за спиной и составляетъ, такимъ образомъ, задній фонъ, на которомъ, словно передъ занавѣсомъ, обрисовывается все великолѣпіе прекраснаго тѣла — какъ мы уже видѣли у Тезея (?) въ метопѣ Парѣнона <sup>45</sup>, и какъ увидимъ затѣмъ у Зевса въ пергамской „Гигантомахіи“.

Когда Антоніо Канова — къ чести его будь сказано — послѣ эпохи упадка въ искусствѣ снова обратился къ „классическому“ стилю, онъ, какъ извѣстно, попытался превзойти „Аполлона Бельведерскаго“ въ своемъ „Персеѣ съ головой Медузы“, котораго сочли потомъ достойнымъ выставить рядомъ съ античными статуями Ватикана. Въ дѣйствительности же, передъ этой статуей, по словамъ Гельбига <sup>46</sup>, невольно приходятъ въ голову мысли объ итальянскомъ героическомъ тенорѣ, преподносящемъ бравурную арію; да и „Язонъ съ золотымъ руномъ“ Бартеля Торвальдсена <sup>47</sup>, тоже стоящій въ связи съ „Аполлономъ Бельведерскимъ“, проигрываетъ при сравненіи его съ античнымъ памятникомъ. Вообще, эти двѣ ложноклассическія статуи при сопоставленіи ихъ съ греческимъ оригиналомъ могутъ отлично иллюстрировать и подтвердить то, что было сказано во введеніи по поводу ложноклассическаго художественнаго направленія. Говоря объ „Аполлонѣ“, тотчасъ же вспоминаешь и „Артемиду въ Версалѣ“, которую съ полнымъ правомъ можно назвать сестрой-близнецомъ „Аполлона Бельведерскаго“. Проблему, возникающую по поводу этихъ статуй, Фуртвенглеръ выразилъ въ такихъ словахъ: «ритмъ „Артемиды“, столь близкій „Аполлону“, и характеръ ея плавной походки даютъ основанія предполагать, что и она, подобно „Аполлону“, создана Леохаромъ»... <sup>48</sup>.

Наконецъ, о четвертомъ скульпторѣ, работавшемъ надъ Мавзолеемъ, Бриаксидѣ, можно съ достовѣрностью утверждать, что и его изображенія боговъ были еще полны силы и значительности. Бриаксидъ создалъ главныя священныя статуи для двухъ важнѣйшихъ эллинистическихъ центровъ, которые въ послѣдствіи, среди четырехъ міровыхъ городовъ обширной древне-римской имперіи, занимали второе и третье мѣсто: Александріи въ Египтѣ и Антиохіи на Оронтѣ. Именно, для Дафнѣ, предмѣстья

Антиохіи (какъ бы древняго Версаля), Бриаксидъ сдѣлалъ статую „Аполлона Дафнійскаго“, а для извѣстнаго Серапейона, т.-е. святилица Сераписа, въ Александріи — священное изображеніе Сераписа — самое послѣднее, быть можетъ, созданіе идеальнаго образа бога, являющагося развитіемъ типа Зевса или, вѣрнѣе сказать, занимающаго среднюю ступень между Зевсомъ и Плутономъ. Греческій художникъ приблизилъ египетскаго Сераписа къ эллинскому богу подземнаго царства, Плутону или Гадесу, съ одной стороны, и къ верховному богу неба, Зевсу, съ другой. Это не Зевсъ, но и не только мрачный властитель тѣней и неумолимый владыка царства мертвыхъ; Сераписъ Бриаксида является одновременно и верховнымъ обладателемъ скрытыхъ въ глубинѣ сокровищъ, богомъ подземнаго міра, раздающимъ благословенныя богатства его, богомъ плодородныхъ нѣдръ земли. Не слѣдуетъ ли приписать тому же Бриаксиду и производящую такое сильное впечатлѣніе маску „Зевса Отриколи“ (рис. 26)? Въ ней мы видимъ, во всякомъ случаѣ, не простое повтореніе созданнаго Фидіемъ идеала Зевса, а скорѣе тотъ типъ, который возникъ въ дальнѣйшемъ развитіи Фидіева идеала подъ вліяніемъ патетическаго искусства Скопаса. „Зевсъ Отриколи“, безусловно, созданъ позднѣе, въ четвертомъ столѣтіи — иначе говоря, онъ созданъ Бриаксидомъ!

Четвертый вѣкъ до Р. Хр. является, между прочимъ, и временемъ расцвѣта аттическаго надгробнаго рельефа. Образцы послѣдняго дошли до насъ въ такомъ количествѣ, что мы по нимъ можемъ на значительномъ протяженіи прослѣдить ходъ греческой пластики. Въ нихъ въ самомъ чистомъ видѣ отпечатлѣлось эллинское, особенно аттическое чувство: правдиво изображаетъ художникъ умершаго — такъ, какъ онъ жилъ на землѣ, со свойственными ему манерами, по которымъ его могли бы узнать друзья. Надгробные рельефы пятого и четвертаго вѣка великолѣпно характеризуютъ слова Гёте<sup>49</sup> въ „Итальянскомъ путешествіи“ отъ 16 сентября 1786 года:

„Вѣтеръ, вѣющій съ могилъ древнихъ, проникается благоуханіемъ, проносясь надъ холмомъ, покрытымъ розами.

Надгробные памятники выразительны, трогательны и всегда воспроизводят жизнь. Тамъ видишь мужа, который изъ ниши, какъ изъ окна, глядитъ на свою жену; тамъ стоитъ отецъ и мать, съ сыномъ посреди, и смотрятъ другъ на друга съ неотразимой естественностью. Тутъ двое протягиваютъ другъ другу руки; здѣсь отецъ, покоящійся на диванѣ, кажется бесѣдующимъ со своей семьей. Для меня были въ высшей степени трогательны изображенія непосредственнаго настоящаго на этихъ надгробныхъ камняхъ. Они позднѣйшаго времени, но просты, естественны и вообще привлекательны. Здѣсь нѣтъ колѣнопреклоненнаго мужа, одѣтаго въ броню и ожидающаго радостнаго воскресенія изъ мертвыхъ. Художникъ съ большимъ или меньшимъ искусствомъ изобразилъ только простые случаи изъ настоящей жизни людей и тѣмъ продлилъ и упрочилъ ихъ существованіе. Они не складываютъ рукъ, не возводятъ взоровъ къ небу, но остаются здѣсь тѣмъ, чѣмъ были и есть. Они находятся вмѣстѣ, принимаютъ одни въ другихъ участіе, любятъ другъ друга; и все это, даже съ нѣкоторыми техническими недостатками, все-таки прелестно выражено въ камнѣ“ \*)...

Въ пятомъ вѣкѣ рельефы обработаны проще и болѣе плоско, тогда какъ въ четвертомъ они становятся богаче фигурами, и самый рельефъ дѣлается высокимъ; обрамляющіе столбы съ фронтономъ надъ ними иногда превращаются въ настоящій маленькій храмъ, въ которомъ помѣщаются скульптурно обработанныя фигуры, а иногда изображается и цѣлое сраженіе. Противъ такого преувеличеннаго великолѣпія изображеній и былъ направленъ, на исходѣ столѣтія (312 г. до Р. Хр.) декретъ Деметрія Фалеронскаго, допускавшій только опредѣленные совершенно простые типы надгробныхъ памятниковъ: послѣ этого, къ сожалѣнію, внезапно обрывается ихъ развитіе... Поучительно сравнить извѣстный „Надгробный рельефъ Гегесо“, дочери или жены Проксена (рис. 17), съ другимъ изъ Пирея, изображающимъ совершенно одинаковый сюжетъ: служанка подаетъ своей госпожѣ ящикъ съ украшеніями<sup>50</sup>. Сидящая на высокомъ стулѣ съ выгнутой спинкой, Гегесо вынула

\*) Пер. З. Шидловской.

изъ ящичка, который ей подносить служанка, украшеніе, быть можетъ, жемчужную нить (она была нѣкогда написана красками на рельефѣ) и рассматриваетъ ее. На другомъ рельефѣ служанка только что подошла и въ то время, какъ ея госпожа сидитъ погруженная въ свои мысли, она открываетъ шкатулку. Какъ ни похожи оба рельефа другъ на друга при первомъ взглядѣ, однако формально и по своему общему настроенію они совершенно отличны, на основаніи чего мы можемъ заключить, что ихъ раздѣляетъ цѣлое столѣтіе. Между тѣмъ какъ надъ всей группой Гегесо опредѣленно царитъ гордая торжественность, во второмъ рельефѣ все выражено мягче, чувствительнѣе и сентиментальнѣе; на всей позѣ сидящей женщины лежитъ печать скорби, грустной задумчивости, и скорбно склоняются головы другъ къ другу. Въ обработкѣ одеждъ также сказываются два разныхъ вѣка. Тогда какъ въ памятникѣ Гегесо онѣ еще слегка стилизованы, въ той блестящей идеализованной манерѣ пареенонскихъ изображеній, на рельефѣ изъ Пирея складки безпокойнѣе, и самая одежда сдѣланы ближе къ модели и болѣе прозрачны. Коротко говоря, если первый рельефъ по своимъ художественнымъ формамъ весь проникнутъ духомъ скульптуръ Пареенона, и, значитъ, несомнѣнно принадлежитъ еще пятому столѣтію, то болѣе поздній рельефъ стоитъ ближе къ творчеству Праксителя и, такимъ образомъ, долженъ быть относимъ къ срединѣ или даже ко второй половинѣ четвертаго вѣка.

На аттическихъ надгробныхъ рельефахъ часто попадаетъ изображеніе нѣсколькихъ членовъ семьи, при чемъ двое изъ нихъ иногда связаны рукопожатіемъ. Но тутъ рѣчь идетъ не о прощаніи и не о предстоящей встрѣчѣ въ потустороннемъ мірѣ—Элизіумѣ (такая сцена скорѣе отвѣчала бы общему духу и воззрѣніямъ христіанской религіи и мало мирилась бы съ античнымъ міросозерцаніемъ: вѣдь представленіе объ Элизіумѣ никогда не было предметомъ всеобщей народной вѣры). Рукопожатіе на рельефахъ, надо думать, прежде всего должно было выразить внутреннюю связь между членами семьи. Еще и теперь въ Греціи протягиваютъ другъ другу руки не только при встрѣчѣ или разставаньи. Нерѣдко можно увидѣть,

напр., какъ двое друзей стоятъ на улицѣ въ сердечной бесѣдѣ, въ теченіе долгаго времени пожимая другъ другу руки<sup>51</sup>. Во всякомъ случаѣ, нужно признать, что почти всегда, по крайней мѣрѣ, въ большинствѣ хорошихъ рельефовъ четвертаго вѣка, сцена обвѣяна тихой грустью, которая граничитъ со сдержанной печалью; эта нота, однако, звучитъ очень слабо, слабо настолько, чтобы дать намъ почувствовать, что эти люди, которыхъ мы видимъ тутъ въ полной силѣ и цвѣтущей красотѣ, уже подпали вліянію смерти... Сцена изъ жизни, часто совершенно обыденный сюжетъ, а иногда и нѣчто тривиальное, быть можетъ,—вотъ что представляется намъ въ надгробныхъ рельефахъ; но этотъ сюжетъ переданъ съ величественной простотой и проникновенностью, онъ какъ бы возвышается надъ повседневностью, и образы людей кажутся намъ идеальными представителями всего ихъ рода. Знаменательно то, что, по общему правилу, избѣгаютъ портретнаго сходства. Какою разительною противоположностью являются, такимъ образомъ, эти скромные, благородные рельефы съ ихъ простыми, ясными и спокойными фигурами тѣмъ реалистическимъ памятникамъ, которые мы встрѣчаемъ на современныхъ итальянскихъ кладбищахъ, и на которыхъ переданы со всѣмъ возможнымъ сходствомъ не только лица, но и—съ какой-то мучительной тщательностью—все вещественное, въ родѣ матерій одежды, прозрачной отдѣлки и кружевныхъ платковъ, перчатокъ и обуви, украшеній и всяческихъ бездѣлушекъ! Если въ нихъ даже и сказывается виртуозная техника, достигающая поразительныхъ эффектовъ натуральности, то все же она не можетъ насъ разубѣдить въ очевидной безвкусицѣ этихъ статуй; глядя на нихъ, еще больше научаешься цѣнить удивительное чувство такта греческихъ, въ частности аттическихъ художниковъ.

## V.

Какъ въ V в. мы различаемъ на одной сторонѣ Фидію и аттическое искусство, а на другой — Поликлета и аргосско-дорическое направленіе, такъ въ IV в. аттическое

искусство представлено, главнымъ образомъ, Праксителемъ и Скопасомъ—хронологически правильнѣе, Скопасомъ и Праксителемъ,—а пелопоннесская или сикіоно-аргосская школа, преимущественно, ихъ младшимъ современникомъ Лисиппомъ. Если, однако, главный центр тяжести лисиппова творчества лежитъ еще въ этомъ періодѣ, то въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, особенно въ качествѣ портретиста и друга Александра Великаго, Лисиппъ уже тяготѣетъ къ искусству эллинистическаго времени. Къ Праксителю, у насъ получился совершенно естественный переходъ отъ Кефисодота, къ „Гермесу“ отъ „Эйрены“, и только затѣмъ уже мы остановились на Скопасѣ, хотя онъ былъ и старше Праксителя. Разсматривать Скопаса послѣ Праксителя насъ побудило еще слѣдующее соображеніе: творчество Скопаса дѣлается понятнымъ только при сравненіи его съ искусствомъ Праксителя, и Скопасъ, далѣе, не только стоитъ въ болѣе рѣзкомъ противорѣчій съ искусствомъ V в., чѣмъ Пракситель, но, какъ оказалось, данное имъ направленіе больше другихъ повліяло на дальнѣйшее развитіе искусства. Въ искусствѣ Скопаса, именно, заложены корни пергамской и родосско-малоазіатско-эллинистической пластики, вообще. Итакъ, Скопасъ, Пракситель и Лисиппъ характеризуютъ вторичный расцвѣтъ греческой скульптуры, начало котораго относится къ срединѣ четвертаго вѣка, Лисиппъ же является безспорнымъ главою пелопоннесской школы во вторую половину четвертаго столѣтія, послѣднимъ великимъ новаторомъ и законодателемъ греческой пластики. Родился онъ въ Сикіонѣ, откуда, вѣроятно, родомъ былъ и Поликлеть. Въ молодости своей Лисиппъ былъ простымъ ремесленникомъ-литейщикомъ; только позже, когда онъ самостоятельно перешелъ къ искусству, изъ него, безъ всякой помощи учителя, выработался художникъ, ваятель изъ бронзы. О томъ, что онъ былъ самоучкой, встрѣчаются неоднократныя свидѣтельства. Первоначальный же толчокъ ему дали, съ одной стороны, произведенія прежняго главы школы, Поликлета, чьего „Дорифора“ онъ называлъ своимъ учителемъ, а съ другой, внимательное наблюденіе природы, на которое направилъ его художникъ Эвпомпъ. На этотъ счетъ существуетъ слѣдую-

щій анекдотъ: Лисиппъ спросилъ однажды Эвпомпа, основателя сикіонской школы живописи, кому изъ своихъ предшественниковъ онъ долженъ слѣдовать; а тотъ, указывая на толпу людей, отвѣтилъ, что онъ долженъ подражать не какому-нибудь художнику, но самой природѣ. Если этотъ отвѣтъ исходилъ, дѣйствительно, изъ устъ Эвпомпа, то, во всякомъ случаѣ, врядъ ли былъ направленъ по адресу Лисиппа, который былъ значительно моложе Эвпомпа.

Всѣмъ извѣстна мраморная статуя такъ наз. „Апоксіомена“ (рис. 27), юноши-атлета, стоящаго во весь ростъ и скребкомъ очищающаго тѣло по окончаніи упражненій (или послѣ одержанной побѣды) отъ слоя грязи, образовавшагося изъ масла, которымъ умащивали себя передъ гимнастикой, отъ тонкаго песку, которымъ обычно обсыпали себя, а также отъ пота и пыли палестры (небольшой кубикъ въ правой протянутой рукѣ статуи обязанъ только ошибкѣ реконструктора Tenerani). Этотъ „Атлетъ“, находящійся нынѣ въ Ватиканскомъ *Braccio nuovo* и извѣстный намъ съ 1849 года, есть только копія, но опять-таки, подобно „Аполлону Бельведерскому“, одна изъ лучшихъ копій древности и, очевидно, мраморное повтореніе той бронзовой фигуры Лисиппа, которую М. Агриппа поставилъ въ Римѣ передъ своими термами (по Плинію *n. h.* 34, 62). Императоръ Тиберій, хотя и избѣгавшій въ началѣ своего правленія открыто своевольныхъ поступковъ, перенесъ ее отсюда въ свои покои,—до такой степени ему нравилась статуя. Но римскій народъ, раздѣлявшій восхищеніе императора передъ статуей, такъ настойчиво требовалъ ея возвращенія, что Тиберій вынужденъ былъ уступить и снова вернулъ статую на ея прежнее мѣсто. Этотъ „Апоксіомень“ можетъ служить для насъ характернымъ примѣромъ, на которомъ нетрудно познакомиться со всѣми особенностями искусства Лисиппа. „Лисиппъ“ — читаемъ мы у Плинія—сдѣлалъ очень много для дальнѣйшаго развитія скульптуры: прежде всего, благодаря новому способу обработки волосъ, далѣе, благодаря тому, что головы статуй онъ сталъ дѣлать меньше, чѣмъ прежніе художники, а тѣла болѣе стройными и упругими, чтобы такимъ образомъ ростъ изображаемыхъ фигуръ казался выше. Латынь,—

Говоритъ дальше Плиній,—не имѣетъ подходящаго выраженія для *symmetria* (симметрия), которую строжайшимъ образомъ соблюдалъ Лисиппъ, измѣнившій повсему, еще неиспытаннымъ способомъ, квадратную фигуру древнихъ художниковъ; при этомъ Лисиппъ обыкновенно говорилъ, что эти послѣдніе (т.-е. его предшественники) изображали людей такими, какъ они были въ дѣйствительности, а онъ—такими, какъ они казались. Характернымъ для него является, повидимому, живое, до мелочей схваченное, говорящее выраженіе "... Подъ „древними“, старшими „художниками“ прежде всего, конечно, подразумѣвается Поликлеть: выраженіе „*quadratae staturae*“ прямо указываетъ на его „Дорифора“, котораго, какъ было сказано выше, Лисиппъ называлъ своимъ учителемъ. На самомъ же дѣлѣ, новый художникъ создалъ совершенно иную систему пропорцій, и въ своемъ „Апоксіоменѣ“ сталъ въ прямую противоположность къ канону Поликлета. По этому поводу вспоминается Гейне, вошедшій въ школу романтиковъ только для того, чтобы затѣмъ поднять руку на своихъ учителей. „Дорифоръ“ основанъ на самомъ тщательномъ изученіи природы и на прибрѣтенномъ этимъ путемъ знаніи формъ, такими какъ онѣ есть. Художнику извѣстны всѣ детали, и онъ точнѣйшимъ образомъ передаетъ ихъ: такъ какъ волосы, въ дѣйствительности, состоятъ изъ множества отдѣльныхъ волосковъ, художникъ и изображаетъ ихъ въ видѣ тонкихъ, рядомъ положенныхъ линій. Глаза, въ свою очередь, рѣзко очерчены линіями вѣкъ, и цѣлое такимъ образомъ составляется какъ бы изъ многочисленныхъ частностей, крайне точно обработанныхъ художникомъ—такъ, какъ если бы каждая изъ нихъ существовала сама по себѣ. Этой-то до мелочей доходящей вѣрности исполненія, стремящейся передать предметы такими, каковы они въ реальной дѣйствительности, и удивлялись древніе въ произведеніяхъ Поликлета. Но, спрашивается, видимъ ли мы вещи дѣйствительно такими, какъ онѣ есть? Вѣдь онѣ представляются намъ подъ дѣйствіемъ воздушной среды и неодинаковаго освѣщенія, измѣняющаго такъ наз. локальный тонъ, и не въ длительномъ состояніи покоя, а въ движеніи. Точно также—какъ указываетъ Францъ

Винтеръ <sup>52</sup> — мы видимъ не всѣ детали, составляющія предметъ, сразу, а лишь общіе образы, въ которыхъ подробности растворяются въ цѣломъ: такъ, напр., дерево мы видимъ не въ его безчисленныхъ листочкахъ, а какъ нѣчто цѣлое. Поэтому можно сказать, что художникъ, изображающій предметы такими, какъ они намъ кажутся, передаетъ ихъ, быть можетъ, ближе къ истинѣ, чѣмъ тотъ, кто черезчуръ рабски держится дѣйствительности. — Вѣдь художникъ — не портной, снимающій мѣрку съ модели, и всякое искусство основывается на иллюзіи, на обманчивой видимости дѣйствительности. Короче говоря, та проблема, которая въ новѣйшее время опять приобрѣла важнѣйшее значеніе въ области искусства, именно, вопросъ о томъ, слѣдуетъ ли передавать самое природу или только ея образъ, впечатлѣніе, этотъ вопросъ существовалъ уже въ древности, и раздѣлилъ на два лагеря двухъ великихъ мастеровъ: Поликлета и Лисиппа. И, въ сравненіи съ Поликлетомъ, Лисиппъ кажется намъ современнымъ художникомъ. Въ основѣ его „Апоксімена“ лежитъ, безспорно, не менѣе серьезное изученіе природы, чѣмъ у Поликлета, но познанія разумно отодвинуты на задній планъ. Подробности тутъ, скорѣе, лишь намѣчены, сообразно съ впечатлѣніемъ цѣлаго, и на богато и живо моделированномъ тѣлѣ атлета всѣ мелкія черты подчинены крупнымъ, „выполненіе руководствуется извѣстной мѣрой, отъ правильнаго опредѣленія которой все зависитъ“ ...

