

734
B-16

О.Ф.ВАЛЬДГАУЕР



МИРОН

**РС.Ф.С.Р.
ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
БЕРЛИН 1923**

734
B-16



О. Ф. Вальдгауер

МИРОН

Р. С. Ф. С. Р.
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
БЕРЛИН 1923

БИБЛИОТЕКА 6473
ЦЕНТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА
ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ
РУКОВОДЯЩИХ И ТВОРИЧЕСКИХ РАБОТНИКОВ

Мирон, о нем .

Alle Rechte, einschließlich
des Uebersetzungsrechtes,
vorbehalten

Copyright 1923 by Z. I.
Grschebin Verlag, Berlin

Напечатано Государствен-
ным Издательством по
договору с Издательством
Э. И. Гржебина

ПРЕДИСЛОВИЕ.



Всякая попытка дать характеристику творчества древнегреческого мастера будет носить в значительной мере субъективный характер. Необходимость пользоваться, наряду с весьма скудными хорошо засвидетельствованными данными, материалом подчас сомнительным в смысле его достоверности, придает подобным характеристикам значение лишь более или менее вероятных гипотез. При современном положении науки, однако, мы должны довольствоваться и такими результатами, стараясь по возможности углубить стилистический анализ посредством основательного описания форм в их взаимных соотношениях. Таким описаниям в настоящем очерке отведено сравнительно много места, так как характеристика Мирона, нарисованная в этой „биографии“, не сходится с общепринятыми взглядами на значение великого аттического скульптора, и только формальный анализ может оправдать те или другие выводы. Библиографический указатель и примечания к рисункам дают главнейшие сведения по специальной литературе, но, конечно, невозможность пользоваться результатами западно-европейской науки за последние шесть лет, потребует в будущем значительных, вероятно, изменений в тексте и пополнений указателей. Будем надеяться, что возобновление сношений с зарубежной наукой даст возможность совместной научной работы всех цивилизованных стран.

Вальдгауер

Петербург IV. 1920




В В Е Д Е Н И Е.



а историю развития мирового искусства можно смотреть как на борьбу двух великих начал: классового и индивидуального. С переменным успехом эта борьба велась в течение многих тысячелетий, и она не прекратится, пока человек будет в силах искать воплощения своих идеалов в художественных образах. Красной нитью она проходит через историю человечества и в ярких красках вырисовывается уже в античном мире. Подчинение личности одной идее, лежащей вне художественной сферы, или полная свобода индивидуального художественного творчества — за эти лозунги велась борьба в более или менее открытых формах, являясь выражением антагонизма между личностью и организованным обществом, лежащего в корне человеческой природы.

Представителями этих двух противоположных принципов в античном мире являются Восток и Греция. В Египте и в великих культурных странах Азии церковь и царская власть, ближайшим образом связанная с учениями церкви, воплощают в себе тот мир идей, который подчинил себе искусство и превратил его в носителя своего мировоззрения. Только полное уничтожение личности, как самостоятельного фактора, только крайнее сосредоточение всех художественных сил в служении одной великой идее могли привести к созданию тех грандиозных по своему единству художественных образов, которые по сие время заставляют человека преклоняться перед их величием. Греция не знала всемогущей церкви, не признавала царя, как воплощение высшего божественного начала, и потому представляла собою плодородную почву и широкое поле для развития свободного индивидуального творчества.

Такие крайние противоположности не могли сосуществовать без борьбы в ближайшем географическом соседстве друг с другом. Действительно, начиная с III тысячелетия до Р. Х. вплоть до исхода античного мира борьба велась с необычайным упорством и с переменным




успехом. Восток победил. После многих поражений, после периодов разложения и повторного внутреннего сплочения, восприняв много элементов из враждебного лагеря, церковное искусство возродилось в новом блеске, к торжеству над миром. Византия унаследовала мощь классического восточного искусства, сломив слабое сопротивление выродившегося уже эллинского духа.

Борьба за индивидуализм началась в начале III тысячелетия; ареной его является бассейн Эгейского моря, а главным образом Крит, центр эгейской культуры. Хотя первый расцвет эгейского искусства обязан своим блеском сношениям с Востоком, носители его не беспрекословно подчинились его влиянию. Заимствуя технические приемы и декоративные мотивы из богатого запаса великих восточных культур, они оставались верны себе и предоставляли свободу индивидуальному творчеству. Произведения эгейского искусства, вновь представшие перед нашими глазами благодаря раскопкам последних 50-ти лет, вызвали восторг художественного мира Европы. В этих остатках монументального и прикладного искусства чувствовалось что-то внутренне родственное, и справедливо начали усматривать в эгейской культуре родоначальницу современной Европы.

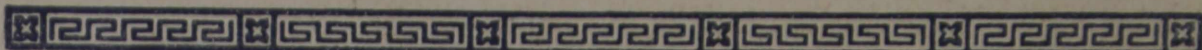
Непрекращающийся натиск новых пришельцев с севера подрывал мощь и, наконец, разрушил центры этой культуры как на островах, так и на материке. Наступил темный период первых веков „греческого средневековья“, в течение которого образовывалась новая эллинская культура. Отношение к Востоку в корне изменилось; эллины не были в состоянии противопоставить великим соседним культурам определенное, единое художественное мировоззрение; в нем не было вызывающей смелости носителей эгейской культуры. Возобновившиеся сношения с Востоком привели к подчинению греческого искусства восточному влиянию, которому суждено было господствовать в Греции вплоть до начала V в., до эпохи великих войн за освобождение Европы от гегемонии Азии.

Подчинение эллинства Востоку, однако, не могло быть полным; отсутствовал один из главных факторов в образовании восточного художественного мировоззрения — недоставало организованного жречества, которое могло бы соединить в своих руках всю духовную и художественную жизнь народа. Несмотря на все старания, жречество не было в состоянии организовать всемогущую церковь и занять то высшее положение, которое оно имело на Востоке. Тирания, захватившая власть в ряде греческих областей и городов-государств, могла



способствовать развитию единого художественного стиля, правда, не религиозного, а скорее придворного характера; но и тирания не играла той исключительно важной роли, которая была свойственна царской власти на Востоке благодаря близкой связи ее с религией. Безусловно, тирания занимает видное место в истории развития архаического греческого искусства, но носителями его являются политические антиподы тирании — аристократическая Греция как таковая; а это аристократическое общество создало весьма узкие рамки свободному художественному творчеству и наложило свою печать на стиль эпохи. В этом отношении условия для развития искусства напоминают Восток: определенный класс диктует стиль и заставляет художника развиваться в уже предначертанном направлении.

Но эллин по натуре своей — индивидуалист, в особенности же иониец, в котором еще жива была кровь создателей эгейской культуры. Предприимчивость и личная инициатива, самостоятельность, непосредственная наблюдательность — характерные черты этого талантливейшего греческого племени; они сказываются как в политической, так и в духовной жизни народа. В сравнительно короткий срок побережья Средиземного и Черного морей были усеяны колониями, и Милет стал торговым центром уже в VII в. Находки в развалинах милетских колоний южной России свидетельствуют о богатой культуре, занесенной в варварскую страну ионийцами. В Египте ионийцы могли основать свой собственный торговый центр Навкратис, и египетские фараоны дорожили дружбой с ионийскими поселенцами. Дальняя Этрурия в культурном отношении подпала под влияние ионийцев, которые таким образом сыграли важнейшую роль в развитии культуры в Италии. Не будем забывать, что современная философия родилась в этот архаический период греческой истории в ионийских городах Малой Азии, а индивидуалистическая по своему существу лирическая поэзия процветала именно в эту эпоху. При таких обстоятельствах не удивительно, что наряду с официальным монументальным искусством восточного характера в мелких бронзовых и терракотовых статуэтках, в рисунках на вазах проявляются течения, в корне отличные от условной грациозности и монументального спокойствия мраморных изваяний. Юмористические изображения сатиров и сцены из мифа дышат свежей непосредственной жизнью и указывают на совершенно иное отношение к природе. Личная инициатива художника иногда пробивалась и в произведениях монументального искусства и находила себе выражение в постановке небывало смелых для этого времени проблем. Весьма характерно,

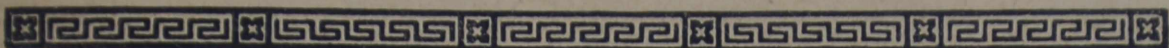


что опыт изображения в пластике летящей по воздуху фигуры — богини победы Ники — относится к тому же архаическому периоду греческого искусства и был произведен ионийскими мастерами.

Такие явления чрезвычайно симптоматичны и показывают с достаточной ясностью, где впервые должно было зародиться новое искусство индивидуалистического характера. Уже в течение VI в. подготовлялась почва для художественного переворота. Падение тираний и демократические реформы изменили внешние условия, столь важные для развития архаического стиля, особенно в Афинах, выдвинувшихся на первый план в художественной жизни Греции во время тирании талантливой Пизистрата. Окончательную же развязку дали победы над персами и уничтожение прямого влияния Азии на греческие дела. Все эти происшествия, следовавшие чрезвычайно быстро одно за другим, совершенно изменили облик греческого художественного мира. Центр тяжести был перенесен с Востока на Запад, и как одно тысячелетие тому назад критские художники, переселившиеся в Грецию, создали здесь новую блестящую культуру, так в период персидских войн ионийские мастера со всей своей энергией, со всей своей предприимчивостью явились создателями нового художественного стиля в Греции.

Новый стиль предоставлял полную свободу личности, и не удивительно, что он часто находил себе выражение в самом беспощадном натурализме. Реакция против условности архаики доходила до полного отрицания художественного прошлого. Весьма характерно, что после битвы при Саламине для планировки вновь восстанавливаемого афинского акрополя были использованы новые еще, но исполненные в архаическом стиле статуи. Насколько выдвигалась в это время художественная личность как таковая, явствует и из того длинного ряда имен, упомянутых античными писателями в связи с искусством этого переходного периода. Растущее чувство собственного достоинства и индивидуальной силы сказывается и в прикладном искусстве. Число подписных ваз в значительной мере увеличивается, и рисунки на них дают нам возможность определить действительно индивидуальные стили различных мастеров.

Роль освободительницы от влияния Азии выпала на долю Афин; и естественно, что Афины и сделались одним из главных центров художественной жизни Греции еще в большей мере, чем в предыдущую эпоху. В Афины стекались выдающиеся художественные силы из всех частей Греции, но мы должны помнить, что собственное художественное прошлое этого нового центра было сравнительно бедным. Только постепенно,



под влиянием пришельцев из Ионии и древних художественных школ Пелопоннеса, выработывался аттический художественный стиль, как нечто цельное и своеобразное. С этой точки зрения, как один из первых аттических художников, создававших новую эру в истории европейского искусства, как яркий пример того, как воспринимались и перерабатывались в аттическом искусстве новые элементы, Мирон заслуживает нашего особого внимания. Возрождение европейского индивидуализма связано отчасти с его именем, и поэтому ему должно быть отведено почетное место в истории мирового искусства.






МИРОН В СВЕТЕ АНТИЧНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ.

Нашими главными источниками для исследования творчества Мирона, как и вообще по вопросам, касающимся греческих художников, являются римский энциклопедист Плиний, погибший при извержении Везувия в 79-ом году по Р. Х., и ученый путешественник Павзаний, об'езжавший Грецию во время царствования императора Адриана в первую половину II в. по Р. Х. Кроме указаний этих двух писателей в нашем распоряжении имеется еще ряд кратких упоминаний у других поздних авторов. Сведения, которыми мы таким образом располагаем, чрезвычайно скудны, и мы не будем льстить себя надеждой, что нам удастся полностью восстановить при помощи их биографию и характеристику художественного творчества Мирона. Но мы должны быть благодарны и за то небольшое, что мы имеем, и стараться заполнить пробелы внимательным изучением тех памятников, которые с большей или меньшей долей вероятности могут быть поставлены в связь с этим великим художником. Принимая во внимание указания и письменного и монументального предания, нам, надеемся, удастся нарисовать в самых общих чертах „идеальный портрет“ художника, не слишком далекий от истины.

Мирон был родом из маленького города Элевфер, лежащего на границе Аттики и Беотии и, как важное укрепленное место, переходившего из рук в руки. Но мы в праве причислить Мирона к аттическим художникам, так как его мастерская, повидимому, находилась в Афинах, и художественный облик его близко связан с аттическим искусством. Павзаний иногда прямо называет его афинянином. Главный расцвет его деятельности падает на вторую четверть V века, т. е. на эпоху непосредственно после Персидских войн и период величайшего блеска



афинского могущества. Его сын, Ликий, унаследовавший талант отца, был известным художником уже в начале 40-х годов V в.; победы двух атлетов, статуи которых принадлежали резцу Мирона, относятся — одна к 456, другая к 448-му г. г. Мирон, таким образом, родился, вероятно, около 500-го г., в своей юности был свидетелем неравной борьбы азиатских полчищ с эллинскими гоплитами, а начал выступать самостоятельно, когда тучи уже рассеялись, и Афины явились могущественнейшим фактором среди эллинских государств. Едва ли можно продлить его художественную деятельность за 440 г.

Плиний называет Мирона учеником аргосского художника Агелада. Хотя это указание, может быть, не точно, так как Агелад работал преимущественно в конце VI в., мы все-таки не должны были бы отвергнуть такое свидетельство целиком. Правда, мы убедимся, на основании разбора памятников, что ионийские мастера оказывали особенно сильное влияние на Мирона; но наряду с этими ионийскими чертами в художественном облике его нам придется отмечать стилистические особенности, объяснимые лишь влиянием противоположных ионийцам элементов. Весьма возможно, что эти не-ионийские черты восходят именно к аргосским образцам, которые Мирон изучал в своей молодости. Поэтому имени Агелада, не как личности, а как представителя определенного художественного направления, должно быть отведено настоящее место в истории развития великого аттического мастера; к тому же излюбленным материалом его была бронза, в которой почти исключительно работали аргосские художники.

Из перечня произведений Мирона явствует, что слава его распространилась по всем странам греческой культуры: они находились в Греции, в Малой Азии и в греческих колониях Южной Италии. Римляне также высоко ценили его произведения. Римские полководцы, расхищавшие во время завоевания Греции и Малой Азии древние культурные центры, перевели в Рим целый ряд его статуй, и лишь часть их была возвращена прежним владельцам императором Августом, когда римская политика по отношению к провинциям приняла другой характер. Наши сведения о произведениях мастера, разумеется, далеко не полны, и вопрос о том, какие из них действительно принадлежат его резцу, осложняется тем обстоятельством, что, вероятно, значительно позже, в конце III и в начале II века до Р. X. работал другой художник того же имени, произведения которого, может быть, попадали в списки произведений знаменитого художника V в., ибо художественно-историческое образование тех писателей, на свидетельство которых нам

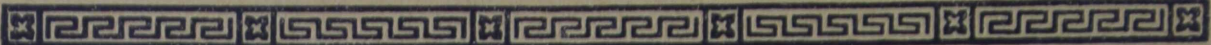
приходится опираться, стояло далеко не на высоте, и на критические способности их рассчитывать нельзя.

Сюжеты Мироновских произведений весьма разнообразны. Большой славой пользовались его изображения богов и героев. Статуя Аполлона в Эфесе была похищена триумвиром Антонином и перевезена в Рим, но император Август вернул ее в Эфес, подчиняясь, как рассказывает Плиний, требованию сновидения. Другая статуя Аполлона стояла в Агригенте, в храме Асклепия, и была похищена отсюда Верресом; по словам Цицерона, имя Мирона было выложено инкрустацией серебром на ноге фигуры. В Орхомене, в Беотии, стояла статуя Диониса, которую Павзаний считает одним из лучших произведений Мирона. Сулла перевез ее из Орхомена и поставил ее на Геликоне; может быть, та же статуя прославляется эпиграммой в греческой антологии, хотя возможно, что Мирон сделал не одну статую Диониса. Павзаний считал лучшим произведением Мирона статую древне-аттического героя-бога Эреффея, стоящую в Афинах. Большой славой пользовались его изображения Геракла. Одну из этих статуй видел Плиний в храме, выстроенном Помпеем у большого ристалища (Circus Maximus) в Риме; возможно, что Помпей перевез ее в Рим из Малой Азии в 61-м г., когда он был почтен триумфом; другая статуя героя упоминается Цицероном среди похищенных Верресом художественных произведений; надписи на этой последней фигуре, однако, не было, ибо Цицерон говорит, что она справедливо приписывалась Мирону. На Афинском акрополе Павзаний видел статую Персея после убийства Медузы; вероятно, эта статуя тождественна с изображением Персея, упомянутым Плинием в перечне произведений мастера. Невыяснено, действительно ли принадлежала резцу Мирона статуя Гекаты на о. Эгине, упомянутая Павзанием.