Итакъ, по Плинію, характерной особенностью художественныхъ формъ Лисиппа были уменьшенные размѣры головъ, на которыхъ восхвалялась „лисипповская“ свободная трактовка волосъ и бѣлая стройность тѣла, въ особенности ногъ и рукъ. Сравнительно съ маленькой головой, тѣло „Апоксімена“ кажется, правда, сильнымъ, въ дѣйствительности же оно тоньше и легче, чѣмъ у любой изъ прежнихъ статуй, а ноги просто непропорціонально длинны. Маленькія головы и высокія ноги, длинныя оконечности, вообще — это двѣ самыхъ яркихъ черты искусства Лисиппа (между прочимъ, слишкомъ малыя головы встрѣчаются и у Микель-Анджело). Аттические художники этого времени частью стояли на томъ же са-

момъ пути, что и Лисиппъ: у Леохара, напр., проявляются родственныя Лисиппу наклонности, но вообще въ Аѳинахъ были менѣе теоретичны. Поучительно, въ свою очередь, сравнить „Апоксіомена“ съ „Гермесомъ“ Праксителя и со скопасовскими изображеніями, хотя бы „Мелеагромъ“. Въ формѣ головы „Гермеса“, при достаточной удлинненности ея, все же больше округлости, чѣмъ у „Апоксіомена“, и, прежде всего, у „Гермеса“ шире грудь. Типъ головы „Апоксіомена“ приближается къ таковому въ скопасовскихъ статуяхъ, и въ то время, какъ у „Гермеса“ лицо представляетъ собой форму яйца, обращеннаго остриемъ книзу, а затылокъ даетъ красивое закругленіе, у „Апоксіомена“ лицо полное и болѣе круглое, съ округленнымъ подбородкомъ и прямолинейнымъ затылкомъ, какъ у Скопаса. Открытые глаза также скорѣе напоминаютъ Скопаса, ротъ слегка приоткрытъ, почти какъ у „Мелеагра“, но меньше по размѣру и обрамленъ прямыми линіями, тогда какъ въ скопасовскихъ головахъ верхняя губа имѣетъ изящныя закругленія. Развѣ только въ обработкѣ волосъ можно сблизить „Гермеса“ и „Апоксіомена“: у обоихъ волосы короткіе и волнистые; при ближайшемъ сравненіи, однако, сразу обнаруживается, что „Гермесъ“ дѣйствительно былъ задуманъ въ мраморѣ, и что, наоборотъ, „Апоксіоменъ“ былъ бронзовымъ произведеніемъ. Еще отчетливѣе типъ головы, установленный Скопасомъ и Поликлетомъ, выраженъ въ „Агіи“, найденномъ французами при раскопкахъ въ Дельфахъ въ 1897 году. Онъ также является, очевидно, мраморной копіей съ бронзовой статуи Лисиппа, знакомство съ которой сперва, казалось, спутало наше представленіе о Лисиппѣ, но при ближайшемъ ознакомленіи внесло въ него лишь цѣнное дополненіе. Этотъ „Агій“ просто указываетъ намъ на то, что Лисиппъ не сразу выступилъ смѣлымъ новаторомъ, что онъ сначала довольно тѣсно примыкалъ къ своимъ предшественникамъ, Поликлету и Скопасу, и только со временемъ эмансипировался отъ традицій аргосско-сикіонской школы,—съ тѣмъ, чтобы въ дальнѣйшемъ уже пробиваться по собственному пути. Остается еще добавить, что головы „Апоксіомена“ и „Агія“, обязанныя своимъ происхожденіемъ пелопоннескому искусству, уступаютъ—поскольку рѣчь идетъ о духовномъ выраже-

ніи—аттическимъ, именно головамъ Скопаса и Праксите-  
ля. Но зато Лисиппу теперь считаютъ возможнымъ <sup>53</sup> при-  
писать значительное завоеваніе въ другой области: оно за-  
ключается въ слѣдующемъ: статуарныя произведенія до Ли-  
сиппа были рассчитаны почти исключительно на фронталь-  
ную точку зрѣнія (это не относится къ „Мальчику, вынимаю-  
щему занозу“) и чаще построены по плану рельефа, т.-е.  
прямо вкомпанованы въ одну плоскость (тутъ можно ука-  
зать, прежде всего, на „Дискобола“ Мирона), оставаясь  
для нашего глаза въ предѣлахъ двухъ измѣреній, между  
тѣмъ какъ статуи Лисиппа простираются на всѣ три измѣ-  
ренія и смѣло вступаютъ въ пространство. Лисиппъ къ  
двумъ измѣреніямъ, ширинѣ и вышинѣ, рѣшительно при-  
бавилъ третье—глубину, и какъ разъ „Апоксіомень“ пред-  
ставляетъ этому прекрасный примѣръ.

Послѣ „Апоксіомена“ для болѣе полной характеристики  
искусства Лисиппа, основываясь еще на другомъ произве-  
деніи — „Отдыхающемъ Гермесѣ“ (въ Неаполѣ)  
(рис. 28), одной изъ лучшихъ античныхъ бронзъ, съ под-  
линными чертами творчества этого художника. Статуя  
изображаетъ проворнаго вѣстника боговъ: такъ мы опре-  
дѣляемъ обнаженнаго юношу по жезлу герольда, который  
нужно дополнить, какъ атрибутъ лѣвой руки, и по  
его наряднымъ крылатымъ сандаліямъ; на подошвахъ его  
ногъ розетки, которыя не годились бы для путешествій  
смертныхъ людей. Отдыхающій „богъ вѣтра“ Гермесъ  
сидитъ, слегка согнувшись, на скалѣ, опершись о нее пра-  
вой рукой; правая нога вытянута, лѣвая поджата. Стилъ  
Лисиппа выдають почти чрезмѣрная стройность ногъ, ма-  
ленькіе размѣры головы и еще одна особенность, на которой  
слѣдуетъ остановиться. Насколько иначе представилъ отды-  
хающаго на своемъ пути Гермеса Пракситель! У него, дѣй-  
ствительно, мы видимъ тихое отдохновеніе, мечтательное  
углубленіе въ себя: тихо, почти незамѣтно улыбаясь, мяг-  
кимъ взоромъ смотритъ богъ на дитя, или, собственно,  
мимо него, въ неопредѣленную даль! Въ неаполитан-  
ской же бронзѣ, наоборотъ, вся поза производитъ такое  
впечатлѣніе, какъ будто бы богъ готовъ въ ближайшій  
же моментъ вскочить и продолжать свой путь, и у насъ  
неволью рождается ощущеніе, что вотъ-вотъ онъ внезапно

исчезнетъ снова изъ нашихъ глазъ. „Гермесъ“ Лисиппа весь—готовность, онъ, словно, ждетъ только нужнаго слова, чтобы въ моментъ, когда это слово будетъ произнесено, вскочить и приняться за работу. Онъ сидитъ лишь на кончикѣ скалы, едва касаясь ногами земли, почти такъ, какъ отдыхаютъ конкобѣжцы, и лишь слегка опирается его правая рука о сидѣніе,—нѣсколько сильнѣе нажать рукой,—и богъ легкій, какъ перо, снова понесется по воздуху... Такое же впечатлѣніе производитъ „Моисей“ Микель-Анджело. И у него лѣвая нога слегка отведена назадъ; только съ трудомъ сдерживаетъ онъ себя при видѣ танца вокругъ золотого тельца: его спокойствіе обманчиво, въ ближайшую же секунду онъ вскочитъ съ мѣста и разобьетъ таблицы, завѣщанныя Іеговой. Но это мимолетное состояніе кратковременнаго отдыха неутомимаго человѣка врядъ ли передано гдѣ-либо такъ, какъ въ неаполитанскомъ „Гермесѣ“. Налетъ печали, который лежитъ на его нѣсколько устало согнувшейся фигурѣ, былъ вообще свойственъ созданіямъ Лисиппа; эта черта, эта почти типичная для состоянія усталости тихая грусть снова возвращается въ характерно лисипповскомъ „Геркулесѣ Фарнезскомъ“ (съ маленькой головой!), также находящемся въ неаполитанскомъ Museo nazionale. „Прошедшія и будущія усилія проходятъ словно сонъ въ душѣ героя“<sup>54</sup>, и только на краткій мигъ присѣлъ онъ перевести духъ передъ новыми подвигами,— печать „отдыха и вмѣстѣ безпокойства“<sup>55</sup> лежитъ и на этомъ произведеніи. Лисиппъ вообще предпочиталъ изображать состояніе послѣ дѣйствія, какъ это имѣетъ мѣсто и въ „Апоксиоменѣ“. „Итакъ, если Скопасъ далъ выраженіе страстному безпокойству своего времени, а Пракситель—вытекающему отсюда стремленію къ миру, то Лисиппъ, въ свою очередь, въ созданныхъ имъ образахъ воплотилъ неслыханную ранѣе внутреннюю взволнованность, дошедшую до нервозности, давая намъ уже предчувствовать слѣдующее за нею состояніе—усталость. Такъ, діаметрально противоположены другъ другу образы, взятые, съ одной стороны, изъ сферы Діониса—охваченная дикимъ экстазомъ „Вакханка“ Скопаса и идиллически представленный „Сатиръ“ Праксителя, облокотившійся о дерево, а съ другой стороны—„Гер-

месь“ Праксителя, какъ воплощеніе самоудовлетворенной тихой радости, и неаполитанскій „Гермесъ“ Лисиппа—образъ нервной стремительности, которая только на мгновеніе превращается въ спокойствіе<sup>56</sup>.

До сихъ поръ мы видѣли у Лисиппа образы боговъ и героевъ или изображенія изъ области атлетическаго жанра,—но помимо того, онъ былъ и значительнѣйшимъ изъ греческихъ портретистовъ, а также, рядомъ съ Мирономъ и Стронгиліономъ, самымъ выдающимся въ древности художникомъ животныхъ. Лисиппъ былъ придворнымъ, какъ сказали бы мы теперь, скульпторомъ македонскаго царя<sup>57</sup>. Передаютъ, что великій царь не желалъ, чтобы его въ скульптурѣ изображалъ кто-либо другой, кромѣ Лисиппа, писалъ—кромѣ Апеллеса, и рѣзалъ его портретъ на камнѣ—кромѣ Пирготеля, и будто выразилъ это даже въ формѣ спеціальнаго эдикта. Такъ какъ все же существуютъ портреты царя, сдѣланные и другими художниками, напр., Леохаромъ, то указанную привилегію нужно понимать въ томъ смыслѣ, что самъ онъ заказывалъ свои изображенія только названнымъ художникамъ и что, соотвѣтственно съ этимъ, только для нихъ онъ обыкновенно выступалъ въ качествѣ модели. Такъ, Наполеонъ III тоже признавалъ какъ бы официальнымъ только одно свое портретное изображеніе, сдѣланное Францемъ Винтергальтеромъ, „художникомъ царственныхъ особъ“. Во всякомъ случаѣ, въ лицѣ Апеллеса и Лисиппа Александръ сдѣлалъ глашатаями своего величія крупнѣйшихъ портретистовъ древности.

Уже по одной необыкновенной плодовитости Лисиппа мы должны заключить о долгой жизни художника: онъ создалъ не менѣе 1500 произведеній, какъ это обнаружилось, когда его наслѣдникъ, послѣ смерти Лисиппа, вскрылъ сберегательную копилку, куда художникъ обыкновенно опускалъ по одному золотому динарію изъ гонорара за каждое исполненное произведеніе. Съ такой огромной „плодовитостью“, впрочемъ, мы встрѣчаемся не разъ въ исторіи искусства: мы знаемъ, напр., что придворный живописецъ саксонскаго короля въ XVIII столѣтіи, швейцарскій портретистъ Антонъ Граффъ, прожившій около 77 лѣтъ, могъ насчитать среди своихъ произведеній 1655

написанных картинъ и 322 рисунка серебрянымъ карандашомъ <sup>58</sup>. Многочисленность произведений Лисиппа ставили въ связь съ большимъ числомъ его учениковъ: предполагаютъ, что въ его мастерской работало много помощниковъ и сотрудниковъ. Дѣйствительно, подобно Поликлету, имѣвшему необыкновенно многочисленныхъ преемниковъ, и Лисиппъ создалъ школу совершенно исключительныхъ размѣровъ: эти такъ наз. лисиппійцы составляютъ главный контингентъ художниковъ перваго времени діадочовъ (*διάδοχοι*), или эпохи преемниковъ Александра Великаго, къ которой мы теперь и переходимъ (см., напр., **рис. 29**).

„Имя Александра—говоритъ Дройзенъ въ началѣ своей поистинѣ классической „Исторіи Александра Великаго“ <sup>59</sup>—обозначаетъ конецъ старой міровой эпохи и начало новой. Двухсотлѣтнюю борьбу эллиновъ съ персами, это первое извѣстное исторіи крупное столкновение Запада съ Востокомъ, Александръ завершаетъ уничтоженіемъ персидскаго царства, завоеваніемъ земель вплоть до африканскаго берега и за Яксартомъ, или Индомъ, распространеніемъ греческаго господства и культуры на народы умирающихъ цивилизацій—короткоговоря, началомъ эллинизма. Исторія не знаетъ другого явленія подобнаго рода; никогда, ни до, ни послѣ этого, такой маленькій народъ не былъ въ состояніи столь быстро и рѣшительно уничтожить владычество такой гигантской монархіи и на мѣстѣ ея развалинъ создать новыя формы государственной и народной жизни... До Александра Великаго греческій міръ былъ строго замкнутъ въ самомъ себѣ, противопоставляя себя варварскому, и грекъ, въ сознаніи своего духовнаго превосходства, былъ неспособенъ что-нибудь воспринять отъ презрѣннаго варвара, не-грека. Съ Александромъ Великимъ этому былъ положенъ,—такъ сказать, однимъ ударомъ,—конецъ. Уже самъ Александръ попытался смягчить и уничтожить противоположность между эллинскимъ и варварскимъ міромъ, построить между ними мостъ, уже самъ Александръ, такимъ образомъ, положилъ основаніе тому, что мы называемъ со временъ Дройзена „эллинизмомъ“, отъ „ελληνίζειν“, что значитъ уподобиться греку, преобразиться въ грека <sup>60</sup>. На мѣсто

Замкнутого, территориально ограниченного греческаго государства теперь становится эллинистическая міровая монархія, въ которой господствуютъ греческіе нравы и греческій духъ; распространяется греческая культура, и греческій языкъ дѣлается всемірнымъ нарѣчіемъ на Востокъ, какъ вскорѣ затѣмъ на Западѣ такимъ же становится латинскій (замѣтимъ, кстати, что на эллинистическомъ общемъ языкѣ, „общегреческомъ“, наз. *Κοινή*, написанъ, между прочимъ, и Новый Завѣтъ). Только теперь грекъ, въ свою очередь, можетъ усвоить себѣ то хорошее, что онъ нашелъ у не-грека: и въ области искусства, особенно архитектуры, онъ можетъ опять кое-чему поучиться подобно тому, какъ уже въ древнѣйшее эгейское время Востокъ выступилъ однажды въ роли его учителя. Эта эпоха крайне интересна, и для насъ — замѣтимъ между прочимъ — становится все болѣе яснымъ, что наша современная культура покоится собственно не столько на эллинской культурѣ, сколько на культурѣ эллинистическаго времени, когда былъ перекинутъ мостъ отъ Эллады къ Риму. Свою печать наложили на нее великіе люди, стоящіе „по ту сторону добра и зла“: Александръ во главѣ своихъ генераловъ, Птолемея-Сотера, Селевка, Антиоха и прочихъ; всѣ они, одинъ за другимъ, были меценатами, покровителями искусства и науки, подобно владѣтельнымъ особамъ Ренессанса<sup>61</sup>. Въ обоихъ случаяхъ сильнымъ стимуломъ была, естественно, жажда славы: меценаты думали объ увѣковѣченіи своего имени при помощи искусства. Не стануть, конечно, утверждать, что Александръ самъ по себѣ былъ большимъ цѣнителемъ художествъ и идеальнымъ поборникомъ искусства (къ нему это походить такъ же мало, какъ и къ Наполеону I, — имъ обоимъ было не до искусства). Но, во всякомъ случаѣ, въ свитѣ Александра, назвавшаго Ахилла, у предполагаемой могилы героя, счастливымъ за то, что тотъ въ лицѣ Гомера нашелъ своего герольда, — въ свитѣ Александра всегда, какъ и въ свитѣ Наполеона, состояло множество художниковъ, которые за милости Александра не могли ему отплатить лучше, какъ постоянно возсоздавая образъ великаго царя для его отдаленныхъ подданныхъ и для потомства. На ряду съ упомянутыми привилегированными портретистами: Лисип-

помъ, Апеллесомъ и Пирготелемъ—слѣдуетъ еще указать на гениальнаго архитектора Де й н о к р а т а, призваннаго воплотить въ дѣйствительность строительные замыслы царя.

Вмѣстѣ съ тѣмъ совершенно измѣнилось и самое положеніе художника. Изъ простаго ремесленника, какимъ онъ все же былъ и долго оставался въ старину, онъ становится просвѣщеннымъ другомъ царя: какъ и въ эпоху Возрожденія, художникъ путешествуетъ рука объ руку съ монархомъ, который самъ не стыдится обучаться искусствамъ и выступать въ качествѣ самостоятельнаго художника <sup>62</sup>. Тогда какъ раньше техническіе навыки переходили по наслѣдству отъ отца къ сыну, и художникъ обязанъ былъ своимъ искусствомъ родинѣ, теперь онъ заимствуетъ необходимое для себя на чужбинѣ, теперь среди художниковъ царить настоящая тоска по странствованіямъ: Скопаса можно назвать первымъ крупнымъ художникомъ, который покинулъ Грецію и переселился въ Малую Азію. Послѣ того какъ пелопоннесская война около 400 года свергла единственную крупную греческую державу (Аѣины) съ ея былой высоты, Аѣины все еще въ теченіе нѣкотораго времени оставались средоточіемъ художественной жизни; только тогда, когда вмѣстѣ съ битвой у Херонеи (338 г. до Р. Хр.) Греція потеряла свою политическую самостоятельность, начало вырождаться въ своей отчизнѣ, Элладѣ, также и искусство. Платные заказы исходили теперь отъ богатыхъ острововъ, какъ Родосъ, художники же со всѣхъ сторонъ стекались, преимущественно, въ резиденціи Птолемеевъ, Селевкидовъ и Атталидовъ. Въ александрійскомъ Музейонѣ вмѣстѣ съ учеными жили и художники, которые, такимъ образомъ, получали, подобно и литераторамъ, нѣкоторый налетъ учености: художникъ учился въ школѣ медиковъ и анатомовъ. Инымъ, между прочимъ, стало въ это время и положеніе женщины; теперь она также выступаетъ въ качествѣ художника, и Плиній называетъ по именамъ цѣлый рядъ такихъ художницъ <sup>63</sup>. Слѣдовательно, уже въ это время произошла „эмансипація“ женщины, и эллинистическіе дворы такъ же немислимы безъ высокообразованныхъ, одаренныхъ женщинъ, какъ и дворы эпохи Возрожденія.

Однако, при большомъ разнообразіи вкусовъ, отличающемся это время, съ одной стороны, и виртуозности, побѣждающей всѣ трудности, съ другой, врядъ ли можно больше говорить о единомъ развитіи искусства, и приходится довольствоваться тѣмъ общимъ положеніемъ, что эллинистическое искусство послѣ Александра Великаго просто развиваетъ послѣдовательно тенденціи до-александровскаго времени, главнымъ образомъ, искусства четвертаго вѣка. Формы и выраженіе, данныя предшествующимъ искусствомъ, не столько углубляются, сколько варьируются и комбинируются съ величайшей ловкостью и, главное, приобрѣтаютъ преувеличенный характеръ: большое становится колоссальнымъ, патетическое доходитъ до патологическаго, милое дѣлается манерно-кокетливымъ, чувственное — непристойнымъ, реалистическое — гротескомъ и т. д. Только въ отдѣльныхъ мѣстахъ, какъ, напр., на Родосѣ, въ Пергамѣ, Александріи и др., создается иногда характерный стиль. Первымъ призывнымъ кличемъ фанфары новаго искусства была, до нѣкоторой степени, извѣстная „Ника Самоеракійская“ (рис. 5), подносящая ко рту свою трубу для того, чтобы возвѣстить о побѣдѣ — вѣроятно, рѣшительной морской побѣдѣ Деметрія Полиоркета въ 306 году (какъ можно судить по монетамъ). Эта „Ника“ представляетъ собой, такимъ образомъ, датированное произведеніе и относится еще къ концу VI столѣтія, но въ то же время является провозвѣстникомъ новой художественной эпохи. „Ника“, колоссальныхъ формъ, въ увлекательной позѣ, такъ же подвижна въ композиціи, какъ виртуозна въ отдѣлкѣ одеждъ, превратившихся въ нѣчто самодовлѣющее, — въ извѣстномъ смыслѣ это — подчеркнутая „Ника Пэонія“. Зато такія произведенія, какъ „капитолійскую“ и „медицейскую“ Афродиту, сравнительно съ „Книдіянской“, точно также и т. наз. Антиноя Бельведерскаго по сравненію съ праксителевымъ „Гермесомъ“, скорѣе слѣдуетъ разсматривать просто, какъ образцы дальнѣйшаго развитія въ эллинистическомъ духѣ, и только вариацией на тотъ же главный мотивъ „Гермеса“ представляются группы „Силена съ маленькимъ Діонисомъ“, „Геракла съ маленькимъ Телефомъ“ и др. Въ то же

время „Афродита Медичи“ можетъ служить примѣромъ того, какъ искусство, слѣдя все дальше по пути чувственности, на который оно однажды вступило, обращается и къ эротически пикантнымъ, сладострастнымъ сюжетамъ (теперь становятся излюбленными мотивъ Леды, изображеніе гермафродитовъ и т. под.) и доходить, наконецъ, до фривольнаго и непристойнаго. Вмѣстѣ съ тѣмъ, подводя итоги своему развитію въ четвертомъ вѣкѣ, когда художники, изъ предпочтенія къ юнымъ формамъ, уже перешли къ кругу болѣе молодыхъ божествъ, искусство теперь впервые отдается въ такой степени изображенію дѣтей. Можно сказать, что теперь наступаетъ „вѣкъ ребенка“. Малышъ Діонисъ на рукахъ Силена имѣетъ несравненно болѣе дѣтскій видъ, чѣмъ тотъ черезчуръ маленькій карапузъ, котораго держитъ Гермесъ, или чѣмъ дитя-Плутосъ на рукахъ Эйрены въ группѣ Кефисодота. Аполлонъ превращается въ „Аполлино“, съ почти дѣвическими формами, Гермесъ также становится мальчикомъ, Панъ — Панискомъ, т. е. маленькимъ Паномъ, Гераклъ—Гераклискомъ - ребенкомъ, душащимъ змѣю. Въ особенности это примѣнимо къ Эросу: богъ любви изъ эфеба и подростка обращается въ крылатое дитя или дитя безъ крыльевъ, въ *putto*, того *putto*, который снова затѣмъ появляется въ эпоху Возрожденія и, прежде всего, у Донателло<sup>64</sup>. Къ эротамъ, этимъ веселымъ *amorini*, присоединяются въ *pendant* дѣвочки съ крыльями бабочекъ, такъ наз. Психеи<sup>65</sup>),—и вся помпеянская живопись, съ ея обиліемъ эротовъ и психей въ изображеніяхъ самыхъ повседневныхъ сценъ, является лишь отпрыскомъ эллинистическаго искусства.

Особенно многочисленныхъ эпигоновъ, понятно, оставили послѣ себя Скопасъ, Пракситель и Лисиппъ,—художники, задававшіе тонъ въ четвертомъ вѣкѣ,—и на иныхъ произведеніяхъ обнаруживается рѣдкостное смѣшеніе художественныхъ манеръ этихъ, по существу, различныхъ мастеровъ: такъ, напр., богъ сна „Гипносъ“<sup>66</sup> и такъ наз. „Нарциссъ“ (Діонисъ) сдѣланы въ духѣ искусства Праксителя и Лисиппа, а „Арей Людовизи“ носитъ полу-скопасовскій, полулисипповскій характеръ. Но каждый изъ названныхъ великихъ мастеровъ имѣлъ, кромѣ того, и

своихъ особыхъ послѣдователей. На „лисиппійцевъ“ мы выше указали. Изъ сыновей Лисиппа, послѣ смерти отца, Эвѣикратъ сдѣлался главою школы,—очень близкимъ, вѣроятно, по направленію къ отцу съ именемъ же Бозеда связываютъ красивую бронзовую фигуру „Молящагося мальчика“ (въ Берлинѣ). На ряду съ Харесомъ изъ Линда, предполагаемымъ основателемъ родосской школы, выдается Эвтихидъ, создавшій статую „Тихи“, покровительницы города Антиохіи, быть можетъ, также „Нику Самоѳракійскую“ (?) <sup>67</sup> и т. д. Но, въ общемъ, теперь, какъ и въ первый періодъ развитія греческаго искусства не столько выдѣляются опредѣленные художественныя индивидуальности и имена, сколько создаются цѣлыя школы и отдѣльные центры художественной культуры. Паѳосъ, впервые получившій свое выраженіе у Скопаса, не только былъ воспринятъ школами Родоса и Пергама, — Малой Азіей вообще,—но былъ ими еще сильнѣе подчеркнутъ, найдя здѣсь себѣ не только отраженіе, но и до нѣкоторой степени видоизмѣненіе, такъ что прямо можно говорить объ античномъ „барокко“ <sup>68</sup>, вызывающемъ на память, прежде всего, Микель-Анджело и Шлютера <sup>69</sup>.

Менѣе, но все же достаточно очевидно вліяніе и Праксителя на послѣдующія поколѣнія. Какъ разъ въ ту, полную юношеской любви и красоты пору четвертаго столѣтія, когда взоры всѣхъ привлекали къ себѣ произведенія Праксителя, возникли извѣстныя очаровательныя „Танагрскія статуэткі“, сдѣланныя хотя и изъ беотійской глины, однако, съ аттической граціей; того же праксителевскаго очарованія полны и ихъ младшія сверстницы изъ Малой Азіи, точнѣе изъ Мирины <sup>70</sup>. Но, въ концѣ концовъ, пріятная грація, вдохновлявшая искусство Праксителя, превратилась въ шаловливую игру: арабеска вѣдь есть, именно, дитя александрійскаго искусства. Точно также, замѣтные уже въ „Анапауоменѣ“ и „Савроктонѣ“ Праксителя, жанровые и идиллическіе мотивы получаютъ свое полное выраженіе и развитіе только въ позднѣйшее время. Въ особенности же слѣдуетъ указать на усиленіе элемента живописности въ пластикѣ. Эта живописность сказывается не только въ томъ, что рельефъ трактуется живописно, т.-е. какъ

картина съ нѣсколькими планами (къ этой такъ наз. рельефной картинѣ мы вернемся ниже), но живописный моментъ пріобрѣтаетъ значеніе въ греческой пластикѣ также и въ совершенно иномъ смыслѣ. Типическимъ примѣромъ служитъ прекрасная женская „голова изъ Пергама“ (рис. 30), пріобрѣтшая такъ быстро популярность въ широкихъ кругахъ. Она слегка напоминаетъ голову „Афродиты Милосской“ (рис. 31), но лишь очень отдаленно, и болѣе тщательное сравненіе оказывается не къ выгодѣ знаменитой Луврской статуи. Особенно рѣзко сказывается контрастъ между пергамской головой и головой „Лаокоона“. Тогда какъ у послѣдняго все лицо изборозжено конвульсивными складками, при чемъ ни одна, даже самая небольшая плоскость, какъ бы не оставлена спокойной, и все выражено въ волнующихся линіяхъ, въ пергамской женской головѣ, наоборотъ, трудно найти хоть одну опредѣленную линію. Въ ней нѣтъ ни рѣзкихъ угловъ, ни прочныхъ контуровъ; незамѣтно переходятъ формы одна въ другую, не будучи вполне опредѣленно очерчены, все сдѣлано такъ мягко и текуче, какъ будто только навѣяно дыханіемъ, особенно въ обработкѣ глазъ и прилегающихъ частей. Отдѣльныя формы, конечно, здѣсь еще на лицо, но онѣ даны уже не какъ детальныя черты лица, а въ качествѣ нераздѣльныхъ частей цѣлаго, сопоставлены другъ съ другомъ, какъ живописныя цѣнности, подобно элементамъ свѣтотѣни. Мы, положительно, получаемъ иллюзионистское впечатлѣніе и видимъ игру бликовъ. Мы замѣчаемъ скорѣе страстный взглядъ чудесныхъ глазъ, чѣмъ тѣ формы, которыя образуютъ самый глазъ, скорѣе горячее дыханіе, вылетающее изъ живого рта, изъ этихъ чувственныхъ полныхъ губъ, чѣмъ ихъ красиво волнующіеся контуры и моделировку мускуловъ, вызывающихъ ощущеніе настоящей жизни<sup>71</sup>. Эта женская голова относится къ головѣ праксителя „Гермеса“, какъ картина съ разсѣянными бликами и подернутыми дымкой тѣнями къ картинѣ съ опредѣленнымъ отграниченіемъ массъ свѣта и тѣни. Все же слѣдуетъ сказать, что, именно, съ эпохи Праксителя — вспомните его „Гермеса“ — начинается эта мягкая и нѣжная обработка мрамора. Она усиливается затѣмъ въ такъ наз. „Эвбулеѣ“: именно, благодаря такой

неопредѣленности, расплывчатости формъ, различныя репродукціи съ этой головы производять, смотря по интенсивности и направленію освѣщенія, такое неодинаковое впечатлѣніе <sup>72</sup>. Можно привлечь для примѣра еще двѣ женскихъ головы: голову дѣвушки изъ Хіоса въ Бостонскомъ музеѣ изящныхъ искусствъ <sup>73</sup> и тамъ же находящуюся голову Афродиты <sup>74</sup>. Гораздо больше параллелей, однако, даетъ не античная скульптура, а современная французская, произведенія Лонуара, Огюста Родэна и др.: у перваго, напр., мраморный бюстъ молодяваго „Крестителя“ въ Люксембургскомъ музеѣ или „Молитва“ Родэна, въ видѣ женскаго торса. Интересно, что какъ разъ хіосская голова была настоящимъ откровеніемъ для Родэна, какъ онъ самъ въ томъ признается <sup>75</sup>: „этотъ безсмертный бюстъ проникъ въ мое существо, какъ благодѣяніе боговъ“ <sup>76</sup>...

## VI.

„Мы открыли цѣлую художественную эпоху, въ нашихъ рукахъ величайшее изъ дошедшихъ до насъ твореній древности!“—такъ ликовалъ инженеръ Карлъ Гуманъ въ концѣ сентября 1878 года, по поводу той щедрой добычи, которой наградили его раскопки на акрополѣ древняго Пергама <sup>77</sup>. Дѣйствительно, хотя и раньше были извѣстны образцы пергамскаго искусства, все же только благодаря находкѣ Гумана намъ сдѣлалось болѣе яснымъ ихъ художественно-историческое значеніе, весь ихъ художественный стиль; только благодаря новому открытію стало доступнымъ для насъ полное пониманіе искусства Пергама, вѣрнѣе, родосско-малоазіатско-эллинистическаго искусства, вообще. Въ свое время, новое, увѣнчавшееся успѣхомъ предпріятіе составило, нѣкоторымъ образомъ, конкуренцію прежней нѣмецкой работѣ въ этой же области, именно, раскопкамъ въ Олимпіи; и въ послѣднихъ числахъ декабря 1879 года Эрнстъ Курціусъ, стоявшій во главѣ олимпійскихъ раскопокъ, писалъ своему брату Георгу: „Пергамъ теперь у всѣхъ на устахъ. Торжествуютъ по поводу такого необозримаго количества оригиналовъ, и чувствуютъ себя какъ бы сразу сравняв-

шимися съ Лондономъ. Цѣлая полоса древней исторіи искусства открыта вновь. Въ этихъ произведеніяхъ сказывается уже не древняя вѣра, не поэзія и не благородная соразмѣрность, а риторика александрійскаго періода, вмѣстѣ съ тѣмъ и смѣлость, бравурность техники, которымъ приходится удивляться“<sup>78</sup>... Конечно, съ тѣмъ понятіемъ, которое обычно связываютъ послѣ Винкельмана со словомъ „античный“, какъ и съ формулой „благородной простоты и спокойнаго величія“, къ этимъ произведеніямъ просто немислимо подходить! Въ концѣ 1879 года, когда сдѣланы были главныя находки и раскопки закончились, общіе результаты ихъ заключались въ 462 ящикахъ, вѣсомъ около 7000 центнеровъ, со скульптурами, архитектурными фрагментами, надписями и т. под., и все это очутилось въ Берлинѣ! Изъ фриза, изображавшаго борьбу боговъ съ гигантами, такъ наз. гигантомахію, было найдено 98 плитъ, кромѣ того, около 3000 отдѣльныхъ обломковъ: итакъ, были вновь обрѣтены почти три пятыхъ всего колоссальнаго творенія! При чемъ, благодаря широкому содѣйствію турецкаго правительства, приобрѣтеніе этого неограниченнаго сокровища обошлось, приблизительно, только въ 120000 марокъ!

На протяженіи полутора ста лѣтъ, протекшихъ отъ основанія пергамскаго царства до 133 года до Р. Хр. (времени включенія его въ качествѣ провинціи Азіи въ римскую міровую имперію), теперь различаютъ двѣ фазы пергамскаго искусства: 1) искусство при Атталѣ I (241—197),— его можно назвать искусствомъ дара Аттала и 2) искусство Большаго алтаря въ Пергамѣ, которое съ достаточнымъ основаніемъ можно отнести къ Эвмену II (197—159).

Павсаній сообщаетъ (I, 25, 2) о приношеніи (*ἀναθήμα*) Аттала, находившемся на аѣинскомъ Акрополѣ, надо думать, у южной стѣны, надъ большимъ театромъ Діониса; въ немъ были изображены битвы боговъ съ гигантами и Тезея съ амазонками, сраженіе при Мараѣонѣ и пораженіе Галатовъ (греческое обозначеніе галловъ) въ Мизіи. Это все—тѣ громкія битвы, въ которыхъ, при помощи боговъ или людей, эллинская культура одержала побѣду надъ грубымъ варварствомъ, и гдѣ свѣтъ побѣдилъ тьму;

при этомъ общій смыслъ былъ таковъ: „какъ боги-де обрѣли бессмертную славу въ борьбѣ съ гигантами, а аеиняне — съ амазонками и персами при Марафонѣ, такъ и въ наше время заслужили такую же славу пергамцы (а они были греками) въ побѣдѣ надъ галлами“<sup>79</sup>. Изображеніе этой битвы и заставляетъ относить указанный даръ къ Атталу I, который по различнымъ свидѣтельствамъ находился въ тѣсныхъ сношеніяхъ съ Аеинами, а такъ какъ онъ (согласно Ливію XXXI, 14, 15) въ 200 году до Р. Хр. посѣтилъ Пирей, гдѣ былъ съ энтузіазмомъ встрѣченъ аеинянами, то очень правдоподобно въ его преподношеніи видѣть актъ благодарности и, слѣдовательно, отнести его къ послѣднимъ годамъ царствованія Аттала I, т.е. отъ 200 до 197 гг. до Р. Хр. Во время пребыванія Марка Антонія въ Аеинахъ, какъ передаетъ Плутархъ (Anton. с. 60), Діонисъ изъ „Гигантомахіи“ былъ сброшенъ бурей въ Діонисовъ театръ: слѣдовательно, мы должны предполагать, что „Гигантомахія“ состояла изъ круглыхъ статуй, выполненныхъ въ бронзѣ съ тонкими стѣнками, — согласно Павсанію, нѣсколько меньше натуральной величины. Но наличность среди нихъ Діониса указываетъ на значительное число участниковъ сраженія, ибо, на ряду съ Діонисомъ, можно назвать, по меньшей мѣрѣ, семь боговъ, имѣвшихъ большее право на то, чтобы быть изображенными въ этой сценѣ. Если мы прибавимъ къ этому восемь противниковъ и примемъ, далѣе, во вниманіе, что число фигуръ въ каждой изъ четырехъ группъ было одинаково, то въ суммѣ получимъ больше шестидесяти фигуръ — „подлинно царскій подарокъ“!<sup>80</sup>. Сохранившіяся въ значительномъ числѣ копии съ бронзовыхъ фигуръ въ различныхъ музеяхъ (особенно въ Венеціи и Неаполѣ), изображающія галловъ или галатовъ, связаны, именно, съ даромъ Аттала. Точно также черезъ Плинія мы узнаемъ о „нѣсколькихъ“ художникахъ (онъ указываетъ Эпигона, Фиромаха, Стратоника и Антигона), изобразившихъ битвы Аттала и Эвмена съ галлами. Издавна съ этимъ указаніемъ Плинія ставили въ связь два великолѣпныхъ мраморныхъ произведенія: „Умирающаго галла“ на Капитоліи (рис. 32), неизмѣнно въ теченіе столѣтій вызывав-

шаго восхищеніе у каждаго римскаго путешественника и воспѣтаго лордомъ Байрономъ и Шендоллѣ, а также всѣмъ извѣстную группу „Галла и его жены“ изъ собранія Людовизи (нынѣ музея Термъ). Еще мало извѣстна, напротивъ, прекрасная голова галла въ Гизе у Каира; она, вѣроятно, болѣе древняго происхожденія, чѣмъ вышеназванныя произведенія, и, быть можетъ, стоитъ въ связи съ уничтоженіемъ гальскихъ полчищъ, вторгшихся въ первой половинѣ третьяго вѣка до Р. Хр. въ Египетъ,—въ ней такимъ образомъ мы видимъ созданіе александрійскаго искусства<sup>81</sup>. Эти изображенія галловъ воспроизводятъ передъ нашимъ взоромъ отрывокъ великаго историческаго искусства съ опредѣленно этнологическими интересами<sup>82</sup>, а въ головѣ изъ Гизе, безъ сомнѣнія, дано самое возвышенное и полное благородства выраженіе цѣлой расы.

Выполненіе головы—въ особенности глазъ съ тяжелыми складками вѣкъ надъ глазнымъ яблокомъ—безспорно, свидѣтельствуесть о мастерской рукѣ ея творца. Волосы обработаны безпорядочно, почти только эскизно; въ длинныхъ взъерошенныхъ прядяхъ можно наблюдать ту искусственно вызванную жесткость волосъ, о которой говоритъ Діодоръ (V, 28) въ характеристикѣ галльской расы, рассказывая о томъ, что благодаря постоянному употребленію известковой мази ихъ волосы становились такими густыми и такъ спутывались, что нисколько не отличались отъ лошадиныхъ гривъ, и что у нихъ былъ обычай зачесывать ихъ назадъ ото лба къ затылку, благодаря чему люди дѣлались похожими на сатировъ и пановъ... Выраженія рта, къ сожалѣнію, нельзя возстановить, вслѣдствіе порчи мрамора. Лицо съ длинноватыми и узкими чертами кажется худымъ, такъ что на немъ опредѣленно обрисовываются скулы; обѣ половины лица неодинаковы (какъ это, впрочемъ, всегда бываетъ и въ дѣйствительности). Но эти черты одухотворены и полны кипучей душевной жизни, онѣ охвачены подлинно страстнымъ огнемъ, въ противоположность чему на грубомъ и костистомъ лицѣ капитолійскаго „Галла“ выражена одна только физическая боль да борьба крѣпкаго тѣла противъ смерти, все духовное же отступило на задній планъ. И въ то время,

какъ пергамскіе художники при созданіи капитолійскаго „Галла“ и группы Людовизи придерживались средняго типа, творецъ головы въ „Гизе“ взялъ своей моделью благороднѣйшаго вождя народа, желая изобразить царственнаго представителя орды: въ самомъ дѣлѣ, въ этой чудесной головѣ, съ захватывающимъ выраженіемъ страстности и съ необыкновенной значительностью формъ, само варварство кажется облагороженнымъ, буквально превознесеннымъ до высоты трагическаго героизма<sup>83</sup>! Если мы, такимъ образомъ, безспорно, можемъ признать за этимъ временемъ и, особенно, за пергамскими художниками подлинно виртуозную обработку характерныхъ типовъ варваровъ и явно этнологическій интересъ, то есть основанія относить и оригинальную группу, къ которой принадлежитъ „Arrotino“, т.-е. „Точильщикъ“, въ Уфицци, во Флоренціи, къ этому же кругу. Его голова, отталкивающая типъ которой указываетъ на скиѣское происхожденіе, обнаруживаетъ ближайшее родство съ головой галла въ Museo Chiaramonti<sup>84</sup>: въ обѣихъ головахъ бросаются въ глаза сильно развитыя челюсти. А „Точильщика“ включаютъ въ одну группу съ привязаннымъ къ дереву Марсіемъ, тѣмъ самымъ сатиромъ, который, получивъ отъ Аѳины флейту (ср. группу Мирона), осмѣлился вступить въ музыкальное состязаніе съ Аполлономъ: послѣ того какъ сатиръ былъ, конечно, побѣжденъ, съ него живого скиѣе долженъ былъ содрать кожу въ наказаніе за дерзость. Изображеніе этой сцены мы встрѣчаемъ, напр., на саркофагахъ<sup>85</sup>, подвѣшенный же къ дереву Марсіи дошелъ до насъ въ различныхъ экземплярахъ, представляющихъ два типа<sup>86</sup>. Съ „Точильщикомъ“ приходится связывать скорѣе статуи изъ краснаго мрамора, чѣмъ изъ бѣлаго камня, такъ какъ онѣ въ обработкѣ больше соотвѣтствуютъ пергамскимъ „Галламъ“. И искаженное болью лицо привязаннаго сатира, и изнуренность въ передачѣ наготы обнаженнаго, сильно напрягшагося тѣла, и скрупулезное изученіе природы вмѣстѣ съ анатомическими познаніями, дѣлающими это произведеніе „образцомъ анатомическаго наблюденія“<sup>87</sup>, — все это вполне соотвѣтствуетъ нашему представленію о пергамскомъ искусствѣ, какъ и выборъ самаго сюжета, который прямо свидѣтельствуетъ о любви къ жестокимъ сценамъ<sup>88</sup>.