Любопытны две группы, состоявшие из нескольких самостоятельных фигур, соединенных только общей базой. Одну из трех фигур видел ученый путешественник Страбон в храме Геры на о. Самосе, там стояли „три статуи Мирона колоссальных размеров, поставленные на одной базе, которые увез с собой Антоний; но божественный Август водворил статуи Афины и Геракла на ту же базу, статую же Зевса он перевез на Капитолий, соорудив для нее часовню“. По всей вероятности, группа изображала принятие Геракла на Олимп в сопровождении его постоянной покровительницы Афины. Из слов Страбона явствует, что эти фигуры не составляли одной группы в современном смысле слова, а были связаны лишь сюжетом. О второй группе подобного же

рода сообщает Плиний: „Мирон сделал сатира, с удивлением смотрящего на флейты, и статую Минервы“. По всей вероятности эта группа тождественна с группой, описанной путешественником II века по Р. Х. Павзанием, как находящаяся на афинском акрополе: „Там [на акрополе в Афинах] изображена Афина, бьющая Марсия за то, что он поднял флейты, несмотря на то, что богиня желала, чтобы они остались брошенными“. Эти сообщения передают любопытный факт, что на самом видном месте, на акрополе, стояла группа на тему из беотийского мифа о силе Марсие; но был воспроизведен афинский вариант мифа, имевший целью высмеивание беотийцев. Вот в кратких чертах содержание легенды. Афина изобрела флейты, но игра ее на этом инструменте не имела успеха в кругу олимпийских богов, Афродита и Гера даже не могли удержаться от смеха. Обиженная этим неожиданным оборотом богиня ушла и во время игры на своей флейте посмотрела на себя в зеркальную поверхность ключа; тут она заметила, что щеки ее безобразно раздувались при игре, и поняла причину смеха своих соперниц. Разгневавшись, она бросила флейты, проклиная того, кто их поднимет; силен Марсий, был свидетелем этой сцены; овладев флейтами, он стал упражняться в игре и, наконец, вызвал на состязание Аполлона, которое привело к роковому для Марсия концу. В такой форме миф передавался и был популярен в Афинах, ибо он содержал насмешку над ненавистными афинянам беотийцами, национальным инструментом которых считалась флейта. Это произведение Мирона получило для нас особое значение благодаря тому, что обе фигуры дошли до нас в хороших повторениях, о которых будет речь ниже.

Величайшую славу Мирон приобрел статуями победоносных атлетов. Уже в VI в. победители на национальных играх имели право увековечить свои победы статуями, которые находили себе место по большей части там, где победы были одержаны. Наиболее выдающиеся мастера изготовляли эти статуи, которые в редких случаях были портретными, а изображали только идеалы красоты. Таким образом, Олимп и Дельфы превратились в настоящие музеи, благодаря победным статуям работы художников всех времен и школ. Многие из этих статуй получили каноническое в художественном отношении значение, и римские меценаты и коллекционеры в большом количестве заказывали копии с этих шедевров великих мастеров. Победы на играх считались национальной гордостью, и статуи нередко посвящались не самими победителями, а городами и коммунами, иногда долго после смерти самих атлетов. Из шести статуй этого рода работы Мирона, упомянутых Павзанием, пред-



ставляют для нас интерес две: статуя лакедемонянина Ладаса, знаменитого бегуна, умершего от переутомления после своей последней победы на Олимпийских играх, и статуя неизвестного по имени атлета, прославившаяся под названием „метателя диска“, Дискобола. Из других фигур некоторые важны для нас лишь в хронологическом отношении, так как даты их побед известны и помогают нам определить приблизительно время деятельности художника.

До сих пор не удалось найти среди дошедших до нас мраморных копий повторения статуи Ладаса, но описания ее в двух эпиграммах антологии дают довольно ясное представление о характере фигуры. Атлет был изображен в момент высшего напряжения сил почти уже у самой цели: „он высоко поднимается на пальцах ног, все нервы напряжены“ ... „бронзовая фигура хватается за победный венок, пьедестал не удержит ее на себе“. Подобными выражениями поэты описывают удивительно живой мотив фигуры и смелость художественного замысла, остановившегося на изображении мимолетного мгновения. Выбор момента чрезвычайно характерен для Мирона и вполне согласуется с теми данными, которыми нас снабжают копии с других его фигур.

Вторая статуя, „Дискобол“, подробно описана Лукианом, автором второй половины II в. по Р. Х., и приводится оратором Квинтилианом как пример красоты неправильных линий. Вот описание Лукиана (по переводу И. И. Толстого): „Не говоришь ли ты о метателе диска, который склонился в движении метания, повернул голову, смотря на свою руку, держащую диск, и слегка согнул одну ногу, как будто готовясь выпрямиться одновременно с ударом.“ Это описание дает нам картину подобного моментального движения, какое характеризует статую Ладаса. Но в данном случае мы можем судить не только на основании словесных описаний. Дискобол дошел до нас в нескольких хороших воспроизведениях и должен быть исходной точкой для характеристики Мирона. Поэтому мы остановимся на этой статуе ниже при разборе памятников.

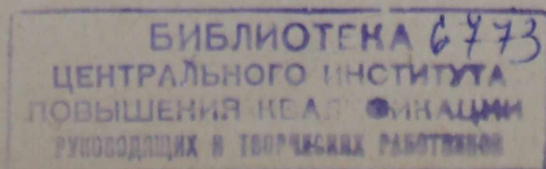
Упомянем еще об одной статуе, приведенной Плинием, как произведение Мирона: „В Смирне находится (мраморная) статуя пьяной старухи, принадлежащая к самым знаменитым произведениям, работа того Мирона, который славится, как мастер по работе в бронзе“. Из-за сюжета чрезвычайно натуралистичного характера обыкновенно относят эту скульптуру к произведениям младшего Мирона, о котором мы упомянули выше. Ибо по мнению большинства исследователей, только искусство эллинизма, к которому принадлежал этот младший Мирон, было способно

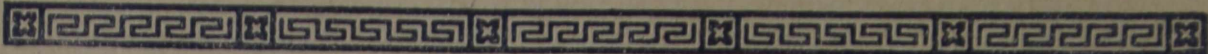
на подобный реализм в скульптуре. Однако, Плиний прямо называет ее работой знаменитого Мирона, т. е. художника V в., и так как все более и более обнаруживается, что скульптура первой половины и середины V-го в. производила много опытов даже в этом направлении, то мы вовсе не можем считать этот вопрос решенным в пользу младшего Мирона.

Очень много внимания уделяют античные писатели, преимущественно поэты в эпиграммах, собранных в греческой антологии, знаменитой статуе коровы Мирона, которая еще в эпоху Цицерона находилась в Афинах; впоследствии же она была перенесена в Рим и поставлена в храм мира. Все писатели хвалят поразительный натурализм в ее исполнении, но, к сожалению, мы лишены возможности составить себе более ясное представление о ней, так как все попытки к отождествлению ее с одним из многочисленных дошедших до нас типов оказались тщетными. Вообще изображения животных Мирона были знамениты в древности: Плиний упоминает о фигуре собаки. Вокруг алтаря в портике храма Аполлона на Палатине в Риме были поставлены четыре статуи быков, которых видел там Проперций. Наконец, Мирон занимался и прикладным искусством; серебряные сосуды его руки пользовались большой славой, и их собирали римские коллекционеры; любопытно, что в это время появлялись и подделки серебряных сосудов с подписями Мирона.

Эти скудные сообщения о произведениях художника свидетельствуют прежде всего о большой разносторонности его. Наряду с торжественными статуями богов культового характера — фигуры атлетов в поразительных по своей смелости мотивах, натуралистичные изображения животных и, наконец, изделия из серебра тончайшей работы.

Впечатление, получаемое от этого перечня, подтверждается и характеристикой особенностей стиля Мирона, которую дают преимущественно Плиний и Квинтилиан на основании критических отзывов греческих писателей. Эти характеристики очень примитивны, но могут быть полезными при разборе его произведений. Вот главные тексты; Плиний пишет: „он давал больше свободы правде (дословно: он умножал правду), он был продуктивнее Поликлета [знаменитого аргосского скульптора второй половины V в. до Р.Х.] и тщательнее в соблюдении правильных пропорций (дословно: симметрии), но хотя он интересовался движениями тела, он не выражал чувств души. В отделке волос он не пошел дальше примитивного искусства“. Квинтилиан указывает на то, что Мирон работал свободнее других мастеров той же эпохи.





Из этих кратких слов следует, что античные критики признавали в Мироне великого новатора. Правда, в трактовке отдельных частей он обнаруживал еще архаическую манеру; он не мог совершенно отделаться от приемов той эпохи, в которой он родился и в среде которой он начал работать; он не дошел еще до полной характеристики выражения лица, как носителя душевной жизни человека, но наблюдательность его стояла очень высоко и привела к обогащению искусства этого периода рядом новых мотивов. Что касается пропорциональной системы, по выражению источников Плиния „симметрии“, то следует иметь в виду, что идеал позднейших времен отличался длинными пропорциями, так что голова составляла лишь седьмую часть высоты фигуры. Если, следовательно, указывается на тщательность работы в этом отношении у Мирона, то следует понимать эту похвалу в том смысле, что пропорции статуй Мирона уже приближались к системе более поздних времен, т. е., что голова была меньше по своему об'ему, а руки и ноги длиннее по сравнению с туловищем, чем на произведениях многих других художников V в., например, Поликлета, на которого в данном контексте Плиний и указывает. Но, разумеется, никакие слова не могут дать живого представления о пластической фигуре, и худшая копия с оригинала художника даст нам более реальную базу для суждения о нем, чем самые красноречивые описания.





АНТИЧНЫЕ КОПИИ С ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИРОНА.

Как уже сказано, мы должны довольствоваться при суждении о Мироне копиями, изготовленными для коллекционеров и любителей искусства преимущественно в эпоху римских императоров. Оригиналы, вероятно, все безвозвратно погибли в течение темных времен средневековья. При этом большинство воспроизведений сделано из мрамора, а не из бронзы, в которой почти исключительно работал Мирон. Характер мрамора же, как материала для художественного произведения, совершенно иной, и применение его вместо бронзы имело последствием некоторые изменения во внешнем виде фигуры по сравнению с оригиналом. Мрамор легко ломается, и потому художник должен связывать выступающие части с более крупными массами камня при помощи подпорок. Кроме того, металл отражает свет, своим блеском дает более живую поверхность, чем белая поверхность мрамора; поэтому простые плоскости, применявшиеся Миронем при трактовке тела, в бронзе, вероятно, не производили того суховатого впечатления, которое получалось в мраморных копиях.

Всякое исследование о Мироне должно опираться на статую Дискосбола, повторения которого лучше всего засвидетельствованы описаниями античных писателей. Таких повторений дошло до нас несколько, но только одно сохранилось с головою — статуя в Palazzo Lancelotti в Риме, найденная на Эсквилинском холме в 1781-м году, но, к сожалению, уже больше 50 лет недоступная для изучения, так как владелец ее самым решительным образом отказывает ученым в исследовании своего сокровища. Мы можем судить о ней лишь на основании старых фотографий и по гипсовому слепку с головы, обнаруженному недавно в Париже

Дискосбол

(рис. 2). В новейшее время был произведен любопытный опыт восстановления первоначального вида статуи. Слепок с найденного в Castel Porziano в 1906-м году хорошего, но плохо сохранившегося, экземпляра был дополнен при помощи слепков: с головы экземпляра Lancelotti, с правой руки повторения в Casa Buonarrotti во Флоренции, и со ступней ног статуи Британского музея в Лондоне. На скомбинированном таким образом полном экземпляре были удалены подпоры, а вся фигура покрыта краской цвета патинированной бронзы. Получился поразительный результат: впечатление несравненно более цельное и живое, чем на любом мраморном экземпляре, и безусловно более близкое к первоначальному виду знаменитой статуи. Этот слепок и воспроизведен на нашей таблице (рис. 1).

Статуя (рис. 1) изображает атлета в самый критический момент действия. Наметив приблизительно направление, держа диск перед собою, атлет, напрягая все силы и нагнувшись, далеко откинул назад правую руку с диском, повернув голову в сторону диска [ведь, метая диск не в цель, а на расстояние]; диск подобно маятнику дошел до мертвой точки, следующее мгновение дает движение в обратную сторону, вся скрытая энергия превратится в живую, вся фигура выпрямится, чтобы придать наисильнейшее движение диску. Изображенный момент изображает подготовительную к действию стадию и указывает одновременно на характер движения, в которое выльется напряженная энергия. Такое богатство в смысле разнообразия действующих сил нашло себе выражение в самых простых формах, возможных при данном мотиве. Если фигура натуралистична по выбору изображенного момента, дальнейшая разработка мотива придает ей некоторый отвлеченный характер. Тяжесть всего тела опирается на правую ногу, левая отставлена, но так, что пальцы касаются земли своими верхними плоскостями. Левая нога, следовательно, не играет роли опоры, фигура напротив волочит ее за собою. Напряжение всех сил в правой ноге выражено выступающими сухожилиями и постановкой пальцев, которые, как когти, вцепляются в землю. Нога согнута в колене, образуя тупой угол; благодаря такому рисунку сгиба получается впечатление движения вверх, т. е. эластичности фигуры. Если бы угол, образуемый сгибом колена, был прямым, статуя получила бы приплюснутый сверху характер и была бы лишена упругости, необходимой для передачи мотива. Треугольник, образуемый при главном виде фигуры ногами ниже колен, является таким образом лишь эластичной опорой для верхней части фигуры, в которой силы развиваются уже в другом, крайне энергичном темпе. Как видно

по нашему рисунку (рис. 3), ноги слегка уходят вглубь пространства, но энергичным поворотом левого плеча вперед восстанавливается равновесие, так что центр тяжести падает в пятку правой ноги. Левая рука, проведенная почти по прямой линии вперед и опирающаяся на правое колено, связывает ушедшую, так сказать, вглубь грудь с передним планом фигуры. Такое обратное движение по направлению к переднему плану усиливается поворотом и наклоном головы. Передвижение линий и масс, происходящее между передним и задним планами фигуры, заметно лишь, если смотреть на фигуру справа (рис. 1). Главный вид ее дает впечатление полной плоскостности, как бы, рельефа, фон которого удален. На такой вид и рассчитана линейная композиция. Верхняя часть фигуры, начиная с колен, представляет собою половину правильного квадрата, стороны которого определены линиями рук, диагонали же — средней линией туловища и линией правой лямки. Такое сочетание линий приводит к тому, что каждая действующая сила парализуется противодействующей, и достигается впечатление полной устойчивости. Рисунок выдержан преимущественно в плоскости, а не в пространстве, ибо глубина фигуры при незначительности ракурса играет лишь второстепенную роль. Данный квадрат одним своим углом упирается в треугольник, образуемый ногами ниже колен. Устойчивость такой постановки была бы нарушена, и левая сторона с точки зрения зрителя имела бы перевес, если бы выступающая за линии квадрата голова не восстановила ее. Опущенные с наружных краев головы с одной и с диска — с другой стороны перпендикуляры попадут на линию базы на равном расстоянии от центра тяжести — правой пятки фигуры. Такая с линейной точки зрения неправильность постановки квадрата на подпирющий его треугольник вызвана стремлением художника сохранить впечатление упругости при помощи усиленного движения вверх туловища. Более значительный наклон его вправо от зрителя вызвал бы впечатление грузности верхней части фигуры. Параллелизм линий плеч и правой лямки, средней линии туловища и левой ноги ниже колена, связывает композицию всей фигуры в одно целое. Из сказанного явствует, что в основе фигуры лежит весьма тщательно обдуманый математический и механический рисунок, который, несмотря на живой мотив, вырисовывается очень определенно. Поэтому нельзя отрицать несколько отвлеченно сконструированный характер всей фигуры, наряду со стремлением к живой передаче движения.

Такая же схематизация наблюдается и в трактовке туловища, как



такового. Крутой поворот мало отражается на поверхности тела: главные линии проведены прямо, резко обрываясь и образуя правильный геометрический рисунок.

Если смотреть на Дискобола, как на опыт формальной конструкции, покажется совершенно естественным, что в лице нет выражения, соответствующего изображенному действию. Весьма показательно, что гипсовый слепок с головы Lancelotti до его отождествления с этим типом, принимался за голову спокойно стоящей фигуры. Мы можем утверждать, что отвлеченный характер головы выдержан художником преднамеренно, ибо в эпоху Мирона, и Мирон сам, были в состоянии передать в чертах лица душевное волнение. В данном случае, однако, индивидуализация выражения головы не соответствовала бы общему тону отвлеченности композиции и лишила бы ее характера отвлеченной идеи „человека в движении“.

Голова промоделирована с большим пониманием ее конструкции. Основные формы черепа весьма определенно вырисовываются, даже скрытое в натуре под мышцами нижнее ограничение черепа на затылке указано посредством глубокого вреза. Волосы не играют самостоятельной роли, как элемент характеристики. Они плотно прилегают к очертаниям головы, образуя плоские короткие завитки. Художник стремился к наибольшей гармоничности и определенности частей. Голова имеет длинную форму с выступающей задней частью ее, но, избегая одностороннего движения вглубь, художник придал некоторую выпуклость и верхней ее части, которая постепенно понижается по направлению ко лбу. Линия профиля круто обрывает плавность верхнего контура головы, ухо занимает точно середину расстояния от линии профиля к краю заднего выступа головы. Выдвинутые вперед скулы, плоская форма лба и выступающий подбородок образуют плоскость, стоящую под прямым углом к плоскости профиля; переход от профиля к фасу крутой, более мягкая моделировка при этом допущена лишь около рта; особенно характерно, как плоскости висков резко отделены от лба. Наметив, таким образом, главнейшие, с точки зрения конструкции лица, части остова, художник связал все формы вместе в почти правильный овал, сохраняя при этом среднюю вертикаль лица, как главную линию. Выступающий подбородок внизу закруглен и не выдается из общей формы овала, точно также и скулы. Выпуклость скул находит себе прямое продолжение в выступающих мышцах около носа, связывающих их со средней линией лица. Весьма характерно, что надбровные дуги слегка врезаются в переносицу, а полные формы губ обрываются в углах

рта. Таким образом, формы и линии не расплываются, а сохраняют удивительную сплоченность.