Въ оправданіе художника можно сказать что его, вѣроятно, очень соблазняла самая задача представить эластичное и мускулистое тѣло сатира, подвѣшеннаго за руки, — вѣдь тутъ-то онъ и могъ обнаружить свою виртуозную технику! Современная пластика также не разъ изображала нагую фигуру съ высоко поднятыми и привязанными къ дереву руками, именно въ образѣ св. Севастьяна—и это не единственный случай, когда встрѣчаются другъ съ другомъ эллинистическое и современное искусство. Но на долю новаго искусства выпало и изображение человѣка съ уже содранной кожей: именно, въ св. Варѣоломеѣ оно пыталось передать впечатлѣніе возможно великаго страданія<sup>89</sup>; однако, слѣдуетъ замѣтить, что „св. Варѣоломей“ Марка Аграта въ Миланскомъ соборѣ, съ гордой надписью „Non me Praxiteles sed Marcus finxit Agrates“\*), производитъ только комически-отталкивающее впечатлѣніе. Мученикъ изображенъ больше, чѣмъ нагимъ,—съ него содрана кожа, и она болтается у него на плечахъ, словно одежда.

Нѣсколько въ иномъ отношеніи, чѣмъ „Точильщикъ“, обнаруживаетъ сходство съ пергамскими скульптурами и „Боргезскій боецъ“ въ Луврѣ (рис. 37); онъ напоминаетъ пергамскія группы съ изображеніемъ борьбы. Согласно надписи на стволѣ дерева, это—произведение Агасія, сына Досиеея изъ Эфеса, и, такимъ образомъ, принадлежитъ эфесской школѣ, которая, слѣдовательно, соприкасается съ пергамской (еще больше, быть можетъ, съ родосской)—конечно, если Агасій не былъ лишь случайнымъ копистомъ,—создателемъ только этой мраморной копии съ неизвѣстнаго бронзоваго оригинала (гдѣ не было ствола дерева). Передъ нами воинъ съ мощной фигурой, представленный въ моментъ нападенія; онъ прикрывается щитомъ, возможно, противъ всадника (котораго долженъ представить себѣ мысленно зритель), но уже въ слѣдующее мгновеніе онъ самъ перейдетъ въ нападеніе. Несмотря, однако, на энергичное движеніе фигуры и возбужденіе, написанное на лицѣ, статуя все же производитъ впечатлѣніе какого-то „демонстрированія громаднхъ

---

\*) „Меня создалъ не Пракситель, а Маркъ Агратъ“.

правда, анатомическихъ познаній мастера <sup>90</sup>, блестящаго „акта“, на которомъ прямо можно производить анатомическія наблюденія (недаромъ врачи часто держатъ у себя на письменномъ столѣ небольшія копии съ „Боргезскаго бойца“), — въ цѣломъ, блестящее произведеніе, которое скорѣе ошеломляетъ, чѣмъ трогаетъ.

Второй періодъ пергамскаго искусства опредѣляется, прежде всего, тѣмъ гигантскимъ алтарнымъ сооруженіемъ на акрополѣ Пергама, которое было воздвигнуто Эвменомъ II около 180 г., до Р. Хр., какъ памятникъ всѣхъ его побѣдъ. Такіе роскошные алтари не представляли собой ничего новаго, но на этотъ разъ все же было создано нѣчто необычайное. Самый жертвенный алтарь помѣщался на мощной, почти квадратной платформѣ, каждая сторона которой достигала приблизительно 35 метровъ (вспомнимъ наклонность этой эпохи къ колоссальному). Вокругъ этого нижняго сооруженія, въ которое съ запада врѣзалась широкая, ведущая къ алтарю, лѣстница, со всѣхъ четырехъ сторонъ его и по щекамъ лѣстницы, чуть-чуть выше уровня глазъ зрителя, обходилъ фризь длиной въ 130 метровъ, вышиной въ 2,3 метра, давая въ горельефѣ изображеніе битвы боговъ съ гигантами (рис. 33); второй меньшей, такъ наз. фризь Телефа обходилъ вокругъ верхняго алтарнаго двора.—Какъ извѣстно, этотъ алтарь былъ возстановленъ въ берлинскомъ специальномъ музеѣ Пергама, который былъ открытъ въ 1901 году; но это сооруженіе уже опять исчезло съ лица земли, и теперь, заключавшіеся въ немъ памятники, со дня на день ждутъ своего воскресенія въ центрѣ „острова музеевъ“: новый Пергамскій музей задуманъ такъ, чтобы служить настоящимъ центральнымъ пунктомъ всѣхъ расположенныхъ тамъ музеевъ. Кромѣ Павсанія (V 13,8), который при упоминаніи объ алтарѣ Зевса въ Олимпіи касается и жертвеннаго алтаря въ Пергамѣ, о послѣднемъ, вмѣстѣ съ его скульптурными украшеніями, въ нѣсколькихъ словахъ упоминаетъ и Л. Ампей (во II или III вѣкѣ до Р. Хр.) въ своемъ перечисленіи такъ наз. *Miracula mundi* <sup>91</sup>, а въ „Откровеніи Іоанна“ (II, 12 и слѣд.) мы читаемъ: „И ангелу пергамской церкви напиши: такъ говоритъ имѣющій острый

съ обѣихъ сторонъ мечъ: знаю твои дѣла, и что ты живешь тамъ, гдѣ престолъ сатаны (ὁ θρόνος τοῦ σατανᾶ)“, — и здѣсь въ этомъ письмѣ къ Пергамской общинѣ подѣ тронѣмъ сатаны мы должны подразумѣвать Великій алтарь.

Такъ какъ Зевсъ и Аѣина были главными покровителями Пергамскаго акрополя, то, естественно, на ихъ долю выпала и самая выдающаяся роль въ изображеніяхъ фриза. Обѣ главныя группы составляются каждая изъ четырехъ плитъ различной ширины; центральныя фигуры этихъ группъ, Зевсъ и Аѣина, представлены въ самой свободной манерѣ, съ полной, какъ только мыслимо, свободой движенія, въ особенности Зевсъ, и поставлены не прямо въ центрѣ, а, скорѣе, нѣсколько влѣво отъ середины. Подобно Зевсу, стремительно выступаетъ Аѣина; какъ и ближайшій противникъ Зевса, ея противникъ также опустился на одно колѣно, а другую ногу вытянулъ назадъ; какъ числомъ фигуръ, такъ, наконецъ, и тѣмъ, что боги изображены одѣтыми, а ихъ враги нагими, обѣ группы соотвѣтствуютъ другу другу, но въ деталяхъ и здѣсь, какъ во всѣхъ античныхъ памятникахъ, составляющихъ pendant другъ другу, мы найдемъ немало отклоненій. Насколько отличается этотъ богъ, охваченный страстнымъ движеніемъ борьбы, отъ возсѣдающаго на тронѣ съ божественнымъ спокойствіемъ и величіемъ олимпійца, котораго создалъ Фидій! Однако, и онъ нашелъ свой прототипъ въ фидіевской эпохѣ; мы имѣемъ въ виду не столько Посейдона изъ западнаго фронтона Пареемона<sup>92</sup>, находящагося въ подобномъ же движеніи, сколько зрителя процессіи въ сѣверномъ фризѣ<sup>93</sup>. Къ нему, конечно, еще ближе (не только по движенію, но и по своему положенію относительно колесницы) подходит тотъ гигантъ, съ совершенно человѣческимъ обликомъ, который бросается навстрѣчу конямъ Геліуса<sup>94</sup>. И не удивительно: вѣдь фризъ целлы Пареемонскаго храма былъ для художниковъ какъ въ древнее, такъ и въ новое время, настоящей школой и неисчерпаемымъ источникомъ разнообразныхъ мотивовъ. Зевсъ и Аѣина, какъ и, вообще, важнѣйшіе олимпійскіе боги—Аполлонъ, Артемида, Аресъ и др.—были изображены на восточной сторонѣ, на южной— великія небесныя свѣтила и боги Дня; на сѣверной сра-

жалась Ночь рядомъ со свой свитой, и, наконецъ, на западной, оставляя мѣсто для вырѣза лѣстницы, располагались водяные боги. Почти неисчерпаемой была фантазія этихъ пергамскихъ художниковъ: Діонисада и Менекрата <sup>95</sup>, Меланиппа, Ореста и Теоррета и др. Если въ изображеніи боговъ, ихъ фигуръ и атрибутовъ художникъ былъ болѣе или менѣе связанъ установленными типами, то тѣмъ свободнѣе онъ давалъ волю своей фантазіи въ образахъ гигантовъ. Здѣсь онъ развернулъ, такъ сказать, цѣлую скалу человѣческихъ и получеловѣческихъ существъ, отъ благородной человѣческой фигуры, почти божества, вплоть до самаго ужаснаго чудовища со смѣшанными, въ духѣ Барокко, формами <sup>96</sup>. Изъ звѣриныхъ элементовъ чаще всего употребляются крылья и, вмѣсто ногъ, змѣи. А въ трехъ случаяхъ художники создали совершенно фантастическіе, сложные образы, настоящія monstra, именно: гиганта съ львиной головой и львиными лапами, такъ наз. Леона, противника Эaira, затѣмъ такъ наз. гиганта Тавроса (быка), противника Кадмила, съ бычачьимъ затылкомъ, ушами и рогами, и, наконецъ, самымъ невѣроятнымъ созданиемъ—non plus ultra этой фантазіи—является противникъ Леты, такъ наз. Титій, отличающійся, въ общемъ, человѣческими чертами, но съ звѣриными копытцами на ногахъ, птичьими когтями, вмѣсто кистей рукъ, и съ крыльями за спиной, изъ которой, сверхъ того, вырастаетъ, вмѣсто хвоста, змѣя. Многие можно было бы еще отмѣтить, и все же мы были бы далеко отъ конца. Свѣтъ, конечно, не обходится безъ тѣней: не совсѣмъ и тутъ удалось избѣжать утомительныхъ повтореній, но, въ общемъ, весь фризъ отличается поразительной живостью и разнообразіемъ. Переливающая черезъ край, ошеломительная полнота жизни захватываетъ зрителя; отъ образовъ вѣтъ настоящей силой, поражающей натуральностью и страстно-драматическимъ выраженіемъ. Этотъ фризъ полонъ такого паэоса и подъема, отъ которыхъ захватываетъ духъ у зрителя, которые увлекаютъ его за собою, ослабляютъ и сбиваютъ его съ толку. Особенно много говоритъ нашему изощренному современному вкусу возбуждающій лихорадочный темпъ: Allegro con brio, con fuoco, apassi-

onato, Vivace, Presto, Prestissimo. Это — не спокойная и успокаивающая музыка Моцарта, а ударяющая по нервам музыка Рихарда Вагнера, это — не спокойная, прекрасная линия Праксителя или Рафаэля, а мощь и всеокрушительная сила Микель Анджело. А так как теперь пергамское создание переселилось в Берлин, то особенно уместно будет вспомнить из современного искусства о патетически искривленных масках воинов Андрея Шлютера, украшающих берлинский „Арсеналь“, — скульптурах, относящихся к эпохе немецкого барокко. Страстный пафос одушевляет и эти головы: в них выражены не покой и возвышенность смерти, а страдание и ужас последних часов. Взор их уже угас, но еще дрожит в диких, искаженных, иногда и неблагородных чертах возбуждение и отчаяние предсмертной борьбы, и эта тема повторена в различных вариациях двадцать два раза, при чем ни одна голова не походит на другую<sup>97</sup>.

Все, что мы привели для характеристики пергамской „Гигантомахии“, сохраняет свое значение и для других памятников эллинистической эпохи. При первом же знакомстве со скульптурными произведениями Пергама бросилось в глаза замечательное сходство между головой Клития, противника Гекаты, и головой „Лаокоона“ (рис. 34), и разногласия возникли только из-за того, какая голова зависит от другой, кому из них отдать приоритет: пергамской гигантомахии или групп „Лаокоона“, этому знаменитому творению родосских художников, Гагесандра и его сыновей, Полидора и Аеннодора. Лишь совсем недавно появились датированные надписи, извлеченные в 1902/04 гг. датчанами при их раскопках на акрополье Линда в Родосе, относящиеся к вышеназванной родосской семье художников. Благодаря им, это произведение, вызывавшее некогда всеобщее удивление, в качестве высшего достижения греческого искусства, или, как его определил Микель-Анджело, „il portento dell'arte“ \*), уже раньше относимое к I столетию до Р. Хр., теперь вполне

\*) Чудо искусства.

опредѣленно заняло мѣсто въ серединѣ этого вѣка. Какъ „Лаокоонъ“ еще, до нѣкоторой степени, являетъ собой параллель къ гигантомахіи, такъ въ группѣ „Менелая съ трупомъ Патрокла“ можно видѣть предшественницу „Лаокоона“ и одновременно pendant къ группѣ галловъ изъ собранія Людовизи. Наиболѣе популярень экземпляръ „Менелая“ въ Loggia dei Lanzi, во Флоренціи, а ранѣе другихъ былъ извѣстенъ его очень испорченный, правда, торсъ въ Римѣ, который слыветъ у римской публики подъ именемъ „Pasquino“. Безъ сомнѣнія, голова Менелая является предварительной ступенью къ Лаокоону (какъ и, нѣсколько въ иномъ отношеніи, къ бородатому „Галлу“ въ Венеціи)<sup>98</sup>. Итакъ, группа „Пасквино“ служитъ образцомъ первой фазы родосскаго искусства<sup>99</sup>; по сравненію съ группой „Ніобы“ и „Ніобидь“, въ ней сказывается повышенный паѳосъ; и хотя душою изображенія въ той и другой является глубочайшая боль о любимомъ существѣ, умирающемъ въ цвѣтущей молодости, однако, въ Ніобѣ больше боли, а въ Менелаѣ—возбужденія и паѳоса, иначе говоря: мастеръ „Ніобидь“, вѣроятно, изобразилъ бы группу „Пасквино“ проще и спокойнѣе, и, наоборотъ, автора группы „Пасквино“ врядъ ли удовлетворилъ бы, для выраженія ужасной катастрофы съ Ніобидами, тотъ умѣренный паѳосъ, который придалъ Ніобидамъ ихъ авторъ<sup>100</sup>. Подобно „Пасквино“, и оригиналь такъ наз. „Фарнезскаго быка“ приводитъ насъ на почву Родоса, для котораго и изваяли это произведеніе два брата изъ Траллъ въ Лидіи, Аполлоній и Таврискъ; изъ того же художественнаго круга, должно быть, вышла и „Спящая Аріадна“ въ Ватиканѣ. Мощная группа „сциллы“, собаки которой растерзываютъ путниковъ Одиссея, стоитъ, въ свою очередь, очень близко къ „Лаокоону“; обломки этой группы можно указать въ разныхъ мѣстахъ<sup>101</sup>.

Не останавливаясь подробнѣе на этихъ произведеніяхъ, мы переходимъ къ тому меньшему фризу, который какъ было указано, украшалъ, на ряду съ гигантомахіей алтарь Пергама; онъ изображалъ одну изъ легендъ пергамскаго героическаго цикла, именно — ту, которая была посвящена первоначальному властителю Пергама—Теле-

фу. Этотъ фризъ дошелъ до насъ прямо въ жалкомъ состояніи, и толкованіе композиціи, какъ и составленіе отдѣльныхъ плитъ представляетъ величайшія трудности, но очевидно одно: обработка рельефа здѣсь была совершенно иная, чѣмъ раньше, и даже иная, чѣмъ въ большомъ фризѣ. Уже и въ немъ мы замѣтили поползновеніе со стороны художниковъ перейти за границы, отведенныя пластикѣ, и вторгнуться въ область живописи, но если въ большомъ фризѣ все же, въ общемъ, оставался рельефный стиль прежняго времени, то въ маломъ рельефѣ обнаруживается съ полной очевидностью то, что мы называемъ живописной трактовкой рельефа. Обработанный въ большинствѣ фигуръ не такъ выпукло, какъ гигантомахія, фризъ Телефа выполненъ, почти какъ картина или, вѣрнѣе, какъ циклъ картинъ, такъ какъ вся полоса изображеній, раздѣленная пилястрами, распалась на отдѣльныя сцены. Здѣсь было, такимъ образомъ, положено начало обособленнымъ и окаймленнымъ рамой такъ наз. рельефнымъ картинамъ (см. рис. 35), созданнымъ эллинистическимъ искусствомъ.<sup>102</sup> На рельефѣ „классическаго“ времени, какимъ онъ представляется намъ, прежде всего, въ аттическомъ искусствѣ пятого и четвертаго вѣковъ, фигуры выдѣлялись на гладкомъ, едва оживленномъ фонѣ, по возможности, одна подлѣ другой, „въ благородной простотѣ и спокойномъ величіи“; являясь чѣмъ-то самодовлѣющимъ и единственнымъ, эти фигуры даны въ рельефѣ ради нихъ самихъ (напр., такъ наз. трехфигурные рельефы, въ родѣ элевсинскаго, изображающаго снаряженіе Триптолема въ путь Деметрой и ея дочерью Корой, или прекраснаго рельефа съ Орфеемъ, Эвридикой и Гермесомъ, а также упомянутые надгробные рельефы). — Теперь же фигуры помѣщаются передъ ландшафтнымъ или архитектурнымъ фономъ и, вмѣстѣ съ этимъ, до такой степени лишаются самостоятельнаго значенія, что онѣ производятъ впечатлѣніе только стаффажей; при чемъ наклонность къ живописности особенно сказывается въ обработкѣ задняго плана: зданія, скалы, деревья, — все придаетъ изображенію определенно-мѣстный колоритъ, между тѣмъ какъ раньше этого или вовсе избѣгали или предоставляли живописи.

Такимъ образомъ, фигуры больше не рисуются какъ бы на идеальномъ фонѣ, а переносятся въ обстановку реальной, по большей части, растительной природы, хотя и безъ особенно глубокой перспективы, но всегда такъ, что намѣчаются различные планы, путемъ то болѣе высокаго, то болѣе низкаго рельефа. Художникъ дѣлаетъ ясное различіе между переднимъ и заднимъ, или переднимъ, среднимъ и заднимъ планами, сгруппировываетъ и размѣщаетъ фигуры одна за другой въ нѣсколькихъ, такъ сказать, плоскостяхъ; мы находимъ также перспективные ракурсы и сокращенія, многочисленныя перекрещиванія и т. д. Указанныя особенности и отличаютъ эллинистическіе „рельефы-картины“ отъ прежняго рельефа; двойственный характеръ этихъ произведеній хорошо также опредѣляется и выраженіемъ „пластическая картина“, но, въ сущности, это лишь два различныхъ термина для одного и того же понятія. Такъ или иначе, пластика вступаетъ на путь живописи, вступаетъ съ нею въ соревнованіе или примыкаетъ къ ней. И кто знаетъ: быть можетъ, эта живописная манера, обнаруженная нами (конечно, въ другомъ смыслѣ) и въ статуарной пластикѣ, находится въ зависимости отъ исчезновенія полихроміи и какъ бы замѣщаетъ прежнюю обильную раскраску! Во всякомъ случаѣ, эллинистическихъ художниковъ можно считать предшественниками Донателло, Лоренцо Гиберти и др. Въ самомъ дѣлѣ, къ этому рельефному стилю снова возвращаются въ эпоху ранняго Возрожденія, прежде всего Донателло, а затѣмъ и другіе, Гиберти же доводитъ его до полного совершенства, буквально до виртуозности въ тѣхъ своихъ картинахъ изъ бронзы, которые (по выраженію Микель-Анджело) дѣлаютъ его врата Баптистерія во Флоренціи достойными самого Рая.

Сюжеты этихъ рельефныхъ изображеній представляютъ большое разнообразіе: они имѣютъ то мифологическій, то жанровый характеръ; встрѣчается также историческій жанръ и аллегорія. Подъ вліяніемъ пастушеской поэзіи, въ пластическихъ памятникахъ господствуетъ идиллическій и буколическій элементы; далѣе, встрѣчаются реалистическія изображенія звѣрей, настоящіе морскіе и архитектурные пейзажи, *interieur's* (словомъ, настоящая „мел-

кая живопись“; такъ что можно прямо говорить объ античныхъ „нидерландцахъ“) <sup>103</sup>, nature morte, въ видѣ оружія и масокъ, чисто литературные сюжеты и т. п.,—все это можно встрѣтить въ эллинистическихъ рельефахъ. Даже опредѣленная романтическая нота звучитъ въ нихъ, особенно въ группахъ корявыхъ деревьевъ à la Морицъ Швиндъ или въ изображеніи заброшенныхъ, полуразрушенныхъ зданій. Изъ того, что Плиній Младшій сообщаетъ въ своемъ письмѣ къ императору Траяну по поводу процессовъ христіанъ (Epist., X, 96), будто снова начинаютъ посѣщать почти уже совсѣмъ покинутые храмы, можно заключить, что въ разныхъ мѣстахъ страны храмы и мѣстныя святилища пришли къ этому времени въ запустѣніе, и что должно было (рельефныя изображенія, именно, свидѣтельствуютъ въ пользу этого) появиться извѣстное художественное любованіе такими развалинами, сознаніе ихъ живописности,—иначе говоря, романтика развалинъ. И погнувшаяся герма Пріапа, напр., вносить въ такую картину нотку грустной поэзіи, подобно тому, какъ ее навѣваетъ обвѣтрившееся распятіе. Даже романтика настоящей сказки, кажется намъ, звучитъ въ рельефѣ съ Персеемъ и Андромедой <sup>104</sup>: съ рыцарскимъ видомъ помогаетъ Персей сойти Андромедѣ со скалы, и она спускается, гордая и прекрасная, подобно сказочной царевнѣ или освобожденной спящей красавицѣ. <sup>105</sup>

Кромѣ немногихъ рельефовъ, помѣщавшихся у источниковъ, большинство „пластическихъ картинъ“ служило для украшенія стѣнъ. Въ продолженіе азіатскихъ походовъ Александра, его полководцы познакомились съ украшеніями персидскихъ дворцовъ въ видѣ алебастровыхъ фризозъ и металлическихъ орнаментовъ и, когда затѣмъ эллинистическіе властители—особенно въ Антіохіи и Александріи—соорудили себѣ роскошныя резиденціи, тогда они заимствовали у азіатовъ богатство этого декоративнаго заполнения стѣнъ, придававшего особое великолѣпіе длиннымъ переходамъ колонныхъ залъ, стѣнамъ библіотекъ и царскихъ покоевъ. Великимъ же міра сего стремились посильно подражать всѣ: казалось, что уже въ то время сдѣлалось лозунгомъ: „украшай свое жилище!“ Да и, вообще, измѣнилась и модернизировалась, если можно такъ

выразиться, вся жизнь, развернувшаяся, послѣ Александра, въ многочисленныхъ большихъ городахъ эллинистической эпохи. Здѣсь горожанину больше не приходится принимать участія въ политикѣ, какъ это было прежде въ Афинахъ; въ общей массѣ ступевывается отдѣльная личность, развивается космополитическое чувство, и начинается жизнь, не руководимая больше ни политикой, ни религіей, тѣмъ болѣе, что все распространяющееся философское образованіе уже давно начало разъѣдать и древнюю вѣру въ боговъ, и прежнюю религіозную искренность. Развивается частная жизнь, жизнь дома, съ ея индивидуалистическими требованіями, на ряду съ стремленіемъ къ блеску и наслажденію: ученіе Эпикура находитъ себѣ все больше сторонниковъ. Нигдѣ, однако, не привился обычай инкрустировать стѣны разнаго рода мраморными плитами и рельефами быстрѣе, чѣмъ въ резиденціи Птолемеевъ, гдѣ искусство становится *par excellence* декоративнымъ, гдѣ, напр., глиптика и торевтика, въ качествѣ специфически-придворныхъ искусствъ, достигаютъ полного расцвѣта. Надо, вообще, остановиться подробнѣе на этомъ расцвѣтѣ искусства въ Александріи. Несомнѣнно, къ послѣдней, именно, относится группа „Нила“ съ играющими вокругъ него шестнадцатю *putti*, обозначающими число локтей, на высоту котораго поднимается обычно Ниль. Эта группа можетъ служить примѣромъ садовой скульптуры, которая какъ разъ въ это время развилась въ самостоятельную отрасль искусства. Вмѣстѣ съ виллой возникаетъ и садъ (*παράδεισος*)<sup>106</sup>,—одновременно извѣринецъ, и паркъ,—съ гротами, нимфами и садовыми бесѣдками, съ различными фонтанами и каскадами, мраморными группами, спеціальными скульптурными украшеніями и т. д.<sup>107</sup>. Къ такой-то обстановкѣ подходятъ, больше, всего и „Фарнезскій быкъ“, и эффектная группа „Сциллы“ или „Рыбакъ“, оригиналь котораго, судя по большому количеству существующихъ повтореній, пользовался большимъ успѣхомъ въ древности<sup>108</sup>. Этотъ же „Рыбакъ“ даетъ намъ случай остановиться на послѣднемъ изъ художественныхъ проявленій эллинистическаго духа. Съ прекращеніемъ политической жизни совпадаетъ увлеченіе народнымъ бытомъ,

поэзія и искусство обращаются теперь къ х а р а к т е р н о ж а н р о в ы м ъ , б ы т о в ы м ъ т и п а м ъ (см. рис. 36), заимствованнымъ изъ опредѣленныхъ профессиональныхъ слоевъ населенія, будь то типы деревни или пестрой уличной жизни большихъ городовъ. А какая разнообразная, полная контрастовъ жизнь развертывалась на улицахъ Александріи, какая смѣшанная толпа изъ грековъ, азіатовъ, евреевъ, египтянъ и негровъ образовалась въ этомъ городѣ! Эти типы—старая крестьянка, ведущая на рынокъ свою овцу, старый и изможденный рыбакъ, пьяная старуха, бродяга-нищій, негръ—уличный пѣвецъ, нубійскій разносчикъ и т. под.; вспоминается Константинъ Менье, черпающій свои образы изъ повседневной жизни трудового класса. При этомъ, искусство—особенно, на почвѣ Египта—какъ бы само собой попадаетъ въ русло крайняго реализма, даже грубѣйшаго натурализма. Если уже въ „Точильщикъ“ изъ Марсіевой группы сказывается это стремленіе, то въ „Отдыхающемъ кулачномъ бойцѣ“ изъ музея Термъ въ неприкрашенномъ видѣ выражена вся грубость его ремесла; „веризмъ“ достигъ здѣсь своего зенита: о „прекрасномъ“ искусствѣ нѣтъ и рѣчи, на его мѣсто вступило безпощадное искусство характернаго.

Въ послѣдніе годы перваго столѣтія послѣ Р. Хр. насъ вводитъ полная своеобразія, прекрасная женская голова изъ К о м ъ - э ш ѣ - Ш у к а ф а (найденная среди развалинъ Александріи) <sup>109</sup>: образъ молодой женщины, отличающійся большой красотой и общей мягкостью, лучше сказать, текучестью формъ; нѣжное выраженіе слегка затуманенныхъ глазъ, тонкія губы, легкое граціозное склоненіе головы къ плечу,—все это придаетъ изображенію необыкновенную прелесть. Затылокъ мало обработанъ и скорѣе лишь намѣченъ какъ у „Головы галла изъ Гизе“,—обычное для александрійскихъ мастерскихъ явленіе! Эта голова также принадлежитъ, безспорно, эллинистическому искусству, и приписать ее „римскому провинціальному искусству“ никакъ нельзя: съ римской скульптурой она не имѣетъ ничего общаго (кромѣ модной прически). Что римское портретное искусство носить совершенно другой характеръ, это можетъ показать сравненіе нашей

головы съ римской супружеской четой, такъ наз. Катонъ и Порціей, въ Ватиканской комнатѣ бюстовъ. Какая пропасть, какое коренное различіе между произведеніями римскаго (см. рис. 38), и греческаго художественнаго духа! Какимъ вялымъ, бѣднымъ и несовершеннымъ по своему замыслу представляется „Тибръ“<sup>110</sup> на ряду съ полной жизни группой „Нила“, какъ многого недостаетъ римскому ваятелю въ творческой силѣ и оригинальности! Сопоставьте рядомъ съ корой изъ Эрехейона римское подражаніе ей, римскую каріатиду,<sup>111</sup> или рядомъ съ „Галломъ изъ Гизе“ хотя бы такъ наз. „Тумелика“<sup>112</sup>! Въ нихъ недостатокъ жизни восполняется правильностью чертъ и точностью въ передачѣ деталей, и мѣсто страстной, кипучей жизненной энергіи, которой вѣяло отъ греческихъ произведеній, здѣсь заняла элегантная скучная вылощенность и пустой бездушный шаблонъ! Сравните, далѣе, отриколійскую маску Зевса съ красивымъ бюстомъ Юпитера изъ Помпеи<sup>113</sup>: сходство, соотвѣтствіе головъ другъ другу (особенно въ трактовкѣ волосъ и бороды) поразительны, и все же какъ сразу бросается въ глаза основное различіе между ними! Прежде всего, въ помпеянской головѣ отсутствуетъ то самоуглубленіе, та замкнутость, погруженіе въ себя, то нѣчто почти таинственное, что такъ характерно для греческаго произведенія. Эти глаза широко открыты и свѣтлымъ взглядомъ смотрятъ изъ опредѣленно, остро обозначенныхъ чертъ лица; эти глаза не задумчиво глядятъ въ глубь самихъ себя или въ безконечность, ихъ взоръ ясенъ и осмысленъ, онъ даже направленъ на окружающее, однимъ словомъ, это—человѣческіе глаза. Тогда какъ отриколійскій Зевсъ являетъ собой отрѣщенный отъ окружающаго, особый міръ, помпеяскій Юпитеръ, цѣной своей божественности, вступаетъ въ контактъ съ внѣшнимъ міромъ. Хотя греки и создавали боговъ своихъ по образу человѣка, все же ихъ боги далеки отъ земного, они словно живутъ въ другомъ, въ своемъ собственномъ мірѣ.

Подъ этимъ впечатлѣніемъ мы расстаемся съ скульптурой древнихъ грековъ. Нашимъ глазамъ представляется законченное развитіе культуры и искусства Греціи: сперва

суровое начало, потомъ расцвѣтъ искусства и вслѣдъ за этимъ переходъ къ третьему фазису художественнаго подъема—къ эллинистической эпохѣ. За предѣлами этого послѣдовательнаго развитія<sup>114</sup> мы еще находимъ въ теченіе извѣстнаго времени слѣды виртуозности, когда искусство пребываетъ, какъ бы въ качествѣ гостя, у римлянъ, мало одаренныхъ отъ природы художественными способностями, но зато отличающихся художественнымъ вкусомъ и любовью къ искусству. Наконецъ, послѣднимъ отблескомъ античности (это еще не начало новаго искусства!) озаряется ранне-христіанская эпоха, когда старыя формы заполняются новымъ идейнымъ содержаніемъ, когда старый стиль примѣняется къ новому строю мыслей, а затѣмъ слѣдуетъ постепенное ослабленіе всякихъ художественныхъ способностей и зачаченіе формъ, пока искусство не исчезаетъ вовсе среди бурнаго переселенія народовъ и во мракѣ средневѣковья.

---

## Примѣчанія.

- <sup>1</sup> Joh. Overbeck, *Gesch. d. griech. Plastik*, 4, II.
- <sup>2</sup> Adolf Michaelis, *Ein Jahrhundert kunstarchäolog. Entdeckungen*, 2, стр. 320. Русс. пер. подъ ред. проф. В. К. Мальмберга „Художественно-археологическія открытія за сто лѣтъ“.
- <sup>3</sup> Греческіе живописцы были, повидимому, прежде всего прекрасными рисовальщиками, отличаясь своимъ рисункомъ и композиціей; и наоборотъ, имъ были чужды чисто живописныя проблемы колорита, напр., значеніе краски самой по себѣ, да и тайны линейной и воздушной перспективы остались для нихъ во многомъ нераскрытыми.
- <sup>4</sup> Ernst Pfuhl, *Die griech. Malerei*, стр. 25 (N. Jahrb. f. d. klass. Altert. usw. XXVII, 1911, 185).
- <sup>5</sup> Относительно „музеографіи“ по этому вопросу см., напр., Friedrich Koerpp, *Archäologie I* (Sammlung Göschen, № 38), стр. 64 и слѣд.
- <sup>6</sup> См. Theodor Schreiber, *Die Barockelemente d. hellenist. Kunst*, *Verhandl. d. 41. Philologenvers.* (München, 1891), стр. 73—80. Arnold von Salis, *Der Altar von Pergamon, Ein Beitrag zur Erklärung des hellenist. Barockstils in Kleinasien* (1912).
- <sup>7</sup> См., напр., Springer-Michaelis, *Springers Handbuch der Kunstgeschichte*, Bd. I, 9. Aufl. Leipzig, 1911, стр. 93 и слѣд.
- <sup>8</sup> Относительно Хоана см. Collignon-Thraemer, о. с., стр. 109 и слѣд.
- <sup>9</sup> Springer-Michaelis, *op. cit.*, стр. 172.
- <sup>10</sup> Подробности по поводу „архаической улыбки“ у Lermann, *Altgriechische Plastik*, стр. 99—107.
- <sup>11</sup> Goethe, *Die Metamorphose der Pflanzen*, v. 5.
- <sup>12</sup> См. A. Michaelis, *Ein Jahrh. kunstarchäolog. Entdeckungen*, стр. 237.
- <sup>13</sup> Springer-Michaelis, *op. cit.*, стр. 158.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, стр. 140.
- <sup>15</sup> Wilhelm-Lermann, *Altgriechische Plastik. Eine Einführung in die griech. Kunst des archaischen und gebundenen Stils*. München 1907, Taf. I—XX.
- <sup>16</sup> Alexander Conze, *Sitzungsberichte d. Berliner Akad.* 1892, I, 49 и слѣд. Коерп., о. с., III, 81.
- <sup>17</sup> Löwy, *Die griechische Plastik*. 2 Bändchen. Leipzig. 1911, стр. 8.

18 Franz Studniczka, Bursians Jahresberichte. Bd. 110 (1901), стр. 18. Abh. d. philol.-hist. Kl. d. Sächs. Gesellsch. d. Wiss. XXV (1907), № 4. стр. 3.

19 Многообразный интерес все еще сохраняет содержательная работа Goethe „Myrons Kuh“ (1812). Weimarer Ausgabe 49. Bd., 2. Abt., стр. 3—15.

20 Löwy, о. с., стр. 33.

21 Collignon-Thraemer, о. с., стр. 571.

22 Löwy, о. с., стр. 40.

23 Ibid, о. с., стр. 43.

24 Ibid., стр. 45.

25 См., напр., Springer-Michaelis, op. cit., стр. 124.

26 Heinrich Brunn, Gesch. der griech. Künstler<sup>2</sup> I, 154 (219).

27 Ernst Curtius, Ein Lebensbild in Briefen, стр. 643.

28 Ср. реконструкции O. Rühm'a в Дрезденъ и R. Girttner'a в Берлинъ.

29 Löwy, op. cit., стр. 111 и сл.

30 Furtwängler und Ulrichs, стр. 42.

31 Wilhelm Klein, Gesch. d. griech. Kunst, II, 249 и слѣд.

32 W. Klein, Praxiteles, стр. 3.

33 E. Curtius, о. с., стр. 650.

34 „Мастера узнаютъ какъ разъ по тому, что онъ умышленно дѣлаетъ ошибку, ради болѣе высокихъ цѣлей... Правильное, само по себѣ, не стоитъ и гроша, если оно ничего больше не даетъ“, говоритъ Гёте по поводу Леонардовской „Тайной Вечери“, вь ст. „Relief von Phigalia“, цит. изд., стр. 18.

35 Klein, Praxiteles, стр. 209.

36 Ibid., стр. 3.

37 См., напр., Heinrich Bulle, Der schöne Mensch im Altertum. 2 Aufl. 1911/12, стр. 442/43 къ табл. 195.

38 См., напр., Walther Amelung, Führer durch d. Antiken in Florenz, стр. 130.

39 См. Bruno Sauer в Myth. Lexicon Roscher'a подъ „Нюбой“ (III, 418).

40 Вспомнимъ, напр., изображенія Ганимеда у Тициана, Корреджіо и Рембрандта.

41 „Winkelmann und seine Zeit“<sup>2</sup> II, 47.

42 Wolfgang Helbig, Führer d. d. öffentl. Sammlungen klass. Altert. in Rom<sup>2</sup> I, 98.

43 Jacob Burckhardt, Der Cicerone,<sup>8</sup> I, 94.

44 Franz Winter, Arch. Jahrb. VII, 1892, 176.

45 Ср., напр., Baumeister, Denkm. d. klass. Altertums (II) S. 1176, Abb. 1365 и Bruckmannsche Taf. 184 b.

46 О. с., стр. 79 и слѣд.

47 Rosa Schapire, Hugo Helbings Monatsberichte f. Kunst und Kunstwiss. II, 235 и слѣд. Adolf Rosenberg, Thorwaldsen (Knackfuss' Künstler-Monographien. XVI), стр. 25 къ рис. 1; относительно трехъ бронзовыхъ статуэтокъ итальянскихъ художниковъ XVI ст., которыя точно также отражаютъ вь себѣ мотивъ движенія „Аполлона Бельведерскаго“, его „эластически-легкую плавность и грацію

движеній", въ одномъ случаѣ перенесенную и на женскую фигуру, — см. „Das Museum“ X, Tf. 92 (текстъ Fritz Кнарр'а, стр. 48).

48 Adolf Furtwängler, Meisterwerke d. griech. Plastik, стр. 665 (см. также стр. 558).

49 Цит. изд. 30 Bd., стр. 63.

50 Сопоставлены, напр., у Heinr. Bulle, о. с., Tf. 720.

51 H. Buile, о. с., стр. 569; относительно рукопожатія подробнѣе см. также v. Salis, Altar von Pergamon, стр. 116 и сл.

52 „Das Museum“, VI, стр. 62 и слѣд.

53 См. Lowy, о. с., стр. 113 и слѣд., и, по Löwy, Springer-Michaelis, о. с., стр. 335.

54 Overbeck, о. с., II, 449.

55 Löwy, о. с., стр. 104.

56 Между прочимъ, см. и Wachtler, Die Blütezeit der griech. Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage („Aus Natur und Geisteswelt“ № 272), стр. 69.

57 Только съ большой неохотой проходимъ мы мимо интереснаго портрета Александра, по поводу котораго можно сослаться на специальныя, посвященныя ему работы, какъ-то: Friedrich Коерр (1892), Theodor Schreiber (1900 и 1903), Joh. Jacob Bernoulli (1905) и др.

58 Waser, Anton Graff (1903), стр. 14 и слѣд.

59 О значеніи Дройзена см. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Staat und Gesellschaft d. Griechen, стр. 206.

60 Объ этомъ понятіи тоже см. v. Wilamowitz, о. с., стр. 186.

61 Schreiber, о. с., стр. 74.

62 Примѣры у Edmond Courbaud, Le bas-relief romain à représ. hist., стр. 290.

63 См. также Schreiber, о. с., стр. 78.

64 Waser, ст. Eros въ Pauly-Wissowas Realencycl. d. class. Altertumswiss. VI, 509 и слѣд., 34 и слѣд.

65 Waser, ст. Psyche въ Roschers Myth. Lex. III, 3254 и слѣд.

66 Богу сна посвященъ одинъ изъ прекраснѣйшихъ въ ряду другихъ очерковъ Heinrich'a Brunn'a, Griechische Götterideale (стр. 26—36).

67 Springer-Michaelis, о. с., стр. 342.

68 Theodor Schreiber, Die Barockelemente d. hellenist. Kunst. Arnold v. Salis, Der Altar von Pergamon, ein Beitrag zur Erklärung d. hellenist. Barockstils in Kleinasien (стр. 19, A. 1).

69 Konrad Zacher, „Daheim“, XVI 1880, 435.

70 См., напр., Franz Winter, „Das Museum“, III, 5—8. Waser, „Die Schweiz“, XV 1911, 354—56.

71 См. Reinhard Kekule von Stradonitz, „Das Museum“, 15 и слѣд.

72 Удовлетворительно передана въ Bruckmannsche Tf. 74, затѣмъ у Furtwängler und Ulrichs, о. с., Tf. 26; впечатлѣніе излишней опредѣленности по своимъ формамъ производитъ Springer-Michaelis, о. с., стр. 305, илл. 343, прямо неблагоприятное — Collignon, о. с., II, Tf. VI, и совершенно ужъ неудачны репродукціи у Georges Perrot, Praxitèle, fig. 15 и Sauerlandt, о. с., стр. 88.