Античные писатели не называют имени изображенного в нашей статуе атлета. „Дискобол“ столь же общее название, какъ „Дорифор“ Поликлета. Думается, что в этом умалчивании имени кроется известный смысл; Дискобол как бы выходил из ряда изображений атлетов, получив значение эстетического канона Мирона, общей сводки его формальных исканий и опытов. Такое толкование об'яснило бы теоретический характер фигуры.

Второе произведение Мирона, которое можно с достаточной определенностью отождествить среди имеющихся в нашем распоряжении памятников, это — группа Афины с Марсием, стоявшая на афинском акрополе. Статуя Марсия (рис. 4 и 5) была найдена в 1823-м году в развалинах мастерской античного реставратора и передана в Латеранский музей. Впоследствии голова второго повторения была обнаружена в собрании Барракко в Риме. Статуя Афины же недавно появилась на художественном рынке и приобретена городским музеем во Франкфурте-на-Майне (рис. 6); после этого были отождествлены еще другие повторения в европейских музеях. К сожалению, руки не сохранились ни на одной из них. Статуя Марсия была понята итальянским реставратором, как пляшущий сатир, и снабжена „кроталамы“ — кастаньетками. В действительности, судя по античным воспроизведениям фигуры, обе руки были пусты, правая поднята вверх, левая протянута вниз и назад с сильным изгибом кисти в сторону; жесты рук обозначают удивление и испуг. Хотя кисть правой и часть ниже локтя левой руки Афины сохранились, реконструкция ее жестов остается невыясненной. Мы лично думаем, что острие копья в правой руке богини было опущено вниз, как на метопе Олимпийского храма Зевса (рис. 8). Воспроизведенная нами реконструкция (рис. 7) на наш взгляд не совсем верна; в особенности левая рука сатира наверно должна быть реставрирована с указанным жестом испуга. Но и такое восстановление группы дает представление о соотношении фигур и об об щем виде группы, как таковой.

Содержание мифа нами уже передано. Художник выбрал весьма драматический момент. Богиня бросила флейты, Марсий подкрался, чтобы их поднять, но вот появляется Афина и изрекает проклятие всякому, кто поднимет обезображивающий лик человека инструмент; Марсий в испуге отскакивает назад. Такое толкование изображенного момента об'ясняет описанный жест Марсия, который был понят как жест испуга также Павзанием. Ученый путешественник пишет, что Афина



ударил Марсия; он об'яснял, следовательно, движение правой руки богини, как момент после удара. Мотив движения Афины соединял бы в таком случае внезапное ее появление и уход со сцены. Художника заинтересовал, повидимому, контраст между фигурами Афины, идеала олимпийского божества, и силена Марсия, дикого полузверского демона природы, между спокойным плавным движением с одной стороны и обрывистыми, обезьяньими жестами с другой.

Фигура Афины удивительна по своей простоте. Ее стройное девственное тело облачено в подпоясанный пеплос с отворотом, расположенный в строгие параллельные складки. Она выходит вперед по направлению к зрителю и поворачивает в сторону; такое движение придает ей постанова ног. Тело поставлено в полный фас, голова же повернута в сторону, показывая чистый профиль. Таким образом, для изображения Афины использованы два самых простых вида, дающих наиболее спокойные плоскости; ракурсов почти нет. Такая передача олимпийского спокойного величия была использована более ста лет спустя на статуе Аполлона Бельведерского; но на Аполлоне голова поднята вверх, и вследствие этого получился несколько театральный жест. На Афине еще нет театральности. Поднимающееся вверх по линии левой ноги плавное движение направлено вниз наклоном головы, расплывается по опущенным вниз рукам и уходит в пространство. Линии складок не допускают выражения более сильного движения. Мотив отставленной левой ноги, делающей шаг, отражается на линиях непосредственно смежных с ней, но на правой ноге движение совершенно останавливается в строгих вертикалях, до отворота же одежды ниже пояса оно не дошло: гладкая плоскость в середине, в которую врезаются параллельные линии кончиков пояса, определяет среднее деление, по сторонам вертикальные линии спадают в строгом параллелизме. Принцип полной симметрии проведен также в расположении складок на груди. Голова напоминает тип Дискобола, но овал, более продолговатый, смягчает формы скул; подбородок уже, лоб гладок, без горизонтальной складки. Строгое отделение фаса от профиля проведено и здесь, хотя форма овала лица не допускает его в столь резких линиях: волосы над лбом и на затылке подобраны кверху, от висков же по профилю они проведены мягкими волнистыми линиями, намечая движение плоскости вглубь.

Полная противоположность во всем Марсий. Ступни ноги касаются земли только пальцами; при этом тяжесть тела покоится почти исключительно на левой ноге, эластично согнутой в колене. Эта нога поставлена так, что она, при том виде, на который фигура была рассчитана,

образует одну прямую вертикальную линию, в которую энергично упираются сжатые формы левого бока. К этой прямой вертикали проведена тоже прямая, наклонная, образованная правой ногой и правыми боками фигуры. К такому рисунку, сводящемуся к форме прямоугольного треугольника, приставлены две линии, резко прерывающие линии контура: руки. Правая рука была вытянута прямо вверх, левая, как уже сказано, в сторону и вниз, при чем кисти рук были повернуты от фигуры прочь. Основная линия, по которой расположены руки, стоит почти под прямым углом к наклонной названного треугольника — рисунок странно капризный.

Контраст между богиней и сатиrom проведен и дальше; на первой фигуре мы отметили сочетание наиболее простых плоскостей: фаса тела и профиля лица; на сатире все формы расположены в легком ракурсе в три четверти.

Наконец, характерен тип самого демона в противоположность к богине. Сухощавые формы далеки от идеальной красоты Дискобола. Повсюду жилки и резкие впадины пересекают плоскости, внося больше разнообразия, но и пестроту и беспокойство в простоту основных плоскостей. Безусловно, главные деления туловища проведены очень строго, образуя сеть пересекающихся под прямыми углами линий; но и в эту схему внесены соответствующие изменения: нижний край грудной клетки не образует правильной дуги, обрамляющей сверху схему мышц живота, но на краях получает направление вверх — черта, которую можно было бы назвать также капризной, как и выдвинутые из контура линии рук. Движения всей фигуры отрывисты, сообразно с этим и линии лица пестры и разноречивы. Лицо само по себе грубое: курносый, с заостренными ушами, непричесанными волосами, этот сатир принадлежит к наиболее характерным представителям породы демонов природы, для которых первая половина V в. выработала основные формы. Лицо имеет прямоугольную форму, так же как и голова в профиль. Глазные щели образуют горизонтальную линию, делящую лицо на две почти равные половины; параллельно этой линии проведена линия рта. Но в этот правильный рисунок врезаются неожиданно капризные линии: от надбровных дуг вверх и наклонно складки на лбу; из общих струящихся вниз линии усов и бороды как-то неожиданно проведены также вверх кончики усов, параллельно указанным складкам на лбу. Таким образом, правильные горизонтальные линии кажутся как будто вздернутыми вверх.

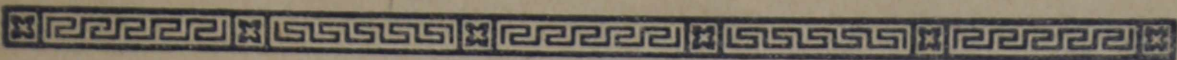
Между обеими фигурами лежат на земле флейты — предмет спора.



В сторону их обращены изогнутые линии левого бока Афины и правого Марсия, сюда обращены взоры обеих фигур. Богиня и демон связаны, следовательно, вместе, как психически, так и линейно. Группа Афины и Марсия представляет собою, таким образом, удивительно продуманное и законченное целое.

Мы идем в разрез с мнением всех западно-европейских исследователей, отождествляя тип, представленный статуями в Капитолийском музее в Риме и в Мюнхенской глиптотеке (рис. 9) с изображением пьяной старухи работы Мирона, стоявшей в Смирне, именно разбираемого нами художника V в., а не одноименного мастера позднейшего „Эллинистического“ периода, о котором мы упомянули. Подробная мотивировка предложена в специальной статье, помещенной в Ежегоднике Росс. Института истории искусств. Но так как данный тип в высшей степени важен для понимания великого мастера, мы не можем отказаться от включения его в список произведений предложенный в этой связи. Старуха изображена сидящей на земле и обнимающей обеими руками большой сосуд с вином; в восхищении она смотрит вверх, рот открыт, как будто она громко вздыхает от восторга и наслаждения. Правая грудь обнажена, и старческое тело с его высохшими формами и выступающими костями беспощадно охарактеризовано. С таким же натурализмом выработано лицо, хотя с меткой характеристикой нижней части его как-то не согласована трактовка лба и бровей с их простыми гладкими формами и волос с их волнообразными идеальными линиями. По своей композиции статуя очень проста. Линия, образуемая кистями рук и точкой соприкосновения ступней ног, совпадает со средней линией тела; при этом все линии, как поднимающихся снизу вверх ног, так спускающихся сверху вниз рук, сосредоточены вокруг одного центра — вазы. Концентрация форм в одном фокусе выражена, следовательно, с той же энергией, как и на Дискоболе. Плащ из толстой материи исполнен простыми грубоватыми линиями, в трактовке края нижней одежды, спадающего на землю, художник увлекся извилистым рисунком, который в это время начал входить в моду. На статуе старухи, следовательно, натурализм сочетается со строгой композицией форм и с богатой стилизацией отдельных линий.

Только голова дошла до нас от засвидетельствованной писателями статуи Персея. Поэтому раньше, чем приступить к ней, мы должны привести еще несколько фигур, которые не могут быть поставлены в связь со статуями, упомянутыми античными авторами, но по их стилю принадлежат или Мирону или очень близкому к нему художнику.

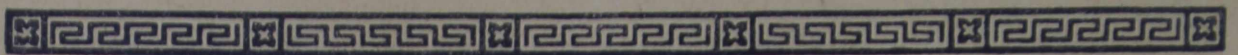


В нескольких экземплярах дошла до нас статуя Диониса, сидящего на скале (рис. 10). Левая рука покоится на левой ноге, правая на голове льва, стоящего рядом со скалой. Скала покрыта шкурою барса, священного животного Диониса; лев принадлежит к тем животным, которыми запряжена колесница Диониса. Вся композиция производит впечатление очень строгое, почти чего-то застылого. Она включена в две плоскости, очень близкие друг к другу и потому не может развиваться в глубину; ноги сдвинуты вместе, и крутой поворот туловища дает очень резкий переход от профиля к фасу. Голова, на воспроизведенном экземпляре реставрированная, смотрела прямо, с легким поворотом вправо, очень строго в фас изображен лев. Несмотря на сухость исполнения, фигура заслуживает нашего внимания. Трактовка туловища до того близка к Дискоболу, что связь статуи с произведениями Мирона или его круга может считаться несомненной. Но Дионис по своей композиции еще строже Дискобола. На этой последней статуе левая нога, лежащая в плоскости заднего плана, немного выступает из-под правой, а ступня выходит из этой плоскости, между тем как левая рука проведена прямо вперед от заднего плана к переднему. Таким образом, чувствуется некоторое передвижение плоскостей. Разница между Дискоболом и Дионисом состоит в том, что на статуе Диониса левая рука сливается с левой ногой в одну плоскость заднего плана, а переход к переднему дан только ракурсом туловища; грудь же еще ближе в полному фасу, чем грудь Дискобола. Вследствие этого мы должны признать ее более древним произведением мастера, дающим нам представление о первых опытах его в области композиции фигур в более сложных мотивах.

3. Дионис

Другая сидящая фигура, наоборот, безусловно развитее: колоссальная статуя Геракла, хранящаяся в Palazzo Altemps в Риме (рис. 11, 12). Эта мощная статуя изображает героя сидящим на скале, покрытой львиной шкурой; левая рука опирается на палицу, правая протянута вперед и держит (приставленные реставратором) яблоки Гесперид; на кудрявых волосах лежит повязка. Формы тела более развиты, и мускулы сильнее выступают, чем на Дискоболе или Дионисе; художник хотел выделить атлетический характер героя. Статуя замечательна по своей торжественности. Такой тон придает ей выпрямленность туловища и расположение членов. Ритм самый простой: левая сторона выдержана в очень спокойных линиях, палица, проведенная строго вертикально, усиливает впечатление спокойствия, левая нога отставлена назад, сливаясь с мощными формами скалы; правая сторона статуи выказывает

4. Геракл



больше движения, но и тут художник не выходит из тона торжественности. Хотя как правая рука, так и правая нога выставлены вперед, простота мотива и полное соответствие движений руки и ноги придает и этой части фигуры тот же торжественный тон. Такая простота, сопряженная с яркостью ритма, создает монументальный характер статуи, вполне соответствующий размерам ее, а, вероятно, и ее предназначению как культовой статуи.

Наконец, мы должны остановиться на статуэтке, хранящейся в частном собрании в Англии и изображающей также Геракла, но стоящим, с львиной шкурой на левой руке и с палицей в правой (рис. 13). Мотив фигуры очень простой; тяжесть тела преимущественно покоится на левой ноге, правая отставлена слегка в сторону, голова наклонена в сторону левого плеча. Все эти движения рассчитаны лишь на внесение некоторого разнообразия в совершенно спокойную фигуру. Но весьма показательно, что, несмотря на такой мотив, мы не получаем впечатления давления верхней части на нижнюю; грудные мышцы выдержаны в спокойных плоскостях, а остальные мышцы трактованы так сухо, что характер грузности не может сложиться. Герой-атлет охарактеризован преимущественно широкими плечами и мускулистой шеей, но, кроме того, весьма любопытно, как проведена дальнейшая характеристика при помощи стилизации отдельных движений: правая нога согнута, как бы двигаясь, но при этом упирается в землю всей ступней; движение прекращается энергичным штрихом. Правая рука согнута в локте аналогично ноге, но точно также опираясь на палицу, и зарождающееся, более легкое движение также уничтожается. Эти два мотива вносят особую ритмичную черту в статую и характеризуют скрытую в этих спокойных формах энергию.

Подобный статуе Геракла спокойный ритм встречается на трех фигурах, близко связанных со стилем Мирона, хотя и невозможно решить вопрос, восходят ли они к оригиналам самого мастера. Из них статуя Гермеса в Ватикане (рис. 14) сохранилась с головой, чрезвычайно близкой к голове Дискобола. Надпись *Ingenui* на подставке указывает, повидимому, имя копииста. К сожалению, безобразный пень, служащий опорой, искажает очертания статуи; на бронзовом оригинале такой опоры не было. На этой статуе повторяется мотив Геракла в обратном смысле, но с чрезвычайно характерными видоизменениями. Одинаково, как тяжесть тела покоится преимущественно на одной ноге, другая отставлена в сторону, голова повернута в сторону правой ноги; правая рука, как на Геракле левая, была согнута в локте, левая с жез-

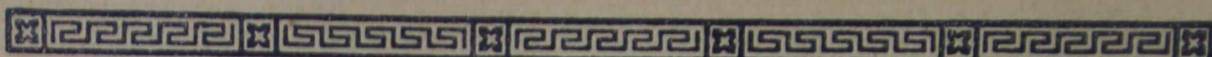


лом глашатая опущена вниз, как рука с палицей на Геракле. Но при наличии этих весьма сходных черт общий тон фигуры иной: левая нога немного больше отведена в сторону от правой, а ступня не покоится грузно на земле, принимая в верхней своей части движение в сторону правой ноги. Благодаря этому левая нога получает характер несравненно более легкого самостоятельного движения. Далее, хотя голова имеет тот же поворот, что и голова Геракла, но она не так сильно опущена и соответственно с этим наклон туловища менее значителен. Если, таким образом, на Геракле массы сплочены по линии центра тяжести, они на статуе Гермеса получили больше свободного движения. Сообразно с этим движение левой руки не сведено на нет вертикалью, как на Геракле, а развивается самостоятельно.

Статуя Посейдона того же музея (рис. 15), вносит опять новую черту в схему постановки Геракла. Фигура еще больше выпрямляется, голова не опущена, а смотрит прямо. Властитель морей, следовательно, охарактеризован еще более подвижной позой, нежели Гермес. Как подвластный ему элемент не знает покоя, так и царь морей, сохраняя величественную постановку, не мог не отразить в себе характера элемента.

Наконец, статуя, Асклепия в Эрмитаже (рис. 16) — вариант на ту же тему. Она ближе других к статуе Геракла. Мотив спокойствия у бога-врача, может быть, еще более выдержан, ибо правая рука, опирающаяся на обвитый змеей шест, усиливает впечатление спокойствия, вызванное правой ногой, на которой покоится тяжесть тела; вспомним, что палица на статуе Геракла находится на стороне отставленной в сторону ноги, обнаруживающей больше движения. Левая нога Асклепия опирается всей ступней на землю, как на статуе Геракла, но от колена вниз спускаются вертикальные складки, в эту же сторону направлены проведенные вниз линии отворота плаща, а сверху, от левого плеча — строгие вертикальные линии конца плаща. С другой стороны отсутствует на статуе Асклепия напряженность атлетических форм, линии правой руки более спокойны, контур правого плеча более плавный, и грудь более спокойно расположена на поддерживающей ее нижней части тела.