Отъ sfumato, чисто-живописной трактовки, не осталось и слѣда въ римской переработкѣ типа „Эвбулея“, какою является такъ наз. „Вергилій изъ Мантуи“ и его повторенія, см. Arndt-Amelung, Einzelverkauf, № 17; тутъ формы снова выражены съ величайшей четкостью.

73 Ant. Denkm. II 1908, Tf. 59. Bulle, о. с., Tf. 257.

74 Ant. Denkm. II 1908, Tf. 60. Hirth's Formenschatz, 1908, № 74.

75 Le Musée, 1904, стр. 298. Bulle, о. с., стр. 537 и слѣд.

76 Съ этимъ ср. слѣдующее выраженіе Родэна въ его книгѣ. Объ искусствѣ, пер. съ франц., изд. „Огни“, стр. 48): „Какъ бы мои слова ни казались парадоксальными, но великіе ваятели—такіе же колористы, какъ лучшіе живописцы или, скорѣе, какъ лучшіе граверы. Они такъ искусно пользуются всеми ресурсами рельефа, такъ умѣло соединяють смѣлость свѣта со скромностью тѣни, что ихъ работы столь же сочны, какъ самый красочный и яркій офортъ...“.

77 См. отчетъ Christian Belger'a, Beilage z. Allg. Ztg. 1880, № 281 и слѣд. (отъ 7 и 8 окт.), стр. 4121—23, 4138—40.

78 „E. Curtius...“, op. cit., стр. 655.

79 L. Schwabe, Pergamon und seine Kunst (1882), стр. 13.

80 Overbeck, о. с., II, 235.

81 См. Theodor Schreiber, Der Gallierkopf des Museums in Gize bei Kairo, ein Beitrag zur alexandrin. Kunstgesch., Lpz. 1896 (Monuments Piot XVIII, 1911, pl. VII).

82 Въ настоящее время см. Peter R. von Bienkowski, Die Darstellungen d. Gallier in d. hellenist. Kunst, Wien 1908, и Adolphe J. Reinach, Les Galates dans l'art alexandrin, Mon. Piot XVIII (1911), 37—115, pl. VII—IX.

83 Schreiber, о. с., стр. 9.

84 Eugen Petersen, Röm. Mitt. X, 1895, 126 и слѣд. Tf. II. Helbig, Führer<sup>2</sup> I 58, № 106. Amelung, Die Sculpt. d. vatican. Museums I 663 и слѣд. (917). № 535, Tf. 70. Bienkowski, о. с., стр. 13, илл., 12 и слѣд.

85 См. Baumeister, о. с. (II), стр. 887, илл. 962. Roscher, Myth. Lex., II, 2447, рис. 3. Müller-Wieseler-Graef, Ant. Denkm. z. griech. Götterl. II, Tf. XXVIII, 3 и слѣд. XXX, 6.

86 См., напр., Amelung, Führer d. d. Ant. in Florenz, стр. 61 и слѣд., № 86 и слѣд., рис. 14 и слѣд.

87 Springer-Michaelis, о. с., стр. 401.

88 Salis, о. с., стр. 177.

89 Burckhardt, Cicerone, 8 I, 125a.

90 Springer-Michaelis, о. с., стр. 405.

91 Liber memorialis, VIII, 14.

92 См. Hermann Winnefeld въ „Altertümer von Pergamon“, III, 2, стр. 235. v. Salis, о. с., стр. 54.

93 См. Baumeister, о. с. (II), Tf. XXXIV, илл. 1382, № 58 и стр. 1186, рис. 1388.

94 См. Winnefeld, о. с.

95 Въ Менеократѣ, сынѣ Менеократа, Salis хочетъ видѣть (привлекая для этой цѣли Авсон. Моселлу, ст. 307) „настоящаго творца пергамскаго алтаря“ и въ дальнѣйшемъ пытается доказать,

что этотъ великій архитекторъ, вмѣстѣ съ тѣмъ принимавшій участіе и въ пластическихъ украшеніяхъ зданія, былъ родосскимъ художникомъ.

<sup>96</sup> Объ „азиатскомъ стилѣ барокко“ охотно говоритъ Salis, о. с. (напр., стр. 3, 105, 150 и слѣд., 174, 177).

<sup>97</sup> См., напр., Karl Hachtmann, Pergamon, eine Pflanzstätte hellenischer Kunst (Gymnasial-Bibliothek, 32 Heft), стр. 101 и слѣд. Springer-Michaelis, о. с., стр., 402 и слѣд.; особенно убѣдительно и правильно толкуетъ о „lineament'ъ“ этого стиля Salis, о. с., стр. 154 и слѣд., къ этому см. Maria Waser, Künstlerische Handschrift (Michelangelos, Leonardos, Raffaels) въ Raschers Jahrbuch I (1910), 174—201 (179 и слѣд.). Dessoirs Zeitschrift f. Ästhetik unzahlg. Kunstwiss. VI (1911), 97 и слѣд.

<sup>98</sup> См., напр., Bulle, о. с.<sup>1</sup> Tf. 210.

<sup>99</sup> По поводу группы Pasquino, см. Kekule v. Stradonitz, Das Museum, IV, 61—64. Waser, N. Jahrb. f. d. klass. Altert. VII 1901, 598—619. E. Löwy, Ausonia, II, 1907, 77—85.

<sup>100</sup> Waser, о. с., стр. 617.

<sup>101</sup> Waser, Skylla und Charybdis, Diss. Zürich, 1894, стр. 116 и слѣд. Ст. Skylla у Roscher, Mytt. Lex. IV, 1058 и слѣд. Klein, Gesch. d. griech. Kunst, III, 332 и слѣд.

<sup>102</sup> Theodor Schreiber, Hellenist. Reliefbilder. 112 Tafeln (1894). Waser, Das hellenist. Reliefbild, N. Jahrb. f. d. klass. Altert. XV, 1905, 113—131, Tf. I—IV.

<sup>103</sup> Объ античныхъ „нидерландцахъ“, см. Waser, 124, A. 1.

<sup>104</sup> Schreiber, Tf. XII. Bruckmannsche Tf. 440.

<sup>105</sup> Въ „Гигантомахіи“ Пергама также поражаетъ иногда романтической налетъ, напр., въ сценѣ встрѣчи Артемиды съ Отомъ, см. Salis, о. с., стр. 176.

<sup>106</sup> Отъ персидскаго pairi-daeza, скр. pari-desa.

<sup>107</sup> Schreiber. Barockelemente d. hellenist. Kunst, стр. 79.

<sup>108</sup> Helbig, Führer<sup>2</sup> I, 237 и слѣд., № 378, другой типъ тамъ же стр. 405, № 601.

<sup>109</sup> Theodor Schreiber, Die Nekropole von Kôm-esch-Schukâfa (1908), стр. 266 и слѣд. Tf. XLVII и XLVIII. Waser, d. Literaturztg. XXX (1909), № 38 Sp. 2382 и слѣд.

<sup>110</sup> См. Bruckmannsche Tf. 196 и 197.

<sup>111</sup> См. Ibid., Tf. 176 и 177.

<sup>112</sup> Ibid., Tf. 55.

<sup>113</sup> Ср., напр., Bruckm. Tf. 130 съ Tf. 574.

<sup>114</sup> Заманчиво было бы прослѣдить развитіе греческаго искусства съ точки зрѣнія закономѣрной смѣны лирики, эпоса и драмы, которую попытался недавно установить Ernest Bovet въ глубокой, богатой выводами и, во всякомъ случаѣ, крайне поучительной книгѣ („Lyrisme, Epopee, Drame: une loi de l'histoire littéraire, expliquée par l'évolution générale“, 1911). Лирическими представляются образы архаическаго искусства, вполне эпическій характеръ имѣютъ изображенія на фронтонахъ и фризахъ пятаго и четвертаго вѣковъ, наконецъ, драматически безпокойнымъ кажется паеосъ четвертаго и послѣдующихъ столѣтій.

## Указатель художниковъ.

Цифры обозначаютъ страницы.

- Агасій 75.  
Агратъ, Маркъ 75.  
Алкамень 30, 32.  
Антигонъ 72.  
Апеллесъ 2, 62, 65.  
Аполлоній 80.  
Аристандръ 39 и сл.  
Аеенодоръ 79.  
Беклинъ 5.  
Боедъ 68.  
Бриаксидъ 43 и сл., 50 и сл.  
Винтергальтеръ, Францъ 62.  
Гагесандръ 79.  
Гиберти 82.  
Граффъ, Антонъ 62.  
Грютнеръ, Р. 89 № 28.  
Дейнократъ 65.  
Джиованни да Болонья 32, 47.  
Дионисіадъ 78.  
Донателло 67 и 82.  
Зевксисъ 2.  
Иктинъ 24.  
Каламисъ 16 и сл., 19.  
Канова 5, 50.  
Кефисодотъ 32 и сл., 40, 55, 67.  
Корреджіо 82 № 40.  
Ленуаръ, Альфредъ 70.  
Леонардо да Винчи 89 № 34, 92 № 97.  
Леохаръ 43 и сл., 46 и сл., 59, 62.  
Лисиппъ 2, 17, 55 и сл., 64 и сл., 67 и сл.  
Лисиппійцы 63, 68.  
Меланиппъ 78.  
Менекратъ 78.  
Менъе, Константинъ 85.  
Микель-Анджело 5, 40, 58, 61, 68, 79 и сл., 82.  
Миронъ 16 и сл. 31, 60, 62, 74.  
Орестъ 78.  
Перуджино 33.  
Пирготель 62, 65.  
Пиэагоръ 16.  
Пиеей 43.  
Полигнотъ 2, 19.  
Полидоръ 79.  
Поликлетъ 2, 16 и сл., 19, 27 и сл., 34, 39, 54 и сл., 63.  
Пракситель 2, 26, 32 и сл., 46, 55, 59 и сл., 67 и сл., 79.  
Пэоній 30 и сл., 47, 66.  
Рафаэль 32 и сл., 40, 79.  
Рембрандтъ 89 № 40.  
Родэнъ, Огюсть 70.  
Рюмъ, О 89 № 28.  
Сатиръ 43.  
Скопасъ 2, 39 и сл., 55, 59 и сл., 65, 67 и сл.  
Стратоникъ 72.  
Таврискъ 80.  
Тенерани 56.  
Тимоеей 43 и сл., 46.  
Тиціанъ 89 № 40.  
Торвальдсенъ 5, 50.  
Фидій 2, 16 и сл., 19, 27, 30, 39, 54, 77.  
Фиромахъ 72.  
Харесъ изъ Линда 68.  
Швиндъ, Морицъ ф. 83.  
Шлютеръ, Андрей 68, 79.  
Эвпомпъ 55 и сл.  
Эвтихидъ 68.  
Эвѣикратъ 68.  
Эпигонъ 72.  
Ѳеорретъ 78.

## Предметный указатель.

- Агій (Лисиппа) 59.  
Аканѣъ 26.  
Акрополь 17.  
Александръ Великій 63 и сл.; Портретъ 59, 63 и сл.; Мозаика 2.  
Александрійское искусство 65, 68, 73.  
Аллегорія 22.  
Амазонки, Амазономахія 4, 22, 29 и сл., 44, 72.  
Amorini 67.  
Анадумень см. Діадумень.  
Анапауомень (отдыхающій сатиръ) 33, 62, 68.  
Андріанты 11, 23.  
Антиной (Бельведерскій) 66.  
Апоксиомень 56 и сл.  
Аполлино 67.  
Аполлоны, см. Андріанты.  
А. Бельведерскій 7, 48 и сл., 56; Дафнійскій 51; Киѳародъ 42; изъ Орхомена 10, 12; Савроктонъ 34, 68; Тенейскій 13; изъ Феры 12.  
Арабеска 68,  
Аресь Скопаса 42; Людовизи 67.  
Arrotino, см. Точильщикъ.  
Артемида Версальская 50.  
" Никандры 10, 13.  
Артемисионъ въ Эфесѣ 25, 43.  
Архаическое искусство 7, 10 и сл. 15, 92 № 111; архаическая улыбка 12.  
Архитектура 1, 24 и сл.; архитектурные пейзажи 32; архитектурныя формы 82.  
Атланты 27.  
Атталь (даръ А.) 71.  
Афродита въ садахъ 30.  
Афродита Капитолійская 66.  
" Книдійская 7, 36 и сл., 66.  
" Медичи 38, 66.  
" Милосская 6, 69 и сл.  
Аѳина Лемнія 22.  
" Паренось 19 и сл., 39.  
" Промахось 21.  
Барокко, античный 68, 78.  
Боргезскій боець 75.  
Вакханка Скопаса 43, 61.  
Вергилій такъ наз. 90 № 72.  
Веризмъ 85.  
Возница изъ Дельфъ 15.  
Галлы (Галаты) 71.  
Ганимедъ 46 и сл.  
Гегесо 52 и сл.  
Гера Людовизи 28.  
" Поликлета 27, 39.  
" Херамія 10, 13.  
Гераклискъ 67.  
Геракль 40, 42.  
" Фарнезскій 61.  
" съ Телефомъ 66.  
Гермафродитъ 67.  
Гермесь въ Неаполѣ 60.  
" Праксителя 7, 33 и сл., 40 и сл., 55, 59 и сл., 66 и сл., 69.  
Гигантомахія 22, 71 и сл., 112 и сл.  
Гимерось 42.  
Гипнось 67.  
Глаза (обработка г.) 14, 35, 37, 41 и сл., 69, 86.  
Глиптика 8, 84.  
Голова галла изъ Гизе, дѣвушки 13, 85 и сл., изъ Хиоса 70.

- Голова женская изъ Kôm-esch-Schukâfa 85.  
 „ изъ Пергама 69.  
 Деревянная техника 8.  
 Деревянный храмъ 25.  
 Диадуменъ 29.  
 Діонисъ 23 и сл., 39, 66, 72.  
 Діонисъ-дитя 33, 67.  
 Дискоболь 18, 60.  
 Дорійскій стиль 25.  
 Дорифоръ (копъеносецъ) 28 и сл., 35, 57.  
 Дѣвушка, состязавшаяся въ бѣгѣ 15.  
 Дѣти (изображеніе д.) 34, 67.  
 Египетское вліяніе 11.  
 Жанръ 68, 82.  
 Женщина (эмансипація ж.) 65.  
 Живописная обработка мрамора 68 и сл.  
 Живописная обработка рельефа 69, 81 и сл.  
 Живопись 1 и сл., 19, 32, 47, 82 и сл.  
 Зевсъ Олимпійскій 20 и сл., 27 и сл., 39, 76.  
 Зевсъ Отриколи 37, 51, 86.  
 „ Пергамской гигантомахіи 50, 76 и сл.  
 Идиллія 68, 82.  
 Іонійское искусство 30 и сл.  
 Іонійскій стиль 25 и сл.  
 Канонъ Поликлета 28 и сл., 57.  
 Каріатиды, см. Коры.  
 Кентавромахія 4, 22.  
 Керамика 9.  
 Классицизмъ 3 и сл.  
 Книдіянка, см. Афродита.  
 Коринѣскій стиль 25 и сл.  
 Корова Мирона 17, 89 № 19.  
 Коры 12 и сл., 23, 26 и сл., 86.  
 Критско-микенское искусство 8.  
 Ксоаны 10.  
 Кулачный боецъ 85.  
 Лаокоонъ 7, 18, 69, 79 и сл.  
 Леда 67.  
 Ложно-классицизмъ 50.  
 Локальный тонъ 57.  
 Львиныя ворота 9.  
 Мавзолей 25, 39, 43 и сл.  
 Мальчикъ, вынимающій занозу 15, 34, 60.  
 Мальчикъ молящійся 68.  
 Марсій (группа) 18, 31, 74, 85.  
 Мелеагръ 42, 59.  
 Метопы 22 и сл.  
 Мойры, такъ наз. 23.  
 Моментъ „транзиторный“ 18.  
 Морскія божества 42.  
 Музеографія 5, 88 № 5.  
 Надгробная скульптура, современная 54.  
 Надгробные рельефы 51 и сл., 81.  
 Народные типы 85.  
 Nature morte 83.  
 Натурализмъ 85.  
 Нидерландцы, античные 83.  
 Ника Архерма (?) изъ Делоса 13, 31.  
 Ника Пэонія 30 и сл.  
 „ Самоеракійская 6, 66, 68.  
 „ ; храмъ Н. 24 и сл.  
 Ниль (группа) 86.  
 Ніоба, Ніобиды 44 и сл., 80.  
 Одежда, обработка од. 23 и сл., 31, 35, 38, 53.  
 Олимпія 18, 20, 25, 30.  
 Оригиналъ и копія 7.  
 Оригинальность въ искусствѣ 4 и сл.  
 Ореей (рельефъ О.) 81,  
 Памятникъ Нерейдъ изъ Ксанѳа 30.  
 Панъ, Панискъ 67, 73.  
 Парѳенонъ 19 и сл., 22, 43, 50, 77.  
 Пасквино (группа) 80.  
 Паѳосъ 39, 66, 68, 92 № 114.  
 Пергамскій алтарь 71, 76 и сл.  
 Пергамское искусство 68, 70 и сл.  
 Персей и Андромеда 83.  
 Персей съ головой Медузы 50.  
 Пластика 1.  
 Плутонъ 51.  
 Плутосъ (Богатство) 32, 67.  
 Полетъ (проблема п.) 13, 30 и сл., 47 и сл.  
 Полихромія 13 и сл., 82. п.) 10,  
 Поросъ (скульптуры изъ 14.

- Портретное искусство 44, 54, 62, 85.  
Посейдонъ 23, 25, 42, 77.  
Потось 42.  
Пределла 23.  
Природа, прототипъ художника 3, 5.  
Пропорціи челоѳическаго тѣла 28, и сл., 57 и сл.  
Психеи 67.  
Путто 67, 84.  
Реализмъ 85.  
Рельефъ 13, 51 и сл., 81 и сл.  
" картина 68 и сл., 81 и сл.  
Римское искусство 85 и сл. 90 № 72.  
Родосское искусство 55, 65 и сл., 68, 70, 79 и сл., 91 № 95.  
Романтизмъ въ античныхъ произведеніяхъ 83.  
Рыбакъ 84 и сл.  
Савроктонъ 34, 68.  
Садовая пластика 84.  
Сатиръ 33, 36 и сл., 61, 73 и сл., ср. Анапауомень, Марсій, Силенъ.  
Сераписъ 51.  
Силенъ 66 и сл.; ср. Марсій.  
Софокль (статуя) 44.  
Спящая Аріадна 80.  
Стѣнная инкрустація 84.  
Схема прыжка 13, 31.  
Сцилла (группа) 80, 84.  
Танагрскія статуэтки 68.  
Теламоны 27.  
Телеръ фризь Т. 40, 66, 76, 80 и сл.  
Теофанія 49.  
Тибръ (рѣчной богъ) 86.  
Тиранноубійцы (группа) 15.  
Тиха изъ Антіохіи 68.  
Торевтика 8, 84.  
Третье измѣреніе 60.  
Трехфигурные рельефы 81.  
Триптолемъ (элевсин. рельефъ) 81.  
Тумеликъ 86.  
Умирающій галлъ 72 и сл.  
Фарнезскій быкъ 80.  
Фризь, дорійскій 22; іонійскій 23.  
Фронтальность 11.  
Фронтонъ 15, 22 и сл., 92 № 114.  
Хрисэлефантинная техника (изъ золота и слоновой кости) 20 и сл.  
Эвбулей 69, 90 № 72.  
Эгейское искусство 8, 13, 24.  
Эгинеты 15.  
Эйрена 32 и сл., 55, 67.  
Эллинистическое искусство 7, 24, 46, 50 и сл., 63 и сл.  
Эрехейонъ 24 и сл., 86.  
Эросъ 36 и сл., 39, 42, 67.  
Юноша изъ Субіако 45.



1. Аполлонъ Тенейскій  
Мюнхень.



2. Гера Херамія.  
Лувръ.



3. Женская фигура съ Акрополя.

Аеины.



4. Ника изъ Делоса.  
Афины.



5. Ника Самоѳракійская.  
Лувръ.



6. Мальчикъ, вынимающій занозу.  
Капитолій.



7. Миронъ. Дискоболъ.  
По слѣпку въ Музеѣ Термъ. Римъ.



8. Миронъ. Аѳина (изъ группы Марсія).  
Франкфуртъ.



9. Монеты съ изображеніемъ Зевса Фидія.



10. Фидій. Голова Аѣины Лемніи.  
Болонья.



11. Фризъ Парѣнона (фрагментъ).  
Лондонъ.



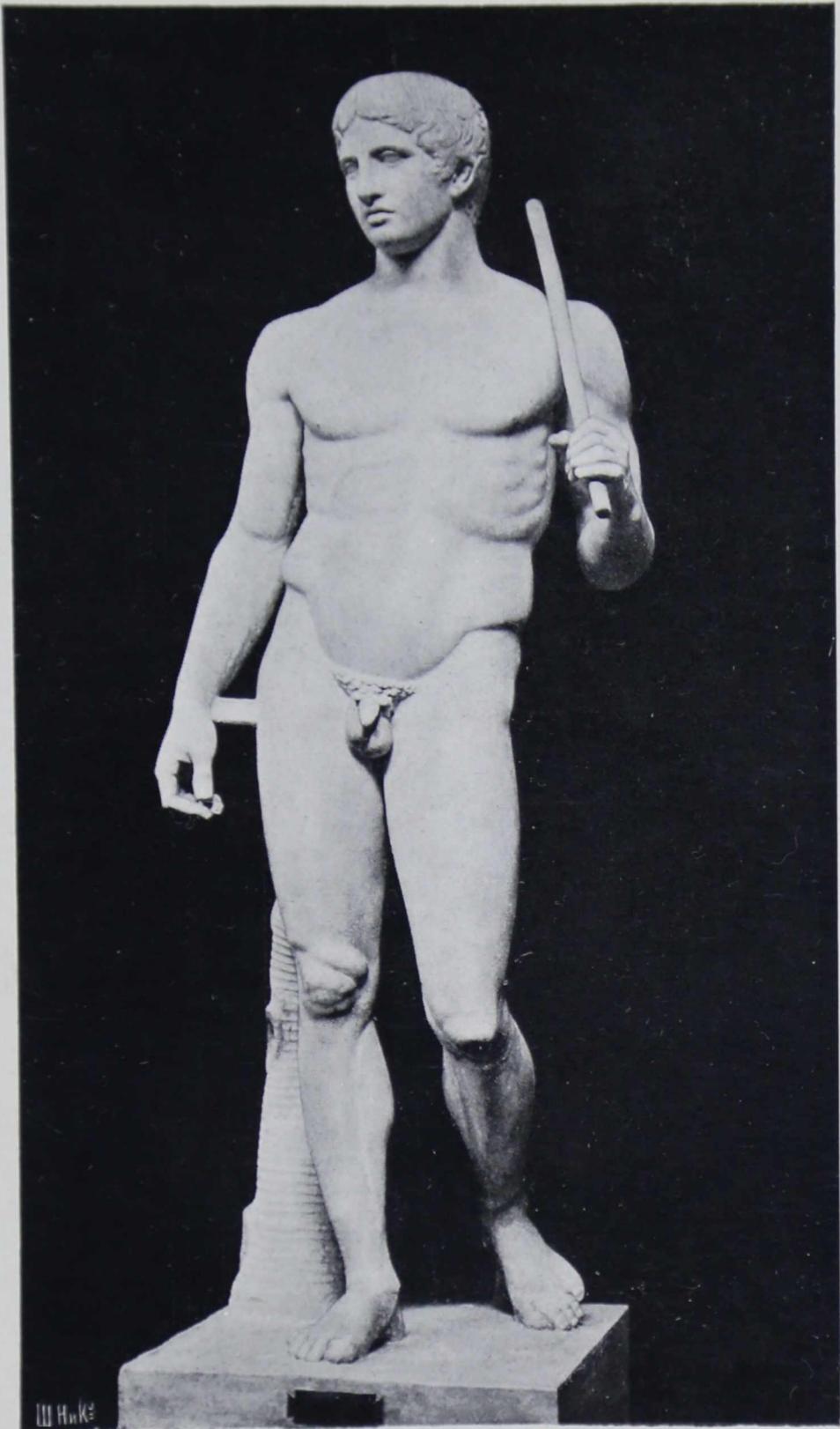
12. Уголъ Парѣнона (въ разрѣзѣ).



13. Такъ наз. Діонисъ изъ восточн. фронтона Пареенона.  
Лондонъ.



14. Такъ наз. Мойры изъ восточн. фронтона Пареемона.  
Лондонъ.



15. Поликлеть. Дорифоръ.  
Неаполь.

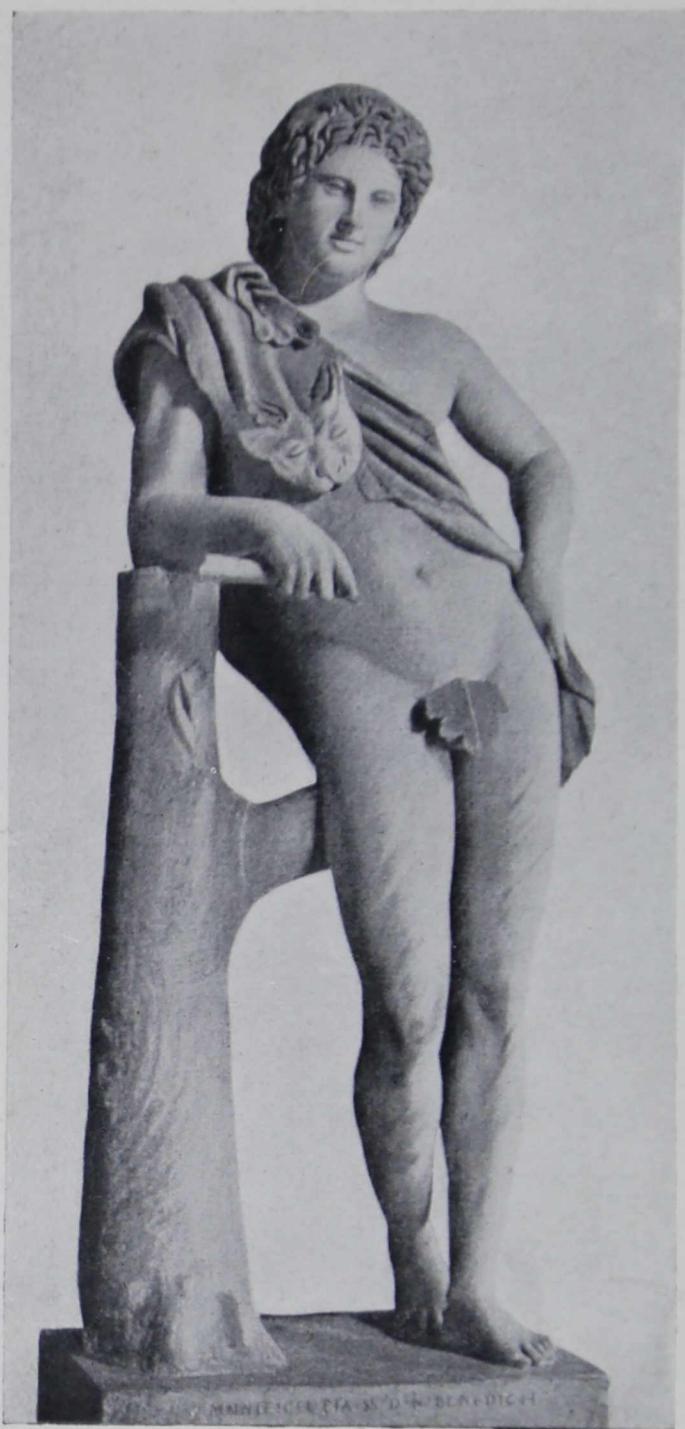


16. Пэоній. Ника.  
Олимпія.



17. Надгробный рельеф Гегесо.

Аины.



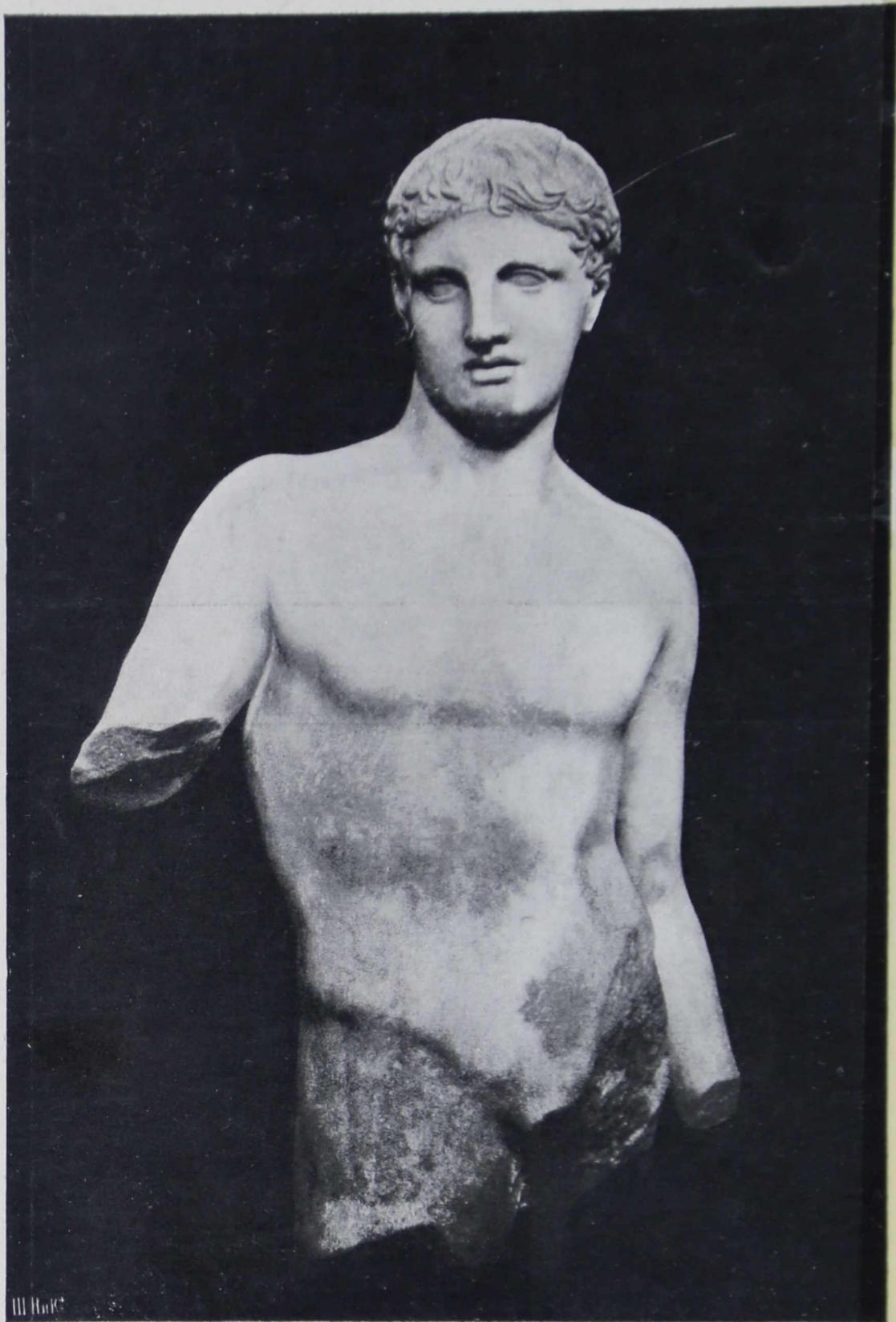
18. Пракситель. Отдыхающий сатиръ.  
Капитолій.



19. Пракситель. Голова Гермеса.  
Олимпія.



20. Скопасъ. Голова изъ Тегей.  
Аѣины.



21. Статуя юноши. IV вѣкъ.  
Бостонъ.



22. Скопасъ(?). Фризъ Галикарнасского Мавзолея (фрагментъ).

Лондонъ.



23. Ніобіда.

Миланъ.



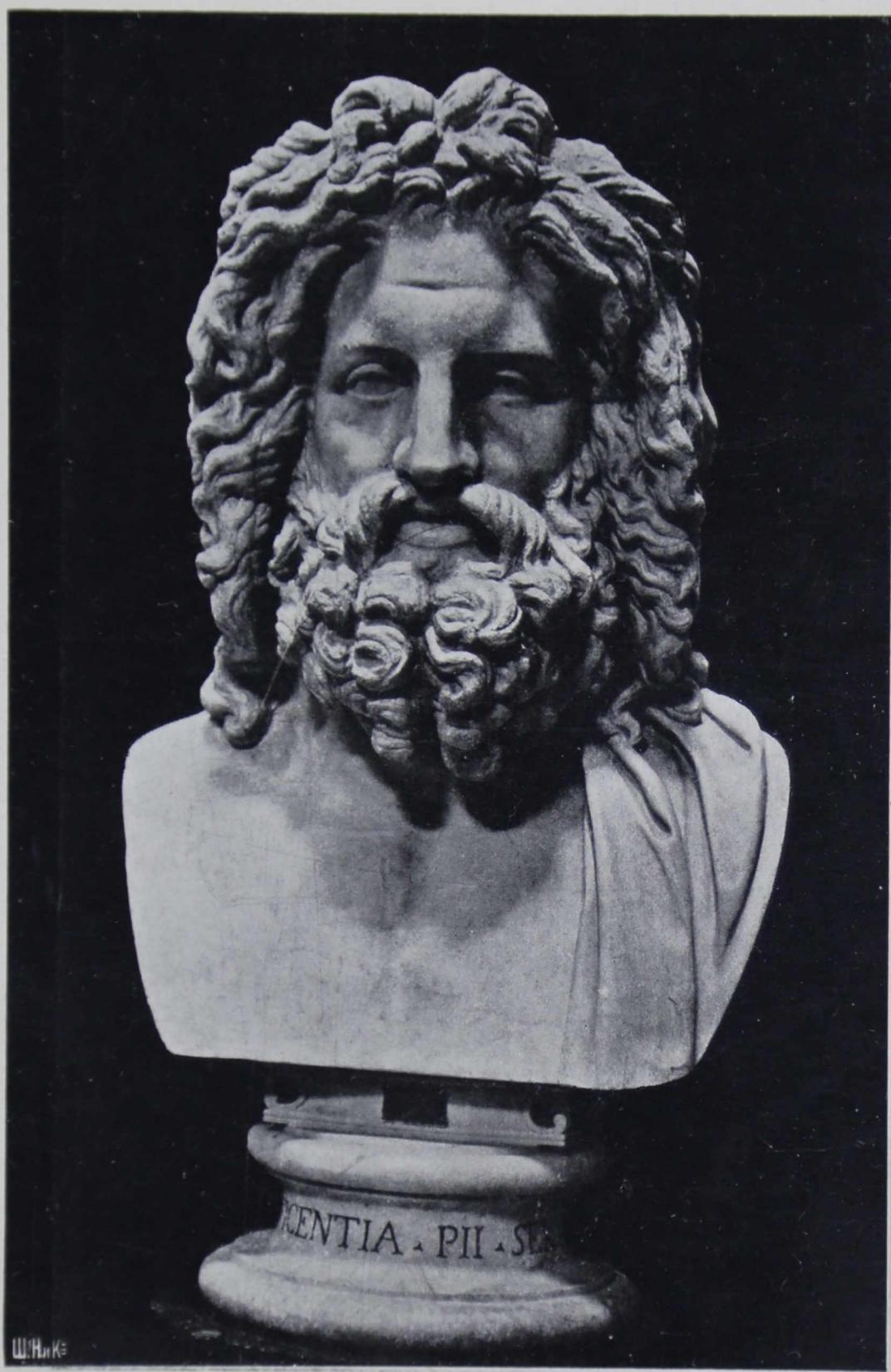
24. Юноша изъ Субіако.

Музей Термъ. Римъ.

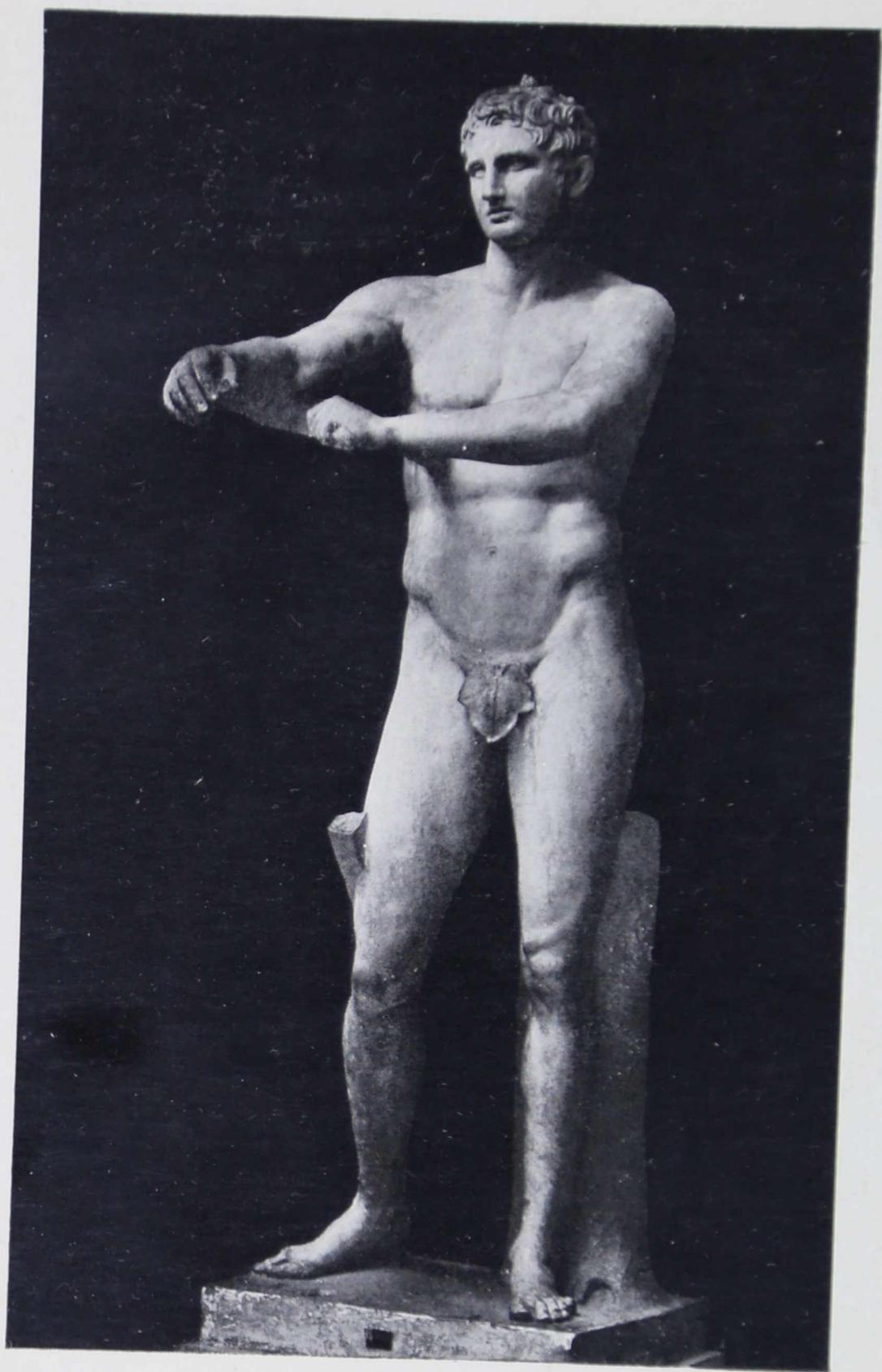


25. Аполлонъ Бельведерскій.

Ватиканъ, Римъ.



26. Зевсъ Отриколи.  
Ватиканъ, Римъ.



27. Лисиппъ. Апоксиоменъ.  
Ватиканъ. Римъ.



28. Лисиппъ (?). Отдыхающій Гермесъ.  
Неаполь.



29. Дѣвушка изъ Анціума.

Римъ.



30. Голова изъ Пергама.

Берлинъ.



31. Афродита Милосская.  
ЛуврЪ.



32. Голова умирающего галла.