Головы Дискобола, Афины и Марсия дают нам ценные указания о приемах художника для индивидуализирования идеальных фигур. Уже отмечено, что голова Дискобола представляет собою отвлеченный идеальный тип, что на ней даже не отражается сильное движение охватившее всю фигуру. По отношению к юношеским головам повидимому, такая крайняя идеализация входит в художественное, миро-



воззрение Мирона; ибо голова сидящего Геракла в Palazzo Altemps также мало выражает характер героя, а отдельно от торса могла бы быть принята как голова любого атлета; только завитки волос заимствованы из типа, присущего Гераклу в эту эпоху. Но как трактован такой идеальный тип? Овал лица Дискобола представляет собою одно, до такой степени сплоченное целое, что он не допускал бы ни малейшего изменения. На голове Геракла в Палаццо Алтемпис формы немного видоизменены в связи с более богатой трактовкой волос. На Дискоболе они вовсе не играют самостоятельной роли, и потому было возможно чисто конструктивное решение проблемы. Вьющиеся кудри Геракла затемняют отчетливость форм. Легкое послабление сплоченности форм наблюдается и в очертаниях лица. Как верхнее его обрамление, художник расположил волосы дугой и, вследствие этого, выдвинул внизу подбородок, так что в общем получились более удлиненные формы; к такому типу приближается и голова Гермеса Ingenui.

5. Голова атлета

Голова Дискобола дает нам возможность приписать Мирону великолепный портрет бородатого атлета в Эрмитаже, который позволяет нам судить, насколько такой канонический тип, как голова Дискобола, оказался видоизменимым и применимым к портрету (рис. 17). Эрмитажная голова, безусловно, портрет, но не портрет в современном смысле слова. Индивидуальность изображенного лица ясно выражена в широких скулах, в выдающемся подбородке, в общих линиях бороды и рта; но художник не передавал частностей; он отказывался от столь характерных складок и морщин, от всяких изменений поверхности кожи, характеризующих живого человека. Таким образом, портретная, безусловно, голова все-таки переходит в область идеального, изображение индивидуального лица превращается в создание типа. Для контура головы в профиль сохранены канонические формы Дискобола линия в линию; они выдержаны и для верхней части лица; но под глазами начинается расширение: скулы больше выступают, к ним примыкают широкие челюсти, которым борода придает еще больше массы; формы грозят расплыться. Но тут художник проводит резкие прямые от висков к усам, как верхнее ограничение бороды, параллельно к контурам челюстей и, включая таким образом образовавшуюся массу в узкую полосу, проводит ее к подбородку, где резко проведенный пробор обозначает линию средней вертикали лица. При этом короткие завитки плотно прилегают к челюстям, не давая массам возможности выливаться наружу. Усы, густыми массами проведенные в стороны, при слиянии с массой бороды обрываются, и движение их заканчивается в несколько мелких за-

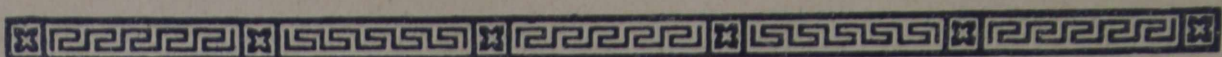


витков. Таким образом, художник связал в строгую систему расходившиеся массы и создал сплоченные формы, соответствующие характеру всей головы.

Эрмитажный портрет принадлежал к статуе, передававшей очень оживленное движение. Судя по мышцам затылка, голова имела сильный поворот в сторону левого плеча и была слегка наклонена. Формы раздавленных ушей свидетельствуют о том, что статуя изображала кулачного бойца. Можно было бы представить себе фигуру в сильном движении, направленном влево от зрителя; выходя из под удара противника боец протянул вперед левую руку и приготовился нанести удар правой рукой. Но, к сожалению, точных данных для реконструкции фигуры в нашем распоряжении нет.

С Эрмитажным портретом неразрывно связана превосходная голова стратега в Мюнхенской глипготекке; возможно, что изображен великий афинский государственный деятель Кимон (рис. 18). Черты лица идеальнее, чем на портрете атлета, можно было бы даже сказать, что внешняя красота подчеркнута художником в правильно расположенных кудрях и в легкой улыбке на губах. Характеристика головы менее резкая, и формы трактованы свободнее. Мюнхенский портрет относится к Эрмитажному, как голова Дискобола к голове Афины. Сплоченность форм сохранена посредством сдвинутых надбровных линий, резкого верхнего ограничения бороды и очертаний ее, над лбом же прямолинейно обозначенный край отчесанных в стороны волос подчеркивает также и движение форм по направлению к средней вертикали лица, но отсутствие среднего пробора бороды и более длинные кудри ее в значительной мере смягчают резкость линейной композиции.

Павзаний сообщает нам о статуе работы Мирона на афинском акрополе, изображавшей Персея после убийства Медузы. Возможно, что к этому оригиналу восходят две мраморные головы, одна в Лондоне, другая в городском антиквариуме в Риме (рис. 19). Изображена юношеская голова с крылатой шапкой, сильно повернутая в сторону левого плеча. Поворот и наклон головы сильно напоминают эрмитажный портрет бойца; статуя Персея, следовательно, также была изображена в сильном движении. Если эта голова действительно восходит к оригиналу Мирона, что весьма вероятно, то мы можем установить весьма любопытное развитие стиля этого мастера. Действительно, все характерные черты головы Дискобола имеются на лице, но они все рельефнее выработаны, каждая часть крупнее выступает. На Дискоболе переходы от скул к щекам, от фаса к профилю сравнительно мягче, на Персее



щеки более плоски, и скулы, таким образом, резче обрисованы. Нижняя часть лица этой головы включена в две гладкие плоскости, которые сходятся книзу и резко выдвигают угловатый подбородок. Соответственно сильнее выработан и сам подбородок. На правой части лица наблюдается то же стремление к более крупным формам; более высокий лоб дугообразно обрамлен волосами, глаза расположены глубже, и вследствие этого, линии надбровной дуги получают больше рельефной силы. Волосы выступают более пышной массой, хотя кудри сами по себе очень похожи на завитки Дискобола. Формы головы просвечивают сквозь шапку; они в главных линиях соответствуют типу Дискобола.

Таким образом, в узких рамках схемы Дискобола художник в состоянии дать любопытные варианты, вероятно, в разных периодах его творчества. Но рамки, как таковые, остаются и, повидимому, основаны на теоретических соображениях.

Голова Марсия показывает другую сторону творчества Мирона. С одной стороны формы проще и ближе к простому кубу, но рисунок, как таковой, гораздо свободнее. Мы уже указали на ряд любопытных линий на лице Сатира, характеризующих его как полужверского демона природы. Следует упомянуть еще о натурализме в исполнении волос и бороды, особенно над лбом и около висков. В данном случае художник явно намеренно оставлял в стороне всякую схему и руководствовался лишь наблюдениями на разных уличных типах Афин. Любопытно, что некоторые из этих черт встречаются и на статуе стоящего Геракла: угловатая форма профиля головы, моделировка лба с проведенными от переносицы вверх и в стороны складками, эти черты производят почти портретный характер. Лежало ли это в намерениях мастера? хотел ли он действительно низвести героя-атлета до уровня смертного и придать больше значения передаче его характера, как атлета-силача, чем идеала бога? С определенностью мы не можем ответить на эти вопросы, но некоторые данные, о которых еще будет речь, заставляют нас склониться к утвердительному ответу, тем более, что эти примеры не единичны.

Приведем еще одну голову, весьма близкую по своему стилю к Мирону, хотя мы не располагаем документальными данными, чтобы закрепить оригинал ее за самим великим художником. Это — голова Зевса-Амона в Неаполе (рис. 20). Тип Зевса-Амона является результатом смешения греческих и египетских элементов в северной Африке, в особенности в городах дельты Нила. Верховный египетский бог



Амон, изображавшийся с бараньей головой, был отождествлен с Зевсом, и при художественной передаче нового религиозного образа к типу Олимпийца приставлены бараньи рога. Культ Зевса-Амона получил широкое распространение, и до нас дошел ряд изображений его из разных эпох. Настоящая голова совершенно совпадает как по своей структуре, так и в частности моделировки с мироновскими типами. Чтобы скрыть основание произрастающих из головы рогов, художник обрамлял лицо длинными волосами, покрывающими части рогов; стилизация этих волос совершенно совпадает с формами волос на бороде Марсия, исполнение лба, бровей и глаз показывает то же стремление к сосредоточенности форм, какое мы отметили на Дискоболе и на Эрмитажном портрете. Голова Зевса-Амона для нас ценна тем, что она дает представление о сосредоточенности и серьезности выражения божественных образов в круге Мирона.





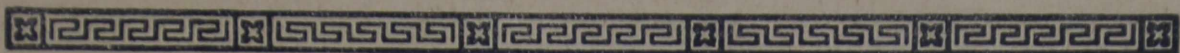
МИРОН И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ.



ы старались охарактеризовать вкратце каждое в отдельности из тех произведений, которые стоят в более или менее тесной связи с Миром. Они принадлежат к разным эпохам деятельности великого мастера и рисуют нам интересную картину его творчества в разных аспектах. Но художественная индивидуальность Мирона будет выступать ярче, если мы укажем и на те течения в художественной жизни Греции, которые могли на него повлиять и содействовать развитию его стиля.

Когда молодой мастер переселился в Афины, эпоха архаики уже доживала свой век. Мало-по-малу изысканная, основанная на условности, грациозность обреченной на гибель, древней, высокой культуры вырождавшаяся, воспринимала много новых элементов, чуждых ей по самой глубокой своей сущности, и таким заимствованием ускорила свое падение. Но уже в это время с Востока, с островов и из городов Малой Азии широкой волной нахлынула масса переселенцев предприимчивой ионийской расы, среди них и много художников. Не все переправлялись в Афины, но где бы они ни работали, произведения их стали известными, так как значительная часть их находила себе место в святилищах и на площадях тех центров панэллинской культуры, которые посещались всеми.

Среди этих переселенцев мы встречаем яркие индивидуальности новаторов, не чувствовавшие уважения к старине. Если архаика диктовала, как основной закон, условную приветливую улыбку, новые мастера выработали тип, противоположный этой придворной фразе, если архаика требовала тонко отделанных линий, стилизованной грациозности в расположении складок, художественные революционеры проповедывали



беспощадный натурализм. И вот мы видим, как Алкамен Старший, художник с о. Лемноса, на фигурах западного фронтона храма Зевса в Олимпии выдвигает самые смелые мотивы. Каждое явление в природе, каждое возможное движение человеческой фигуры подлежит передаче в скульптуре; он не признает художественно-критического подбора мотивов. Правда, работа суммарная, не входящая в детали, но в своих грубых формах выражает всю мощь неслыханно нового творчества; там и падающие, и умирающие, там и кусающиеся кентавры и тщетно защищающиеся от дикого насилия женщины; художник не брезгает никакими средствами для достижения впечатления кипучей жизни.

На другой группе памятников мы видим влияние другой великой художественной личности, вероятно, дорийской школы. Она ставит себе задачей оживление и новое решение проблемы чисто формального характера: изображение мужской, спокойно стоящей фигуры. Новая пропорциональная система, новое соотношение частей тела, в смысле правильного расположения масс поддерживающих и давящих, новые, приятные глазу очертания — вот задачи чисто формального характера, которые всецело поглощают внимание этой дорийской школы.

Наконец, из массы новых явлений мы должны указать на одну группу памятников, на которой наблюдается много общего с тенденциями Мирона. За ней, как мы предполагаем, стоит один из величайших художников этого периода — самосец Пифагор, переселившийся в Регий в южной Италии. В этой группе памятников наблюдается та же смелость композиции, как у упомянутых нами на первом месте новаторов, но больше уравновешенности и художественной критики, та же грандиозность в развитии художественного воображения, но больше тонкости наблюдения в частностях, та же творческая сила в смысле отрицания архаических принципов, но с сохранением тех элементов старого искусства, которые могли быть использованы для новых целей; одним словом — личность, глубоко проникшаяся старой художественной культурой, но полная свежих сил. Таких личностей мало в истории искусства. Так индивидуальность Джотто вырабатывается из лабиринта средневековой символики, так св. Георгий Донателло является результатом преобразования готических форм, так Вероккио дает в „Давиде“ всю прелесть раннего Возрождения и в Коллеони предвосхищает монументальную скульптуру XVI в., так на базе средневековья вырастает во истину глубокая психология и мощный колорит Маттии Грюневальда, так великий Тернер из романтики Лореновского пейзажа создал новый

импрессионизм. Эта личность или тот круг памятников, которые слагаются в представление о каком-то могучем световом фокусе, называемом нами пока условно именем Пифагора, является важнейшим фактором для дальнейшего развития Мирона. Мы должны остановиться на них, так как произведения Мирона особенно ярко выступают на таком фоне.

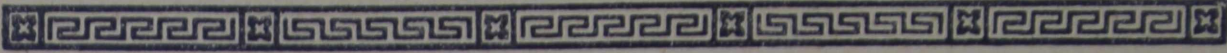
Одна из первых попыток освободить человеческую фигуру из плоскости и внести живую игру линий в пространстве встречается в указанном круге памятников. В собрании Тюбингенского университета сохранилась бронзовая статуэтка, восходящая, по видимому, к выдающемуся оригиналу (рис. 21). Она находится еще под непосредственным влиянием архаики. Голова имеет еще условную улыбку, характерную для предыдущей эпохи, условна также трактовка бороды и волос. Но тело этой фигурки обнаруживает полный разрыв с традициями и открывает новые горизонты. Изображен атлет перед бегом со шлемом на голове и со щитом в левой руке (особый род состязания: гоплитодромия). Атлет ждет сигнала, ноги сжатыми пальцами упираются в землю, туловище наклонено вперед, правая рука вытянута, он придерживает дыхание. Это — момент высшего напряжения сил, момент, в который человеческая фигура как бы коченеет, при чем, однако, силы движения в скрытом виде накоплены до крайности. Фигура, так сказать, в высшей степени заряжена энергией. Этот момент передан художником не только в физическом виде тела, в напряженности всех его частей до пальцев ног; он выражен и в линиях. Левая нога выставлена вперед, но ей отвечает по своему движению выдвинутое вперед правое плечо. Этот поворот правого плеча намекает уже на следующее мгновение, когда скрытая энергия выльется всей силой в свободное движение вперед. Ибо, делая шаг вперед, мы сначала двигаем одновременно ногу и плечо, потом следует поворот другого плеча, и после этого перемещения направления в верхней части тела происходит следующий шаг другой ногой. Поставив фигуру в описанную „хиастическую“ позу, при которой движение правого бедра соответствует движению левого плеча и наоборот, художник указал на то движение, которое сейчас последует после изображенного момента устойчивости. Статуэтка в Тюбингене в смысле моментальности движения является прямым предшественником Дискобола, ибо на ней изображено лишь начало движения, а в Дискоболе уже переходный момент от одного движения к другому. Она предшествует Дискоболу и по схеме ее расположения. Фигура заключена между двумя плоскостями, при чем задний фон образует правый бок и правая рука, передний план левый бок и щит. Между этими плоско-



стями расположена в ракурсе грудь, внизу же выступающая одна перед другой нога дает представление о расстоянии между планами. На Дискоболе наблюдается такое же расположение плоскостей и такие же связующие линии между ними. Следует, однако, обратить внимание на то, что Тюбингенская бронза значительно древнее Дискоболы.

Новое расположение человеческой фигуры, намеченное на Тюбингенском бегуне, развивается дальше и в новых видах является с формальной стороны свободной игрой линии в пространстве, с точки зрения содержания достигает высшей степени экспрессивности. Перед нами статуя кулачного бойца во Флоренции (рис. 22); юноша нанес удар; отскочив в сторону, он ожидает контр-удара и, защищаясь, протягивает руку вперед; правая рука у него наготове, сейчас он снова выступит. Опять — мотив, полный богатого движения; одни силы направлены назад, другие вперед, в плечах — движение, расходящееся с движением ног, не только контур оживлен разнообразной игрой сил, но и внутри фигуры одна сила противопоставляется другой, одно движение сменяется другим. Или же торс в Палаццо Валентини в Риме (рис. 23); по всей вероятности он воспроизводит статую раненого Филоктета Пифагора*). Герой хромает, его укусила змея, осторожно он выставляет раненую левую ногу и осторожно движется вперед, опираясь левой рукой на палку. Фигура в высшей степени сложна. Тяжесть тела опирается на правую ногу и переносится отчасти через левое плечо на палку в левой руке; нижняя часть правой половины тела, а верхняя левой половины, в высшей степени напряжены; нижняя часть левой половины совершенно свободна от тяжести, а правая рука держала только легкий лук. Кроме того плоскости, в которые заключена фигура, раздвинуты, и в этом пространстве фигура развивается свободно. Или же — проблема стоящей фигуры; в Эрмитаже хранится статуя юноши, смотрящего вверх (рис. 24); в строгие очертания туловища внесено сильное движение поворотом головы и мотивом отставленной в сторону левой ноги. Эта нога энергично отодвинута в сторону и по характеру главных линии противоположна правой: Эрмитажная статуя — самый удивительный пример сочетания движения с полным спокойствием; нет равной ей в скульптуре первой половины V в. Далее — проблема сидящей фигуры: перед нами статуэтка юноши, играющего на лире (рис. 25). Задний план фигуры образован левой рукой и левой ногой; в эту

*) Автор и Henri Lechat (Pythagoras de Rhegion в Annales de l'université de Lyon, Lyon, 1905 г.) склонны изображенную фигуру считать за Филоктета Пифагора. Раньше ее трактовали как Дискоболы. Прим. ред.



сторону с удивительной легкостью направлены линии от переднего плана; движения совершенно свободны и естественны, игра их в данном пространстве ничем не стеснена. В свободном ракурсе в сторону левого плеча проведена правая рука, туда же стремятся складки плеча, поворот тела имеет то же направление, и энергичный сдвиг правого колена связывает и движение правой ноги с общим движением фигуры.