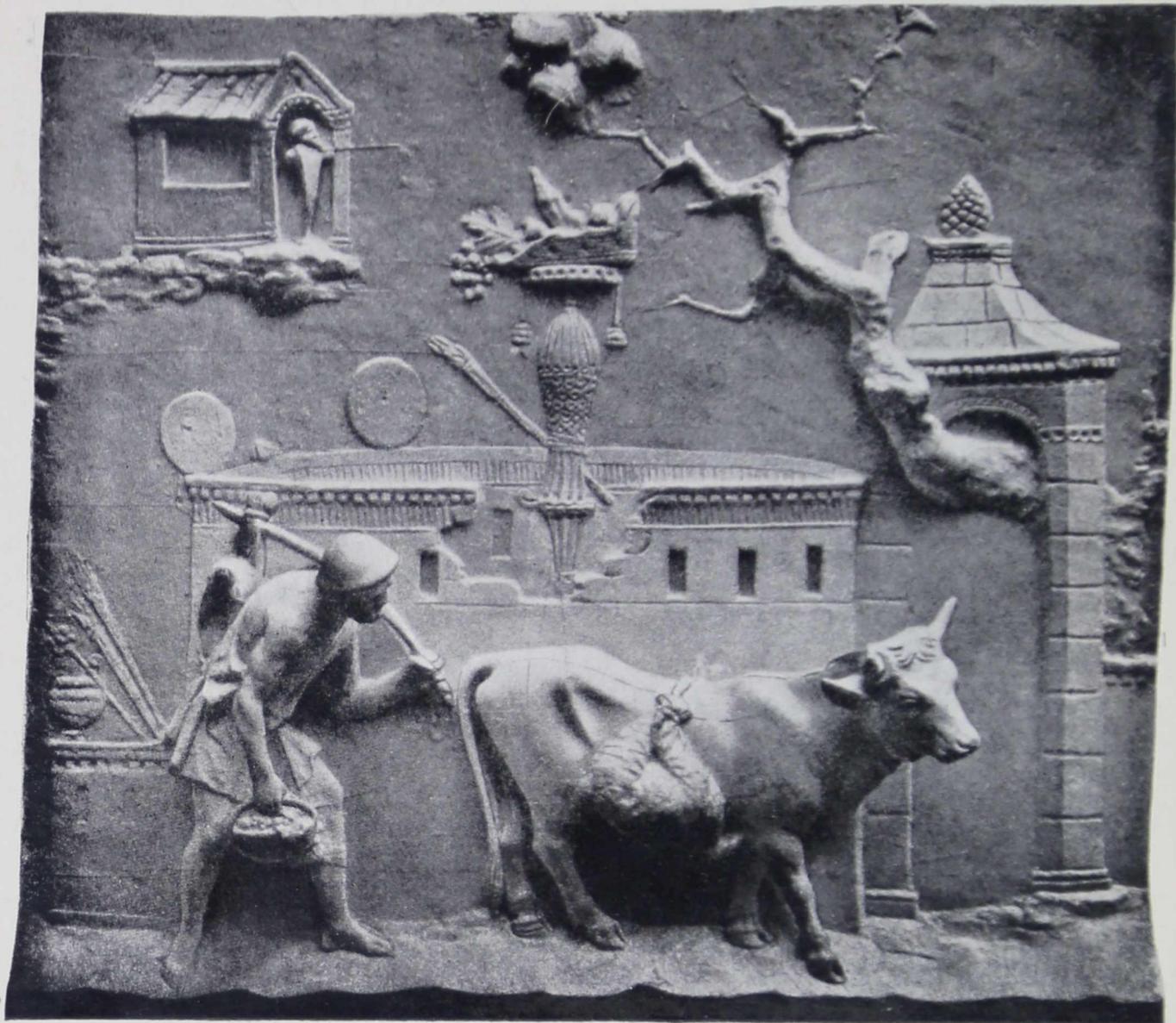
Капитолий.



33. Пергамскій фризъ (фрагментъ).  
Берлинъ.

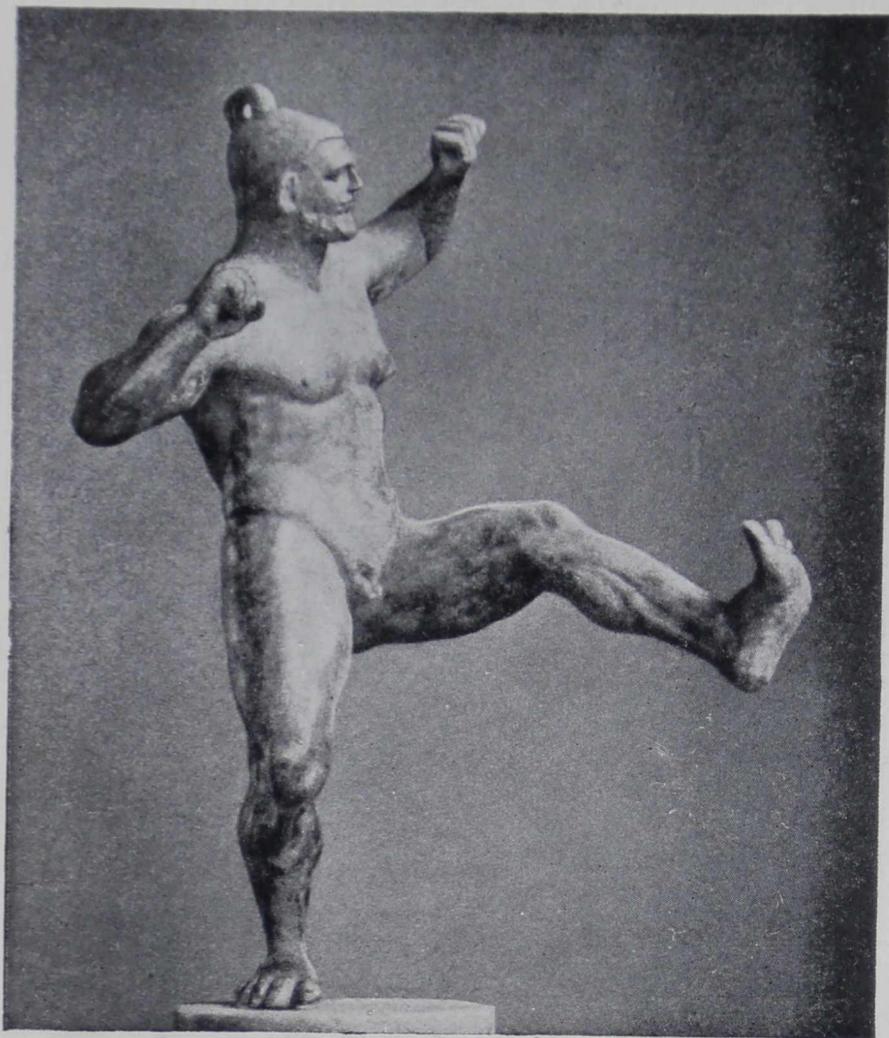


34. Лаокоонъ.  
Ватиканъ, Римъ.



35. Александрійскій релієфъ.

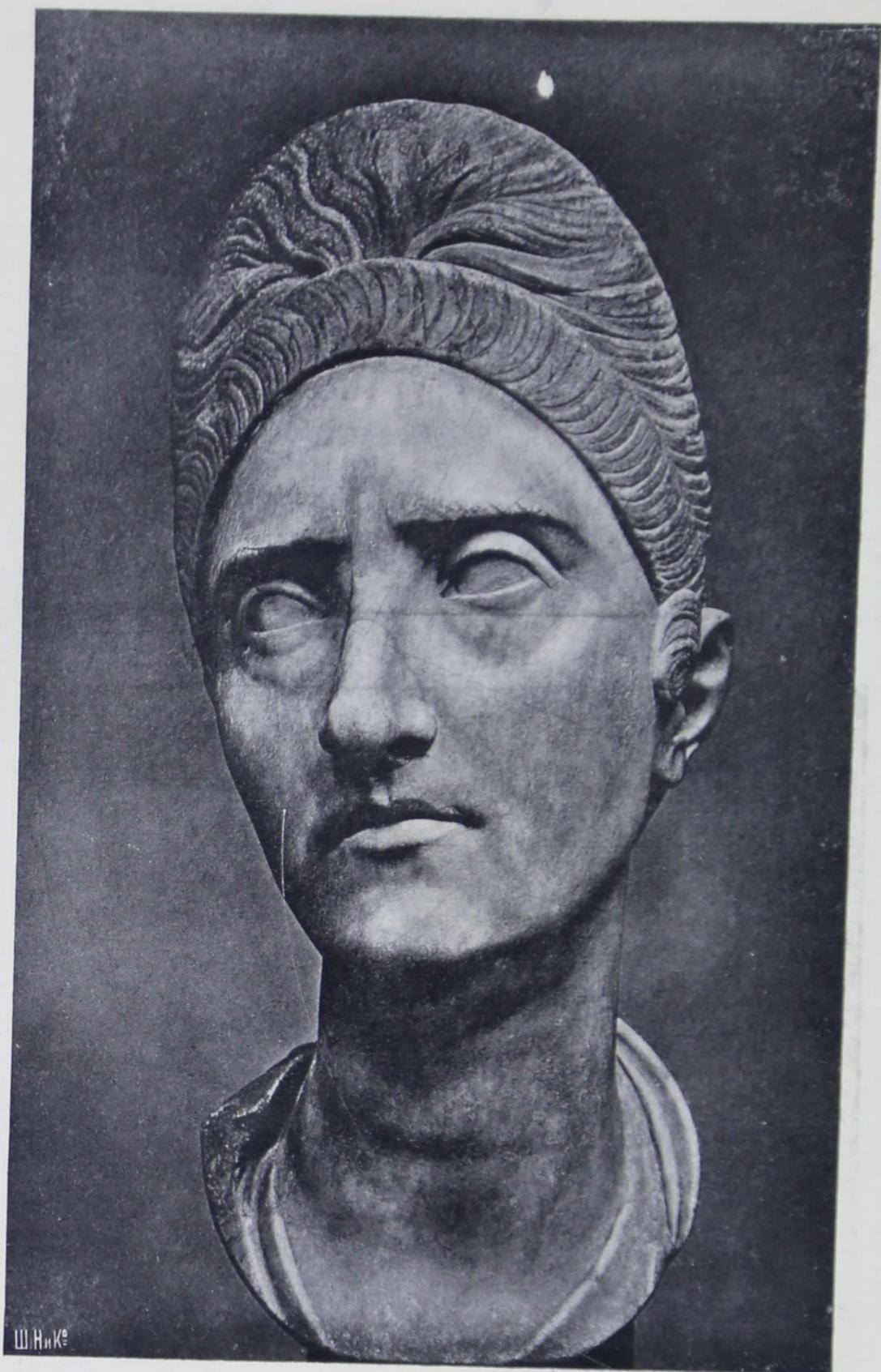
Мюнхенъ.



36. Кулачный боець.  
Дар мштадтъ



37. Боргезскій боець.  
Лувръ.



38. Плотина.  
Капитолій.

## Оглавленіе.

	<i>Стр.</i>
Предисловіе къ русскому переводу <b>Б. Р. Виппера</b> . . . . .	III
I. Введеніе. Архаическое искусство . . . . .	1
II. Миронъ. Фидій . . . . .	16
III. Поликлетъ. Пракситель . . . . .	27
IV. Скопасъ. Художники Галикарнасскаго Мавзолея . . . . .	39
V. Лисиппъ. Эллинистическое искусство . . . . .	54
VI. Искусство Пергама, Родоса и Александріи. Заключение . . . . .	70
Примѣчанія . . . . .	88
Указатель художниковъ . . . . .	93
Предметный указатель . . . . .	94
Оглавленіе. Списокъ иллюстрацій . . . . .	97

## Иллюстраціи.

1. Аполлонъ Тенейскій.
2. Гера Херамія.
3. Женская фигура съ Акрополя.
4. Ника изъ Делоса.
5. Ника Самоеракійская.
6. Мальчикъ, вынимающій занозу.
7. Миронъ. Дискоболъ.
8. " Аѣина (изъ группы Марсіа).
9. Монеты съ изображеніемъ Зевса Фидія.
10. Фидій. Голова Аѣины Лемніи.
11. Фризъ Пареенона (*фрагментъ*).
12. Уголъ Пареенона въ разрѣзѣ.
13. Такъ наз. Діонисъ изъ восточнаго фронтона Пареенона.
14. Такъ наз. Мойры изъ вост. фронтона Пареенона.
15. Поликлетъ. Дорифоръ.
16. Пэоній. Ника.
17. Надгробный рельефъ Гегесо.

18. Пракситель. Отдыхающій сатиръ.
  19. " Голова Гермеса.
  20. Скопасъ. Голова изъ Тегеи.
  21. Статуя юноши (IV вѣкъ).
  22. Скопасъ. Фризъ Галикарнасскаго мавзолея (*фрагментъ*).
  23. Ниобида.
  24. Юноша изъ Субіако.
  25. Аполлонъ Бельведерскій.
  26. Зевсъ Отриколи.
  27. Лисиппъ. Апоксиомень.
  28. Лисиппъ (?). Отдыхающій Гермесъ.
  29. Дѣвушка изъ Анціума.
  30. Голова изъ Пергама.
  31. Афродита Милосская.
  32. Голова умирающаго галла.
  33. Пергамскій фризъ (*фрагментъ*).
  34. Лаокоонъ.
  35. Александрійскій рельефъ.
  36. Кулачный боець.
  37. Боргезскій боець.
  38. Плотина.
-

## Изданія „ФАРОСЪ“.

Москва, Чудовская ул., д. 15, кв. 6. Телефонъ 4-45-30.

### I. Гуго Винклеръ, проф. Берлинскаго университета.

Вавилонская культура въ ея отношеніи къ культурному развитію человѣчества.

Переводъ съ нѣмецкаго, подъ редакціей **Н. М. Никольскаго**.

Цѣна **80** коп.

**ИЗЪ ОТЗЫВОВЪ ПЕЧАТИ:** „Имя Гуго Винклера, одного изъ крупнѣйшихъ изслѣдователей исторіи древняго Востока, широкой русской публикѣ, вѣроятно, почти совершенно неизвѣстно... Между тѣмъ теорія, съ которой неразрывно связано его имя („панвавилонизмъ“) интересна далеко не для однихъ только специалистовъ. Это — одна изъ самыхъ смѣлыхъ и рѣшительныхъ „всемирно-историческихъ“ концепцій новѣйшаго времени... „Панвавилонизмъ“ съ одной стороны далъ столько глубоко интересныхъ и новыхъ частныхъ положеній, съ другой стороны далъ столь сильный толчокъ дальнѣйшей научной работѣ въ самыхъ различныхъ направленіяхъ, что для человѣка, интересующагося исторической точкой, пройти мимо него невозможно. Переведенная подъ ред. Н. М. Никольскаго книжка Винклера предназначена для широкой публики, написана достаточно просто и ясно, а въ то же время даетъ объ основныхъ положеніяхъ теоріи вполне отчетливое представленіе... — „Издат. „Фаросъ“ очень удачно остановилось для русскихъ читателей на небольшой и живо изложенной книгѣ о вавилонской культурѣ выдающагося специалиста по этому вопросу покойнаго Г. Винклера... Въ основныхъ своихъ построеніяхъ Винклеръ глубоко наученъ... Будить любознательность и интересъ... Переводъ сдѣланъ хорошо!.. — „Изложеніе блестяще остроумными и поражающими сближеніями. Переводъ хорошъ и соотвѣтствуетъ достоинству книги“... „Русскія Вѣдомости“, № 215; „Русская Мысль“, 1913 г., октябрь; „Русское Богатство“, 1913 г., декабрь; „Голосъ Минувшаго“ 1913 г., ноябрь; „День“, 9-XII-13 г.; „Новости Дѣтской Литературы“, № 4.

### II. I. Гунгеръ и Г. Ламеръ.

Культура древняго Востока въ картинахъ.

Переводъ съ нѣмецкаго, подъ редакціей **М. С. Сергѣева**.

Цѣна **1** руб. **50** коп.

199 рис. на мѣлов. бум. и 68 стр. объяснительн. текста.

**СОДЕРЖАНІЕ:** Введеніе.—А. Египетская культура: I. Религія (храмы; божества; культъ). II. Государство (цари; война; управленіе; письмена). III. Частная жизнь (одежда; домъ; утварь; развлеченія; ремесла; смерть и гробницы).—В. Вавилоно-ассирійская культура: I. Религія. II. Государство. III. Частная жизнь.—С. Культура Персіи и зап. части Передней Азіи: Хеттская культура; финикійская; персидская; болѣе поздняя культура древняго Востока.

*Ученымъ Комитетомъ Мин. Нар. Просв. признана заслуживающей вниманія при пополненіи ученическихъ библіотекъ среднихъ учебныхъ заведеній. № 9341 отъ 22 февр. 1914 г.*

**ИЗЪ ОТЗЫВОВЪ ПЕЧАТИ:** Рисунки, въ большинствѣ случаевъ фотографіи, исполненныя всегда прекрасно, планомѣрно сгруппированы... Все это сжато комментируетъ и разъясняетъ текстъ. Всѣ любители древняго Востока признаютъ эту книжку необходимымъ спутникомъ при чтеніи по древнѣйшей исторіи. Много пользы принесетъ она и преподавателямъ исторіи, давая возможность демонстрировать интересные рисунки... Помимо любителей и профессионаловъ, каждый грамотный человѣкъ съ большимъ удовольствіемъ и несомнѣнной пользой познакомится съ этой хорошей книгой“... — „...„Хорошо исполненные рисунки наглядно иллюстрируютъ жизненный укладъ, религіозную, государственную и частную жизнь народовъ древняго Востока“... — „Авторы настоящей книжки задалась благородной цѣлью воскресить въ памяти читающей публики культуру древняго Востока. Эту нелегкую задачу авторы выполнили болѣе, чѣмъ удачно, и въ высшей степени остроумно. вмѣсто многотомнаго описанія непосильнаго для рядового читателя, они дали 199 рис., схватывающихъ всѣ наиболѣе важныя стороны культуръ Востока... Сказаннаго вполне достаточно, чтобъ понять, какое цѣнное пособие для учащихся и широкой публики мы имѣемъ въ разсматриваемой книгѣ... Русское изданіе не заслуживаетъ никакихъ упрековъ“. „День“, 9 дек. 1913 г.; „Россія“, 2 ноября 1913 г.; „Новости Дѣтской Литературы“, № 4.

III—V. М. Гёрнесъ, проф. Вѣнскаго университета.

Культура доисторическаго прошлаго.

Переводъ съ нѣмецкаго, подъ редакціей В. Н. Дьякова.

Часть I. Каменный вѣкъ. Цѣна 70 коп.

Часть II. Бронзовый вѣкъ.

Часть III. Желѣзный вѣкъ.

ИЗЪ ОТЗЫВОВЪ ПЕЧАТИ: „Прекрасно ориентировать въ первоначальномъ изученіи археологіи могутъ три небольшихъ томика проф. Гёрнеса: „Культура доисторическаго прошлаго“, первый изъ которыхъ только что появился въ русскомъ переводѣ. Извѣстный австрійскій археологъ мастерски комбинируетъ обильный матеріалъ и даетъ отчетливую и выпуклую картину жизни и быта человѣка въ тѣ отдаленныя времена. Книжка иллюстрирована хорошо подобранными рисунками (приняты во вниманіе и русскія раскопки) и весьма недорого стоитъ“. — „Вопросъ трактуется съ присущей автору широтой и эрудиціей... Характеристика эпохъ не заставляеть желать лучшаго... Въ итогъ можно сказать, что это—первая книжка, недорогая по цѣнѣ, которая въ доступной формѣ знакомитъ широкіе слои русской публики съ культурой доисторическаго прошлаго. Ее съ одинаковымъ интересомъ будутъ читать и взрослые и подростки. Русское изданіе вполнѣ удовлетворительно“... — „...Издательство „Фарось“, выпуская книгу проф. Гёрнеса, заполнило одинъ изъ серьезныхъ пробѣловъ нашей популярной литературы. Книжка снабжена значительнымъ количествомъ рисунковъ... Изложеніе и переводъ ея сдѣланы хорошимъ литературнымъ языкомъ, а потому она можетъ быть рекомендована, какъ очень доступное изложеніе предмета“... „Современный Миръ“, мартъ 1914 г. „Новости Дѣтской Литературы“, декабрь 1913 г.; „Природа“, ноябрь 1913 г.

## Ф. Ауербахъ.

Основныя понятія современнаго естествознанія.

Переводъ съ нѣмецк., подъ редакц. пр.-доц. Н. А. Розанова.

Цѣна 80 коп.

Ученымъ Комитетомъ Мин. Нар. Просв. признана заслуживающей вниманія при пополненіи ученическихъ библіотекъ среднихъ учебныхъ заведеній. № 7119 отъ 11 февр. 1914 г.

ИЗЪ ОТЗЫВОВЪ ПЕЧАТИ: „Молодое издательство „Фарось“ поступило весьма дальновидно, выступая сразу съ нѣсколькими книжками. Разбираемая здѣсь четыре книжки даютъ возможность читателю и критику теперь же ясно представить себѣ фізіономію издательства. Серія книжекъ, лежащихъ передъ нами, можетъ быть объединена подъ названіемъ „культурно-историческихъ очерковъ“; прекраснымъ введеніемъ въ эту серію служитъ книжка Ф. Ауербаха: „Основныя понятія современнаго естествознанія“, которая можетъ служить введеніемъ въ любую науку... Основныя понятія современнаго естествознанія служатъ прекрасной книгой для научнаго чтенія. Въ книгѣ этой 9 главъ, посвященныхъ такимъ предметамъ, какъ пространство, время, движеніе, сила, масса, работа и энергія, энтропія. Изъ этого перечисленія предметовъ можно видѣть, что содержаніе книги является введеніемъ не только въ естествознаніе, но и во всякое знаніе вообще. Изложеніе изящное, удобопонятное и настолько глубоко научно, что прочтется съ удовольствіемъ и пользой всякимъ образованнымъ человѣкомъ. Книга можетъ служить образцомъ вполнѣ серьезной популяризаціи философскихъ основъ физики безъ употребленія формулъ; на протяженіи 178 страницъ только въ 2-хъ мѣстахъ (на 84 и 155 стр.) встрѣчаются по 2 или 3 формулы, каждая не болѣе, чѣмъ изъ 3-хъ буквъ“... см. „Новости Дѣтской Литературы“, № 4, 1913 г.; „Природа“, февр. 1914 г.

10

2

1 руб.