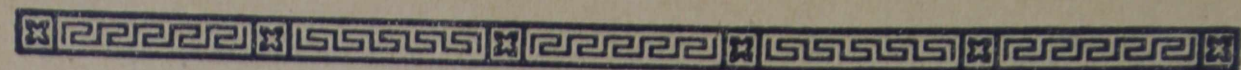
Наконец — головы. Юношеский идеальный тип, как таковой, по-видимому, играл второстепенную роль для этой группы памятников, развивавшей в своей среде движение тела до высшего совершенства. По крайней мере голова кулачного бойца во Флоренции не имеет той сплоченности форм, которая так характерна для Дискобола; это — более умеренный овал с маленьким подбородком. Но интересна голова Геракла в Британском музее, непосредственно напоминающая статуэтку стоящего Геракла Мирона (рис. 26). Те же, характерные по своей неразвитости, по отсутствию детальной моделировки формы головы, те же короткие завитки локонов. Но характер лица иной. На лондонской голове массы нагромождены; щеки, лоб, глаза, рот — все эти формы колоссальны и чрезвычайно выразительны, доводя характеристику героя-силача почти до крайности; но они не связаны в формальную систему; у Мирона формы мельче, линии на лбу, сдвинутые скулы, остроконечная борода энергично сосредоточивают их около средней вертикали лица.

Различия между этими головами тем более характерны, что они типичны. Эрмитажный портрет имеет своего брата-близнеца в Вилле Альбани под Римом (рис. 27). Действительно, эти два портрета неотделимы друг от друга; но сходство только внешнее. Мастера римской головы интересовали только характерные формы как таковые, борода, скулы, ширина челюсти, криво поставленный рот. У Мирона резко проведенные по направлению к переносице надбровные линии, прямолинейное ограничение бороды, в связи с другими упомянутыми особенностями, создают из конгломерата индивидуальных форм строгую систему; на голове в Вилле Альбани они, только, так сказать, перечислены, правда, с той идеализацией и схематизацией, которых требовала эпоха. Но главное ударение лежит не на связи форм между собою, но на индивидуальности их, как таковых. Наконец, статуя пьяной старухи. Резкий натурализм в подобном виде появляется в живописи того же периода, стоявшей под более или менее непосредственным влиянием великого живописца Полигнота, уроженца ионийского острова Фасоса. Перед нами изображение старухи на вазе музея в Шверине (рис. 28).

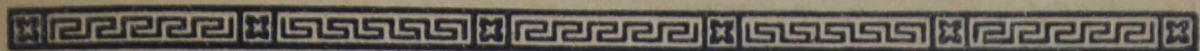


Подробно на ней отмечены высохшие формы рук, впалые щеки, выдающийся подбородок, впалый рот с одним торчащим зубом. Мирон опять примкнул к ионийским образцам; из того же круга памятников заимствованы тяжелые складки плаща, извилистые линии края нижней одежды. Но из этих отдельных форм Мирон создал удивительно сплоченное целое. Как на Дискоболе он сумел сгруппировать все вокруг одного центра.

Художественное развитие Мирона вырисовывается на таком фоне довольно ясно. То громадное богатство новых художественных впечатлений, которое могло развиваться в Греции в период последнего десятилетия Персидских войн и непосредственно после битвы при Саламине, не могло не отразиться на молодом художнике, поселившемся в Афинах, одном из главнейших центров художественной жизни Греции. Смелые опыты ионийских мастеров, новые проблемы, всплывавшие и решавшиеся, бесконечное количество новых мотивов, обогативших художественный горизонт, реализм, подчас грубый, как реакция против условностей прошлого — все это создало атмосферу, насыщенную творческой энергией. С другой стороны — упорная, тихая работа аргосских мастеров над решением не менее сложной проблемы изображения человеческой фигуры, работа над созданием нового идеала, выражающего спокойное бытие, погруженность в самого себя, над изображением человека, как такового в смысле совершенства, уравновешенности его красоты, которая не требует объяснений, не действует под давлением сил извне и не распространяет своей активности вне себя, человека, как он есть. И то, и другое повлияло на молодого мастера. В одном из его первых произведений, в сидящем Дионисе, он берется за проблему, стоявшую на очереди — сидящей фигуры не в строго фронтальной позе, как в предыдущую архаическую эпоху, а с поворотом, дающим возможность развития фигуры в пространстве. Он выбрал мотив, бывший в ходу у группы ионийских мастеров, работавших в южной Италии. Так изображен Зевс на метопах храма Геры в Селинунте (рис. 29); перед ним стоит, разоблачаясь, Гера. Верховный бог сидит на скале, опираясь на нее левой рукой и протягивая вперед правую; левая нога слегка отставлена назад; таким образом получились очень удачные для рельефа ракурсы живота и груди. Дионис Мирона расположен таким же образом с соответствующими другому сюжету изменениями. Рельефная фигура, следовательно, прямо использована для монументальной статуи, но художник не рискнул сгруппировать ее иначе для развития большей глубины пространства и большей свободы движения; он лишь отсек, так



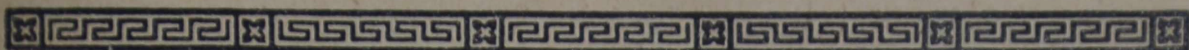
сказать, фон рельефа и оставил композицию, как таковую, неизменной. В исполнение самой фигуры он внес, однако, новый элемент. Тощие фигуры упомянутой группы памятников не знают впечатлениядвигающихся масс, они скорее являются сочетаниями линий; на Дионисе туловище имеет более полные формы, поворот груди отражается на мускулах, глубокая впадина отделяет грудную клетку от нижней части туловища; получается впечатление, что грудь действительно отдыхает, тяжело опускаясь вниз; такое впечатление усиливается еще тем, что левая рука проведена к левому колену, сливаясь с общей массой тела. На метопе руки больше отделены от тела и действуют более самостоятельно. В подобной обработке фигуры, как таковой, сказывается влияние дорийской школы, которая, как мы упомянули, изучала распределение масс в архитектурном смысле как соотношение между давящими и поддерживающими частями. В фигуре Диониса Мирон, следовательно, вступил на путь опытов, но с крайней осторожностью, сочетая более свободные элементы, свойственные ионийским новаторам, со строгими учениями о формальном равновесии дорийских мастеров. К тому же времени мы можем отнести статую стоящего Геракла, на которой выдвигается на первый план проблема стоящей фигуры, т. е. проблема изучавшаяся той дорийской школой, о которой мы говорили, как о противоположном ионийским тенденциям течению. Влияние ионийской школы сказывается, однако, в том, что грудь трактована сухо и не производит впечатления грузности. Наиболее показательна же характеристика героя, как представителя атлетики. В самой постановке проблемы стоящей фигуры у аргосских мастеров содержится принцип безличности; фигура, как таковая — идеал, отрешенный от случайных явлений природы. На данной статуе же Геракла приземистая структура тела характеризует индивидуальность, в голове же заметны определенно портретные черты. Портрет развивается в это время в связи с чрезвычайно индивидуальными изображениями кентавров и силенов, которые иногда поражают своей жизненностью. Иония создала эти типы, и появление портретных черт на фигуре Геракла объяснимо лишь влиянием такого элемента из области мифа. Действительно, мы могли указать на голову Геракла в Британском музее, сильно напоминающую Геракла Мирона. В кругу ионийских мастеров Геракл получил свои индивидуальные черты; от них они перешли к Мирону. Но опять мы видим, что Мирон подчиняется не беспрекословно. Полученные им элементы приведены в строгую систему и подчинены определенному формальному идеалу, нашедшему себе наиболее яркое выражение в голове Дискобола.



Дискобол должен считаться наиболее законченным выразителем художественного мировоззрения Мирона. Сравнение с ходом развития передачи фигуры в движении у ионийских мастеров, может быть, бросит свет и на Мирона и его художественную индивидуальность. От тюбингенской бронзы эти мастера пошли дальше по пути использования контраста и хиазма для достижения большей свободы и эластичности фигуры с одной и свободного развития ее в пространстве с другой стороны. Ярким представителем этого направления на дальнейшей ступени развития является кулачный боец во Флоренции. Как развивался дальше Мирон? Мотивы, подобные Дискоболу, выдвигались ионийскими мастерами. На западном фронтоне храма Зевса в Олимпии встречается фигура юноши-лапифа, борящегося с кентавром. Мощный поворот тела очень похож на движение Дискобола. Весьма характерная трактовка правой ноги, пальцы которой, так сказать, вцепляются в землю, сильно напоминает ноги тюбингенской бронзы. Безусловно Мирон был вдохновлен идеями ионийских мастеров, но характерно, как он их использовал. Между тем, как на упомянутых ионийских типах мотивы обуславливаются действием извне, мотив Дискобола самодовлеющий; действующие силы сосредоточены в самой фигуре и в данный момент, парализуя друг друга, вызывают впечатление полной устойчивости. Этот элемент клонит уже в сторону дорийских принципов. Внутреннее равновесие достигнуто и описанными уже чисто линейными приемами. Схема, как уже указано, планиметрическая, а не стереометрическая. Между тем как ионийские мастера в статуях бойца или Филоктета дошли до полной свободы расположения фигуры в пространстве, Мирон не пошел дальше по этому пути. Как на Дионисе, так и на Дискоболе он твердо придерживался плоскостной композиции, так что статуя производит впечатление рельефа. Голова Дискобола была охарактеризована нами, как нечто абсолютно законченное в смысле сплоченности форм. Действительно, она представляет собою идеальную сводку всего того, что было сделано в области стилизации лица в течение первой половины V века до Р. Х. У ионийских мастеров наблюдаются разные типы: то — это длинные продолговатые лица с большими подбородками, то — грубые лица с выдающимися скулами и энергично выработанными челюстями, то — как на кулачном бойце во Флоренции, овал без определенно выраженной структуры. Мирон воспользовался, как основной формой, овалом бойца, но, усиливая скулы и подбородок, придал этим линиям твердые точки опоры; резкие переходы от фаса к профилю, наблюдающиеся на олимпийских скульптурах, он смягчил

без ущерба для ясности очертаний. В результате получилось удивительно гармоничное целое, в котором доминирующей линией является вертикаль, но ясно отмеченные скулы создают крепкие устои для структуры лица и в достаточной мере подчеркивают горизонтальное деление. Такая строгая систематичность характерна для традиций аргосской школы, хотя формы в ней более мощны и менее мягки. Мы могли бы, следовательно, усматривать некоторые влияния аргосской школы на Мирона при образовании идеального типа. Оба портрета — голова в Эрмитаже и так называемый Кимон в Мюнхене — принадлежат к тому же периоду. Влияние ионийского портрета очевидно, но группировка форм проведена в духе Дискобола.

Группа Афины и Марсия относится к более поздним произведениям мастера около середины V в., но и на этом шедевре Мироновского искусства определенно сказалось влияние Ионии. Принцип контраста в сопоставлении фигур в наиболее резкой форме выражен на методах олимпийского храма Зевса. Так, например, Афина в величественной позе стоит за Гераклом, чистящим Авгиевы стойла. Герой в сильнейшем движении, Афина в полном спокойствии. Если у Мирона контраст мягче, думается, что это не случайность. Одаренный тонким художественным тактом мастер избегал резкостей. Любопытно далее сравнение изображений Афины на обоих памятниках. В обоих случаях соединены два наиболее простых вида: фас и профиль, на метопах, однако, в более строгих формах; ступни также изображены в фас. У Мирона отставленная в сторону нога и движение левой руки вносят в общее очертание мягкость, отсутствующую на олимпийской метопах, и в этом отношении он в значительной мере смягчил образ Афины. Наконец, трактовка шерстяного платья — пеплоса. На олимпийской метопах художник стремился передать материю, как таковую, во всей ее характерной грубости; у Мирона широкие, мягкие складки получили острые грани, отворот подпоясан, и складки под ним спадают симметрично. Характеристика материала как таковая, отходит на задний план перед новой задачей дать стройную картину красивого сочетания линий. Фигура Марсия тоже известна в ионийской скульптуре; в подобном движении изображена амазонка, сражающаяся с Гераклом и падающая под ударом героя Мирон изменил характер движения как этого требовал сюжет: голова Сатира наклонена вперед, левая нога более отставлена назад, благодаря чему фигура выиграла в устойчивости, в смысле, примерно, Дискобола. На голове Марсия, также как и на голове Зевса-Амона, начинают появляться натурали-



стические мотивы в трактовке волос. В этих случаях, может быть, сюжеты заставляли художника отказаться от строгой схематизации, но на статуе Геракла в Ватикане наблюдается изменение и в трактовке идеальных голов. Волосы уже не являются более исключительно второстепенным моментом, а принимают более свободные, пышные формы. Статуи Гермеса, Посейдона и Асклепия показали проникновение в идеал Мирона нового элемента — мотива движения отставленной в сторону ноги. Связь со статуей юноши в Эрмитаже очевидна и указывает на продолжающееся влияние со стороны ионийских мастеров. От Ватиканского Гермеса к статуе Асклепия Эрмитажа большой шаг по новому для Мирона направлению. До того времени, даже на статуе сидящего Диониса, мы имели дело со сравнительно сухой трактовкой форм, при чем отдельные плоскости отчетливо вырисовывались. В связи с этим стояла и некоторая резкость в движении. Статуя Асклепия поражает своими тяжелыми, мощными формами, при чем складки плаща усиливают тяжеловесность фигуры. Эти крупные формы, однако, распределены по простым плоскостям и отчетливо отделены друг от друга. Подобное сочетание форм и превращает несколько мелкий на первых порах стиль Мирона в монументальный. Такое явление не единично и указывает на определенный поворот Мирона в сторону новых тенденций. В то время, как ионийские мастера на фигурах, вроде Эрмитажного игрока на лире, подходят к решению проблемы свободного расположения фигуры в пространстве, Мирон по вопросам формального характера определенно уходит от этого круга. Его сидящий Геракл воистину монументален, доводя упрощение почти до крайних пределов; туловище фигуры почти лишено движения, а спокойное расположение рук и ног, подчеркивая лишь главные линии композиции, обнаруживает тенденцию в сторону строгой „классичности“, совершенно чуждую Дискоболу. Этот монументальный стиль отражается и в трактовке головы. Персей весьма далек в этом отношении от Дискобола. Как на туловище Геракла гладкие плоскости грудных мышц превращены в выступающие массы, как линейный рисунок на животе Дискобола принял на Геракле характер рельефно выступающих выпуклостей, так на голове Персея составные части строгого канона Дискобола расчленены и выработаны каждая в отдельности до наибольшей степени рельефности. Монументальна даже сидящая старуха; упрощенность композиции особенно бросается в глаза при сравнении с Эрмитажным игроком на лире. Во имя принципа сохранения основной фигуры правильного куба, формы сплочены вместе до крайности. Крупные формы складок вполне соответствуют тенденции

к рельефному выделению главнейших линий на Геракле в Палатцо Алтемпс.

Мы старались проследить развитие величайшего в это время художника Афин, правда, стоя на весьма шаткой почве. Но личность его выясняется с достаточной определенностью, и наши выводы подтверждаются теми суммарными суждениями о его стиле, которые дошли до нас из античной художественно-критической литературы. Мы не причисляем Мирона к кругу творцов новых идей, к числу революционных новаторов в истории греческого искусства. Эту роль играли ионийские мастера — пришельцы, которые необычайно смелым размахом рассеяли тучи и открыли перед глазами художественного мира необъятное богатство явлений природы. Это были ионийские мастера, которые не отступали ни перед какими трудностями, которые смело брались за воспроизведение самых сложных мотивов, они открыли возможности новых сочетаний фигур в группы, эффекты контрастов и экспрессивность линий.

С другой стороны была проведена идея теоретической проработки человеческой фигуры. Дорийские мастера открыли всю великую красоту, лежащую в мотиве спокойно стоящей фигуры; они же начали смотреть на человеческую фигуру, как на архитектурное целое, незыблемое, вечное. Но Мирон воспринимал все влияния, идущие с разных сторон; он их перерабатывал со свойственным ему и вообще аттическим мастерам художественным тактом. Обогащая аттическое искусство рядом новых мотивов, стремясь придать своим фигурам большую эластичность путем установления более легкой пропорциональной системы, он несмотря на многие архаические черты должен был считаться одним из первейших мастеров своего времени. Благодаря чуткости своего художественного такта, своим критическим способностям он не стал слепым подражателем чужих идей. Поворот его с сторону монументального стиля поэтому нельзя считать изменой его художественному мировоззрению. Еще стоя под полным влиянием ионийцев, которое сопровождало его по всему пути его развития, он стремился к схематизации полученных им новых элементов, и шаг от Дискобола к Гераклу Алтемпс значительно меньше той эволюции, которую проделал Вероккио от Давида к Коллеони. При всей новизне своих мотивов, Мирон — консерватор. Достаточно указать на Дискобола, чтобы понять такое, на первый взгляд парадоксальное, суждение. Прогрессист в смысле ионийского искусства не мог остановиться на полпути, он пошел дальше по пути к свободному развитию линий в пространстве, к натурализму



в движениях, Мирон не отказывался от старого принципа сохранения плоскостности фигуры, но как только сильное ионийское течение начало ослабевать, вернулся в своем сидящем Геракле к наипростейшим и строжайшим формам. Цельность его художественной личности и обеспечивает ему видное место в истории античного искусства, как одному из наиболее талантливых аттических мастеров, остававшемуся верным самому себе, несмотря на самые сильные влияния со стороны, и использовавшему новые элементы лишь постольку, поскольку они соответствовали его собственной художественной индивидуальности. Только такая среда, чуткая ко всему выдающемуся новому, способная связать разнородные элементы в одно гармоничное целое, могла родить всеобъемлющего гения, действительно высшего представителя эллинского искусства, как такового, — Фидия.



АНТИЧНЫЕ КОПИИ
С ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИРОНА

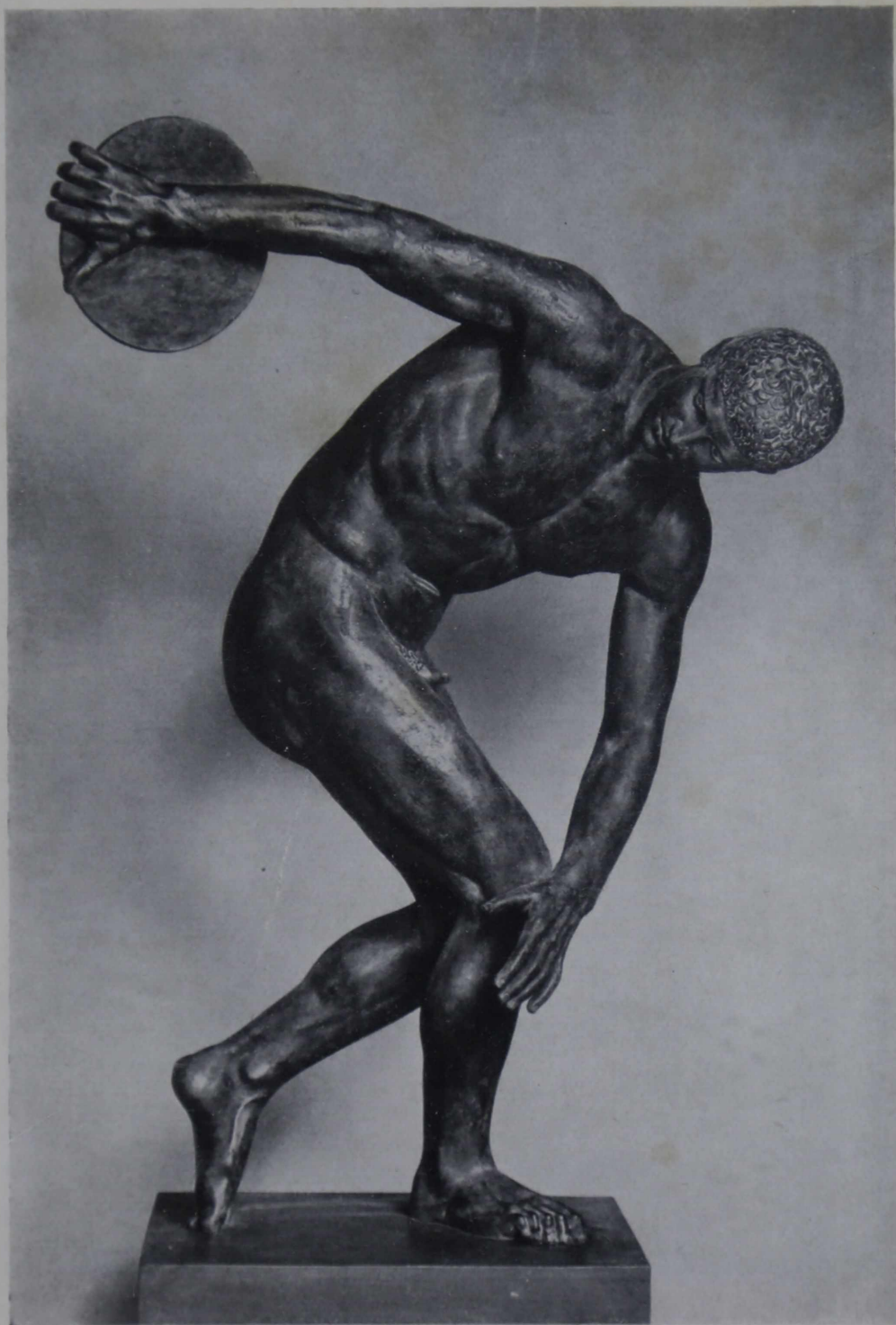


Рис. 1. Дискобол Мирона (бронза). Рим. Музей Терм.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München.



Рис. 2а. Голова Дискобола. Рим.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München.



Рис. 2b. Голова Дискобола. Рим.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München.



Рис. 3. Дискобол.



Рис. 4. Марсий. Рим. Латеран.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

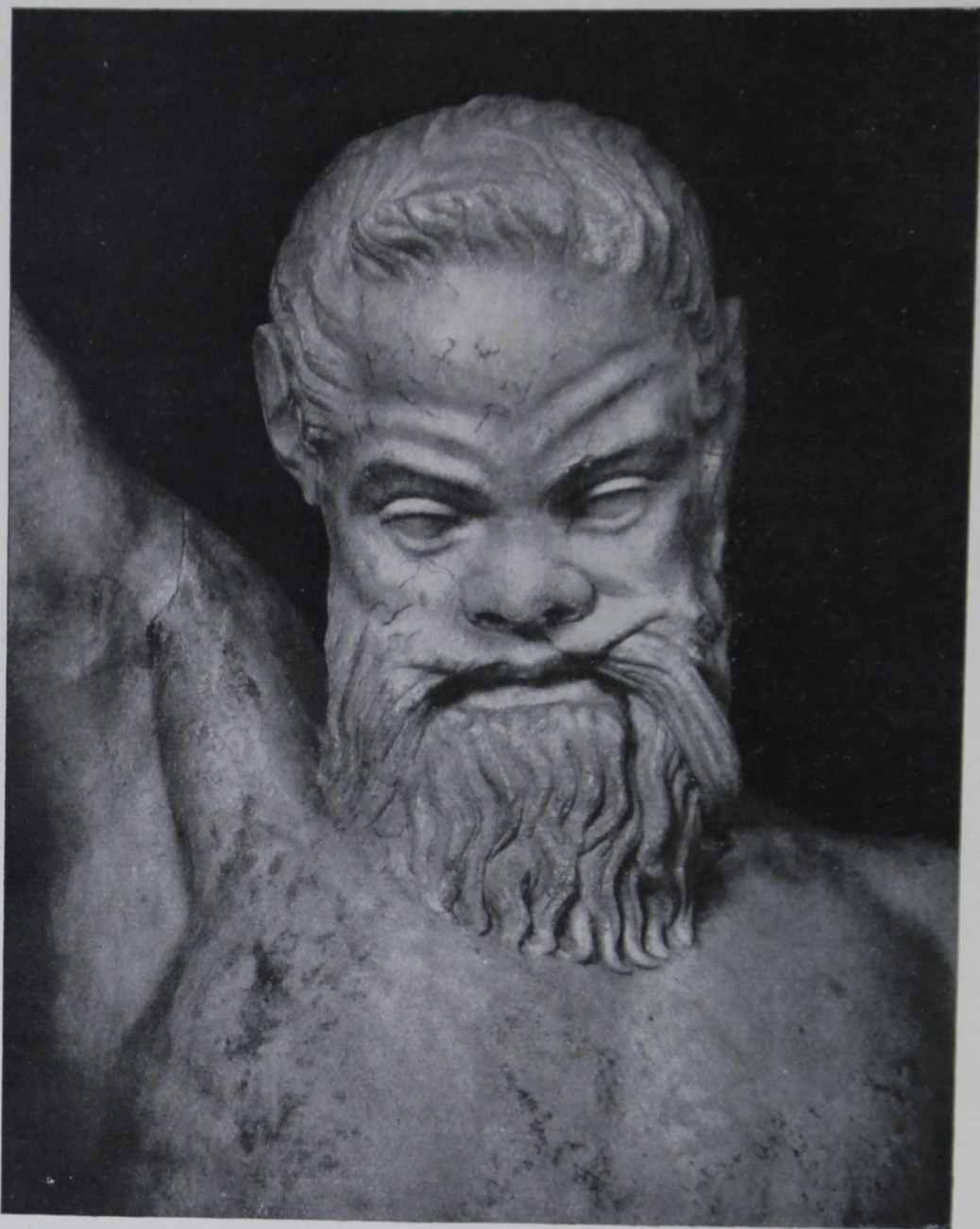


Рис. 5а. Голова статуи Марсия. Рим. Латеран.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

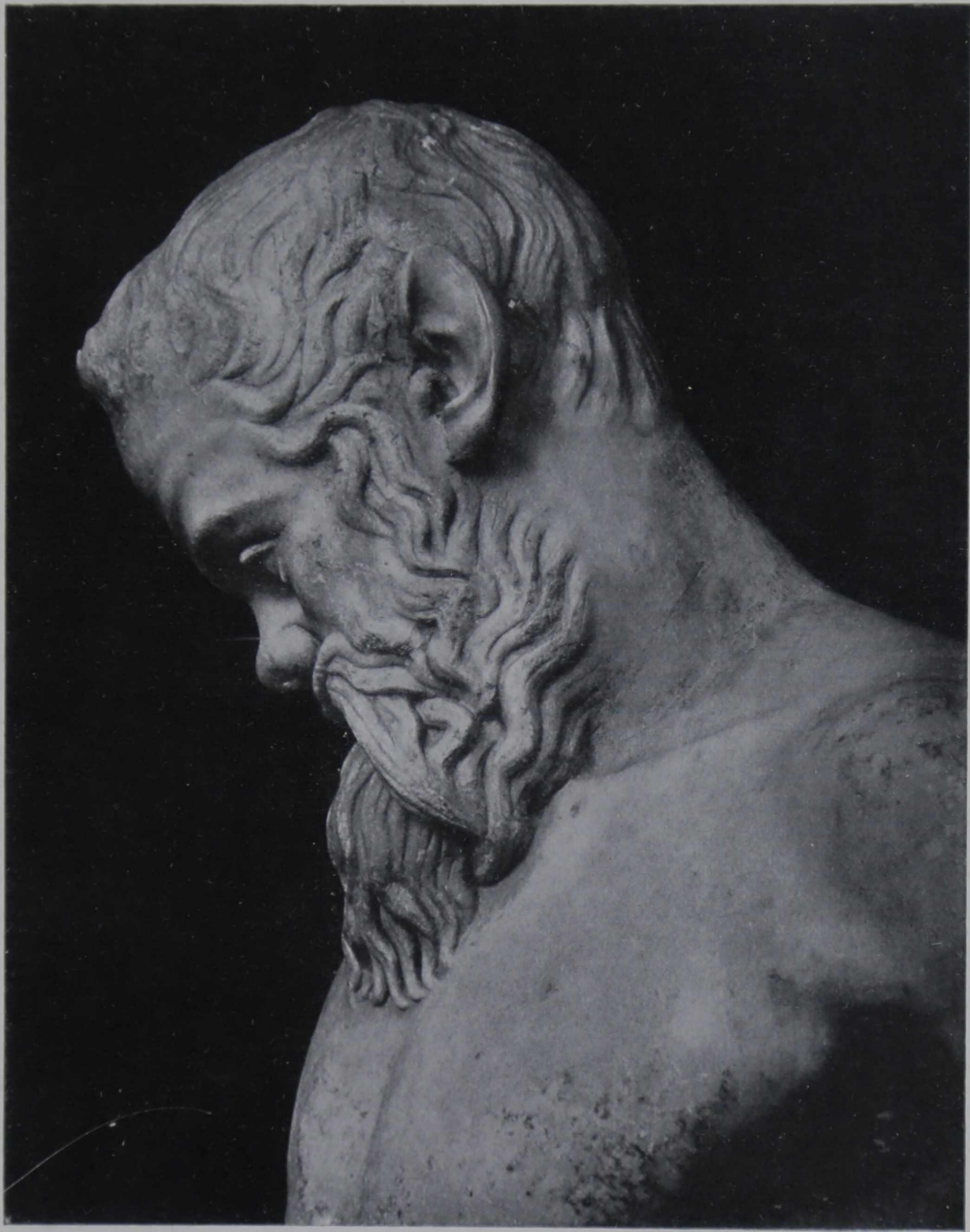


Рис. 5b. Голова статуи Марсия. Рим. Латеран.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München



*Рис. 6. Афина из группы „Афина и Марсий“.
Франкфурт н. М. Городской Музей.*



Рис. 7. Афина и Марсий.



Рис. 8. Афина и Марсий.



Рис. 9. Пьяная старуха. Мюнхен. Глиптотека.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

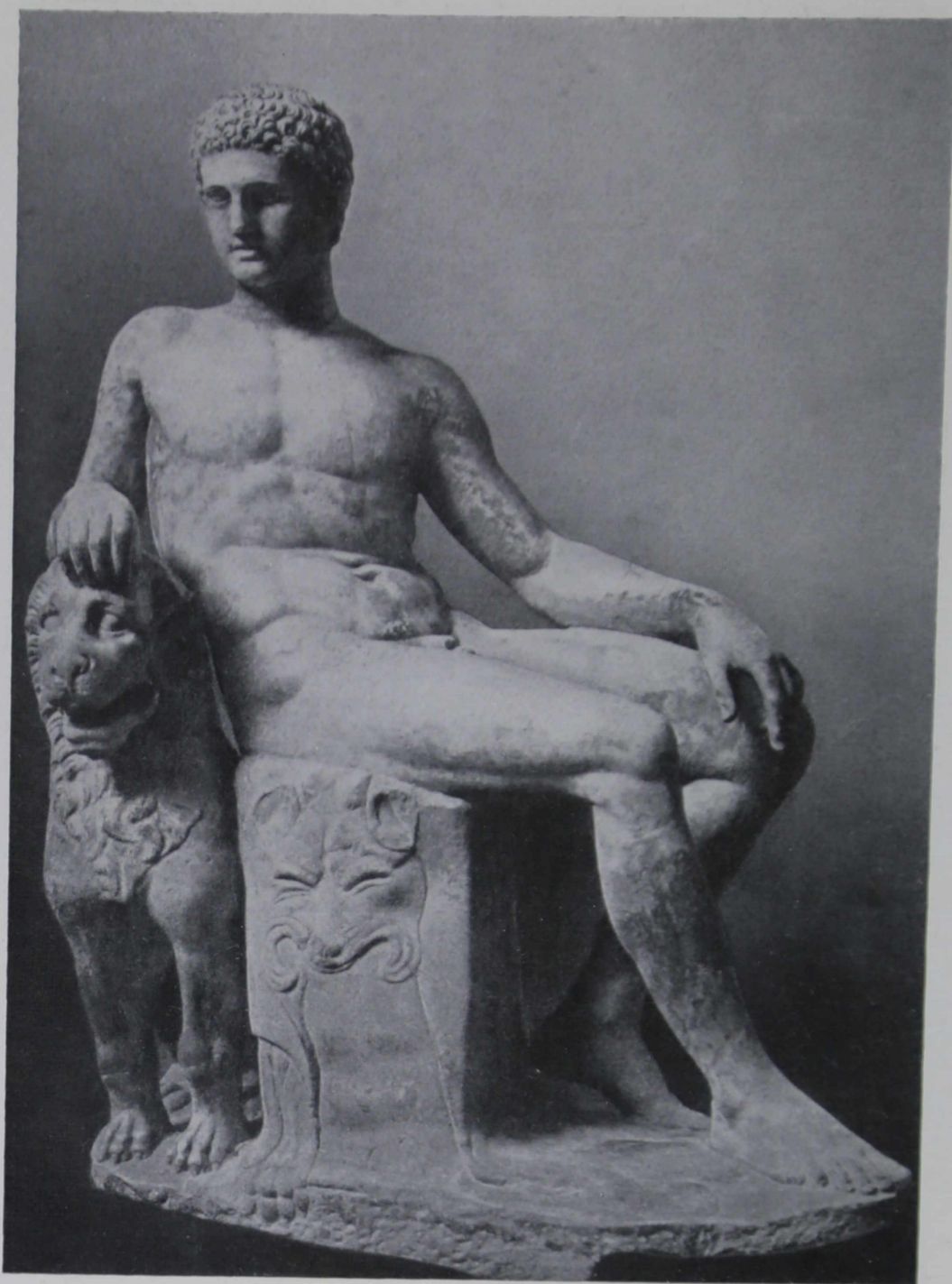


Рис. 10. Дионис. Рим.

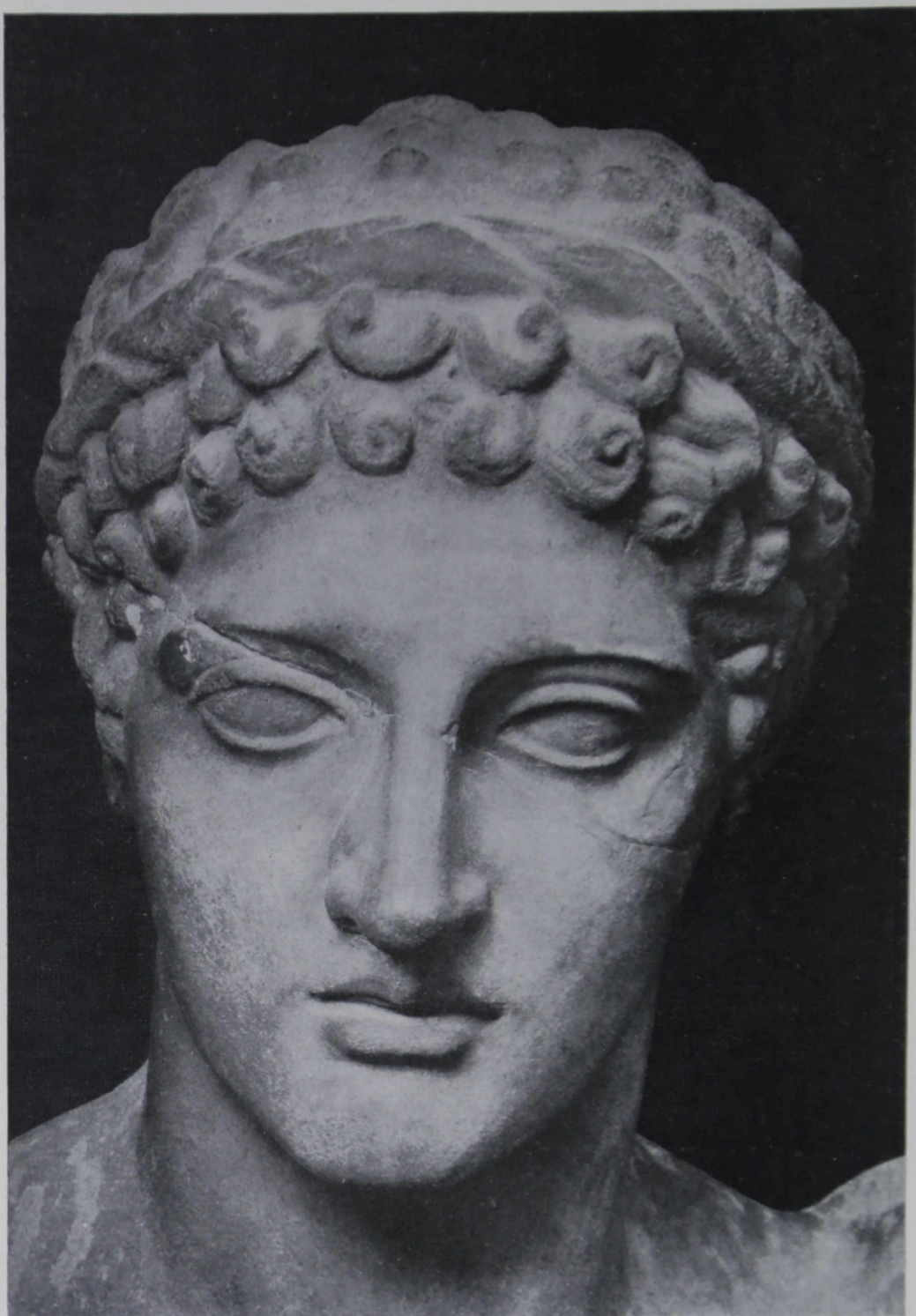
Из отд. снимков Arndt'a.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München



*Рис. 11. Фигура сидящего Геракла.
Рельеф с фриза храма Афины-Паллады в Афинах.*

Verlag F. Bruckmann A.-G., München



*Рис. 12а. Голова колоссальной фигуры Геракла.
Рим. Palazzo Altemps.*

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München.



Рис. 12b. Голова колоссальной статуи Геракла.
Рим. Palazzo Altemps.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München.



*Рис. 13. Статуэтка Геракла (по слепку).
Англия. Частн. собрание.*



Рис. 14. Гермес. Рим. Ватикан.



Рис. 15. Посейдон. Рим. Ватикан.

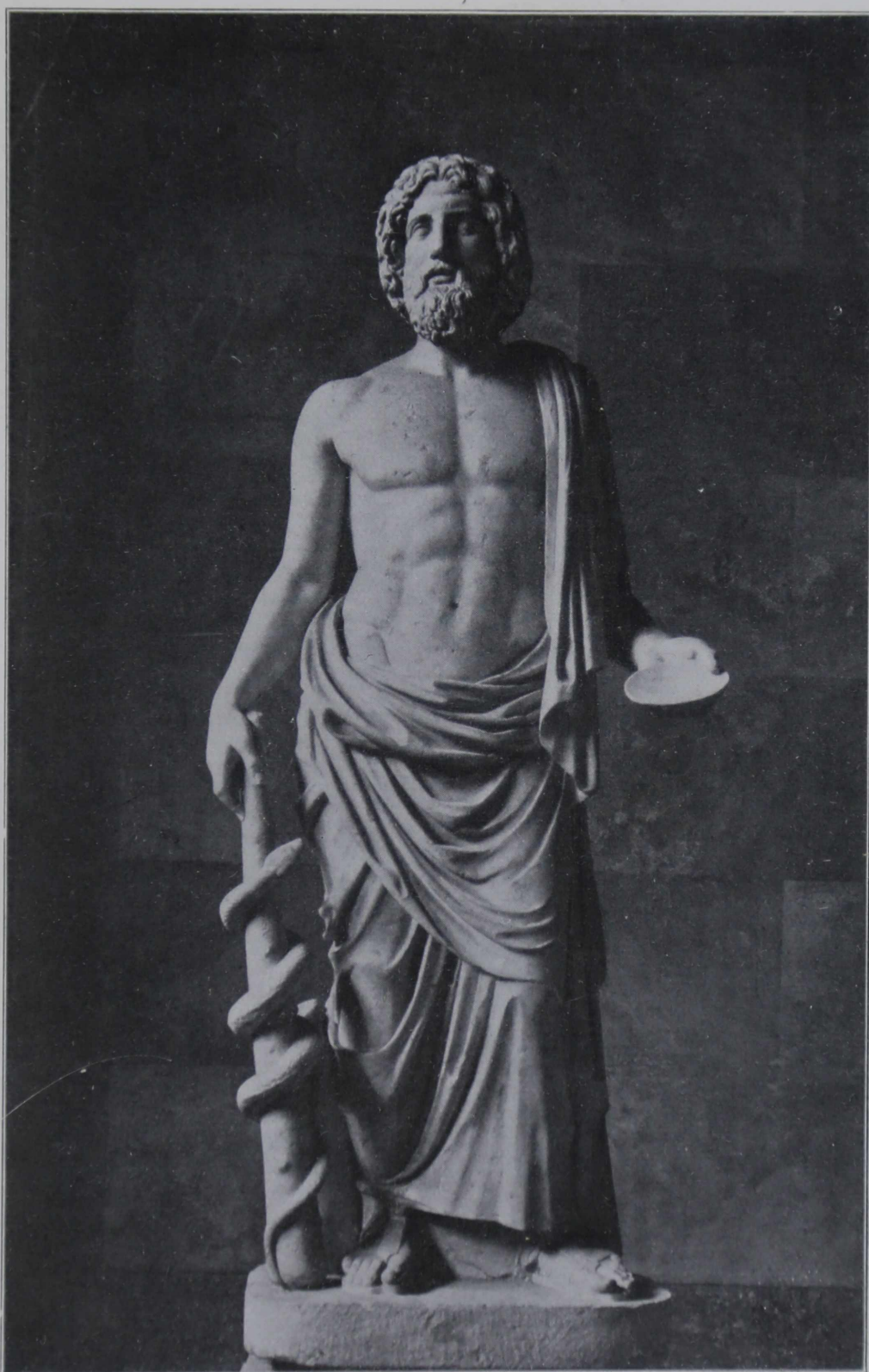


Рис. 16. Асклепий. Эрмитаж.



Рис. 17. Голова атлета. Эрмитаж.

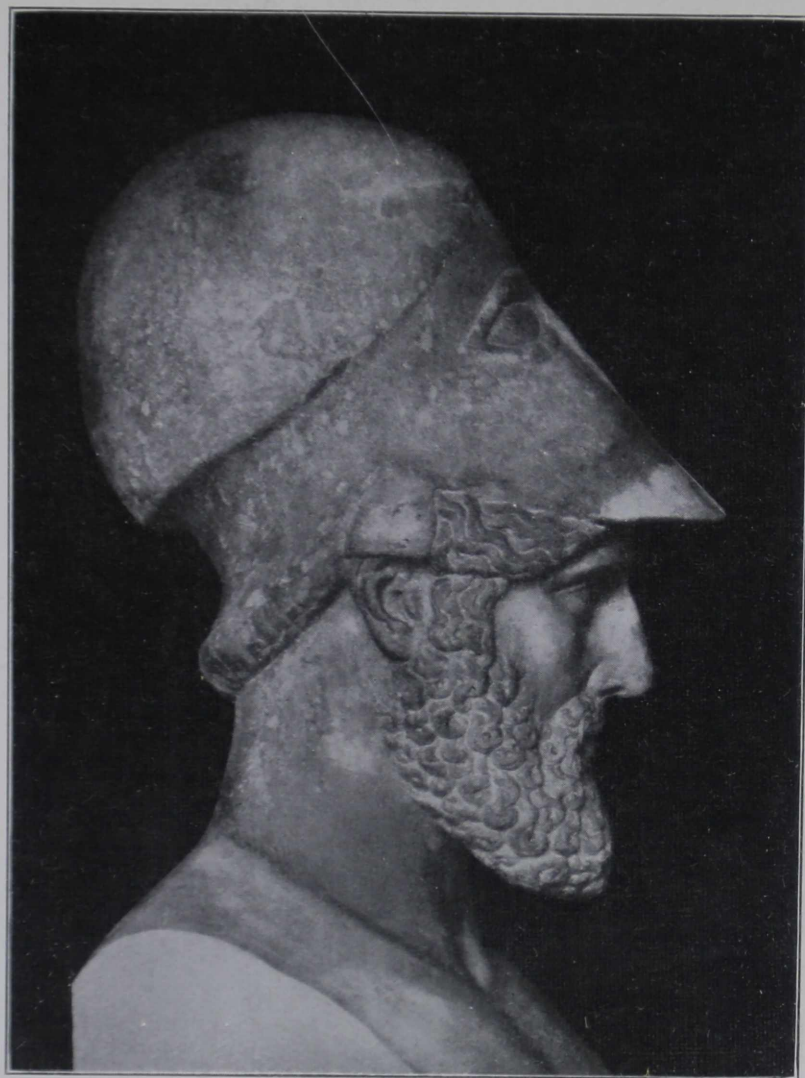


Рис. 18а. Кимон? Мюнхен. Глиптотека.

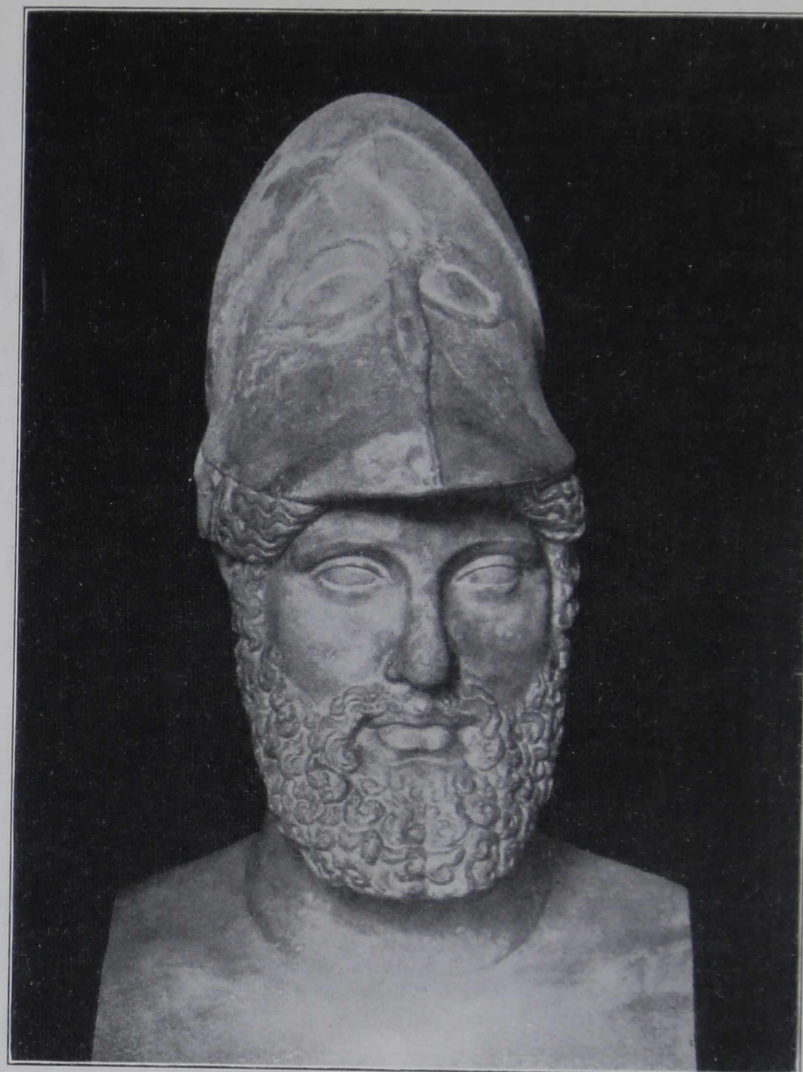


Рис. 18б. Кимон? Мюнхен. Глиптотека.

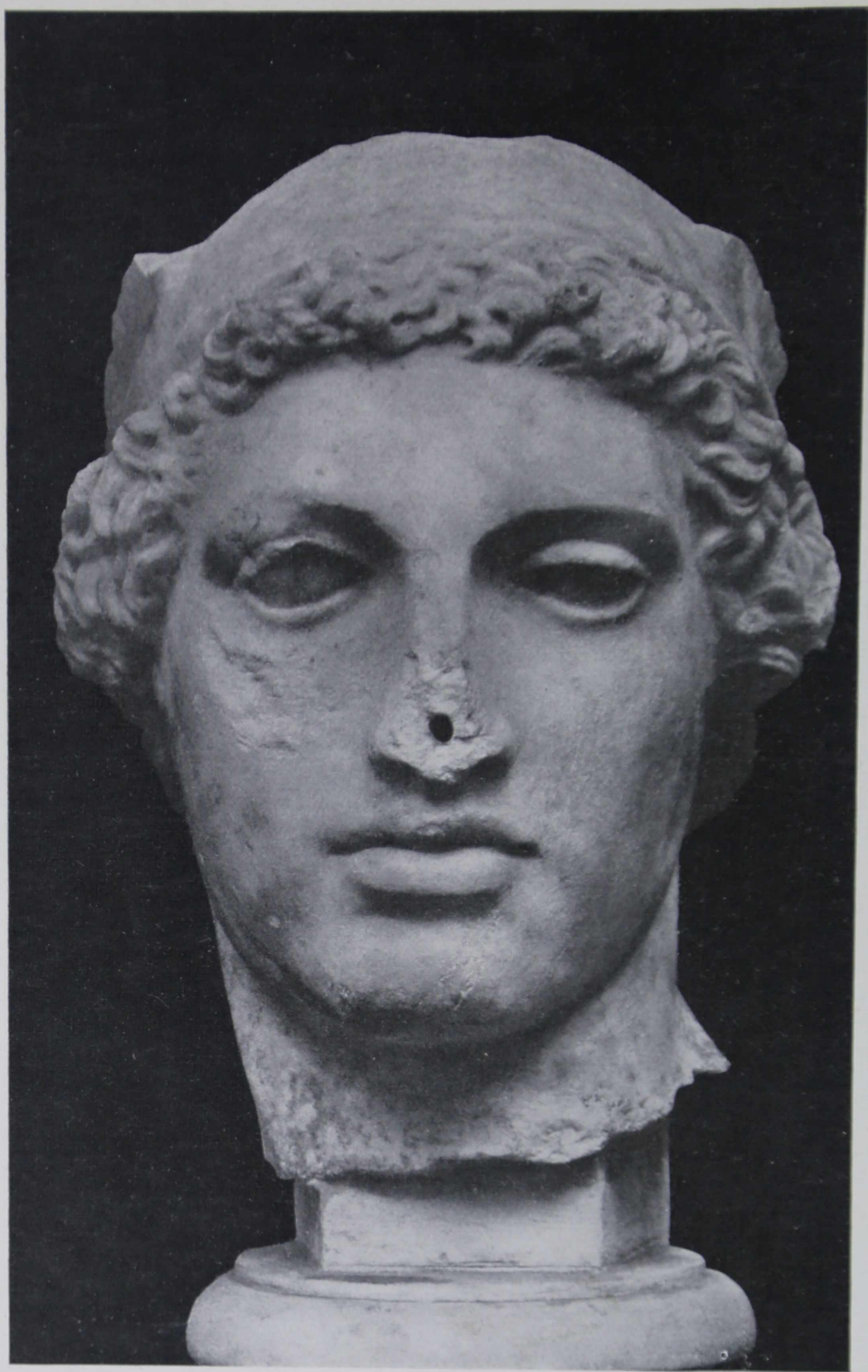


Рис. 19. Т. наз. голова Персея. Рим. Городское Собрание.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

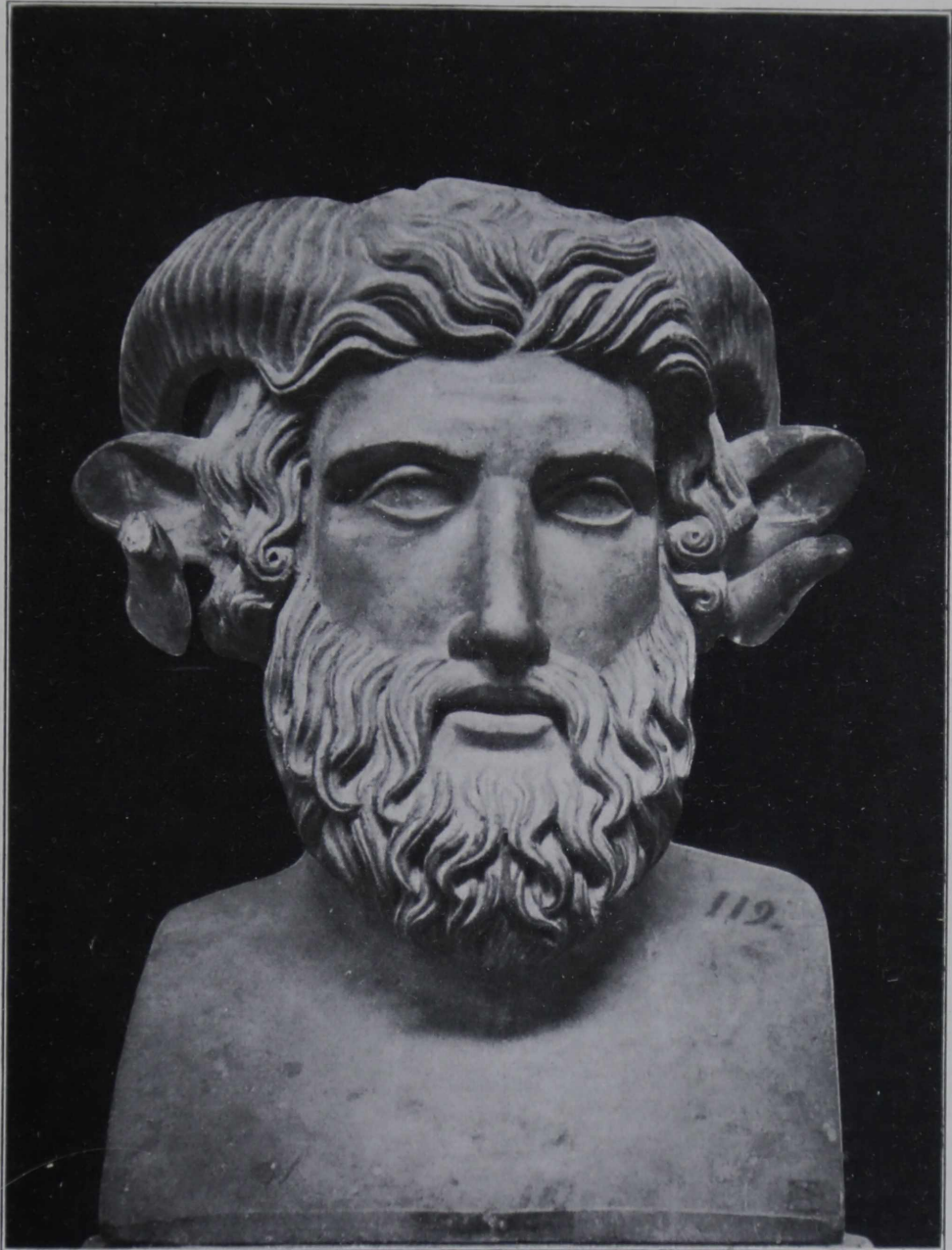


Рис. 20. Голова Зевса-Амона. Неаполь.

По фотогр. Берлинского Университета



Рис. 21. Фигура Гоплитодрома (бронза). Тюбинген.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt.

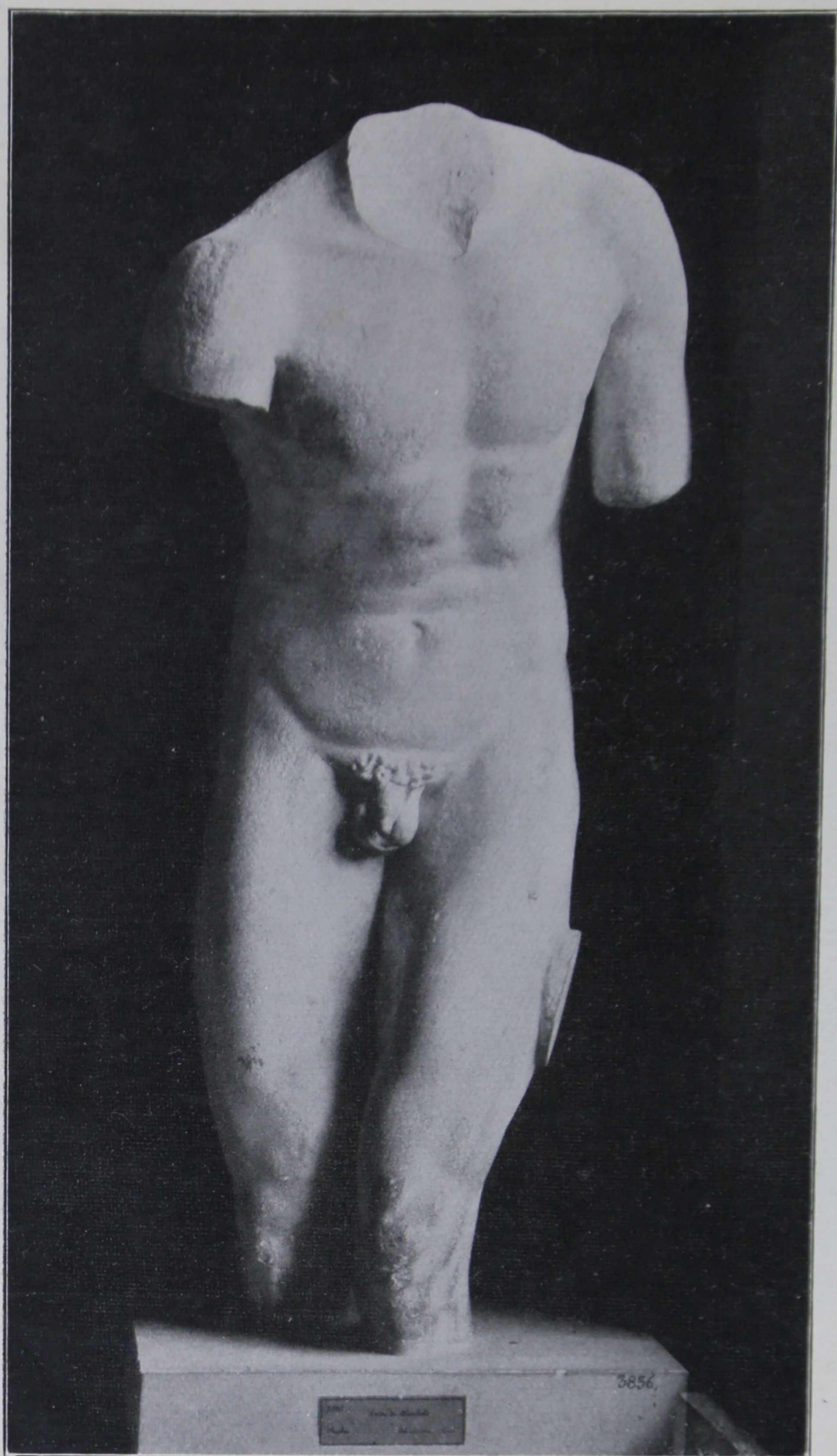
Verlag F. Bruckmann A.-G., München.



Рис. 22. Фигура юноши из группы „Убийца тирана“.
Флоренция. Giardino Boboli.

Из отд. снимков Арндта.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München.



*Рис. 23. Торс укушенного змеей Филоктета Пифагора?
Рим. Палаццо Валентини.*

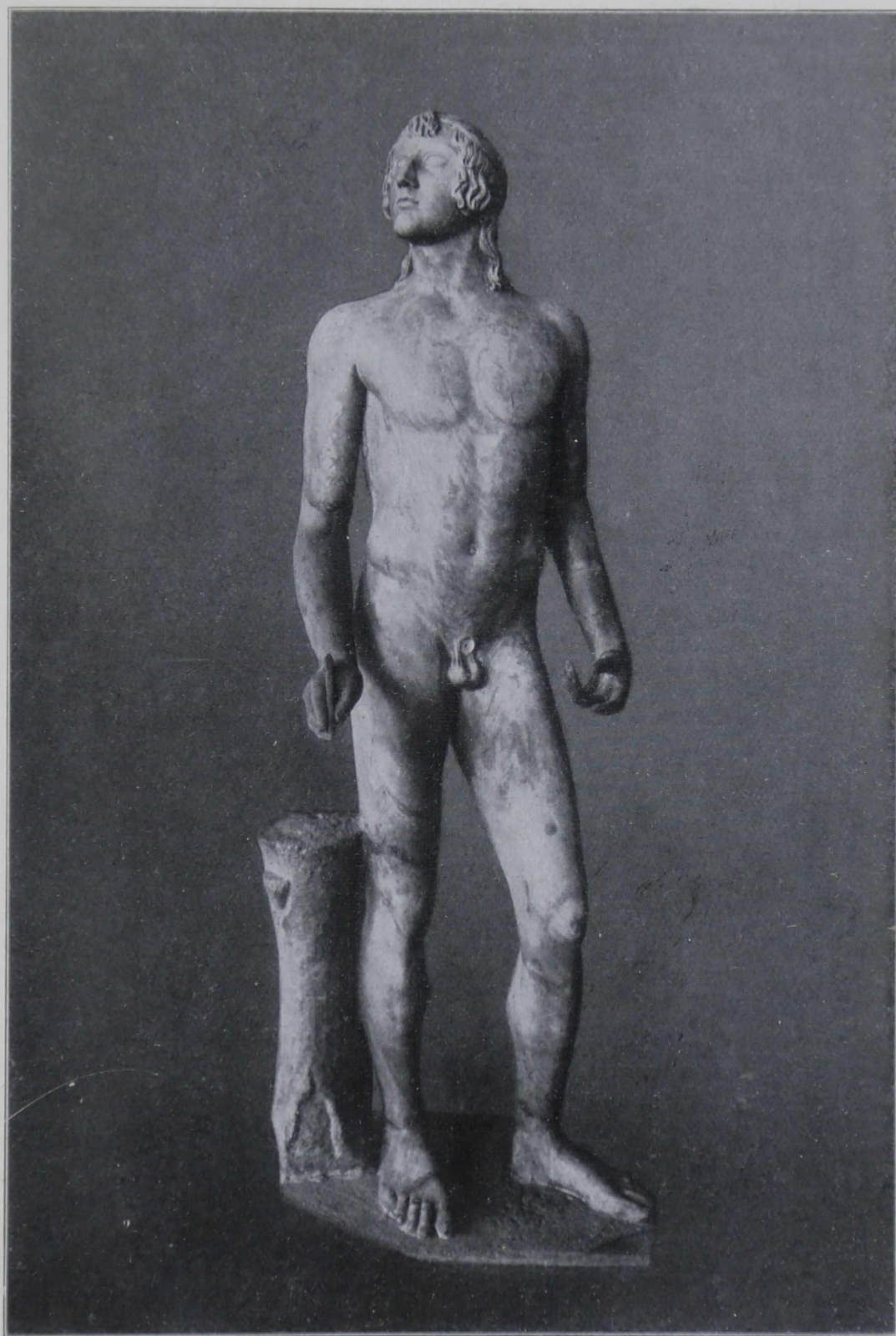


Рис. 24. Статуя юноши. Эрмитаж.



Рис. 25. Юноша, играющий на лире.

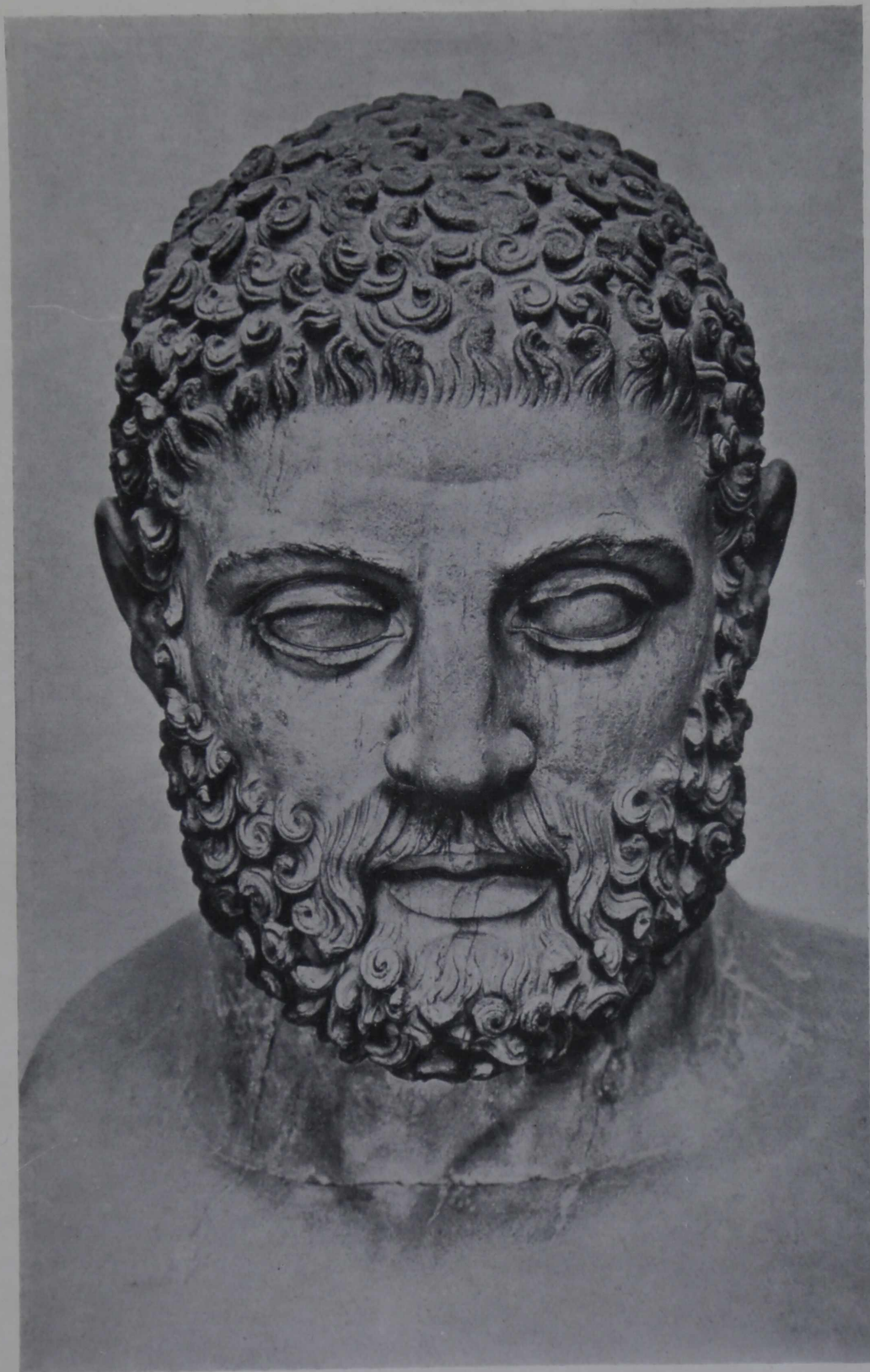
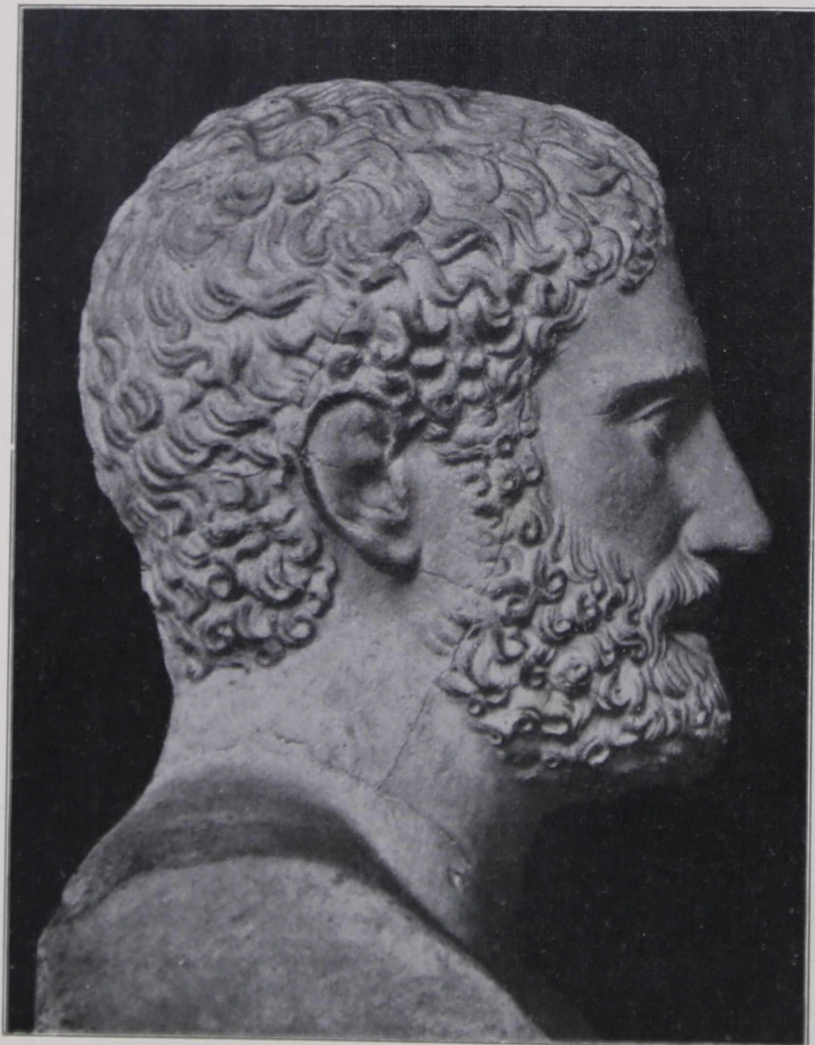
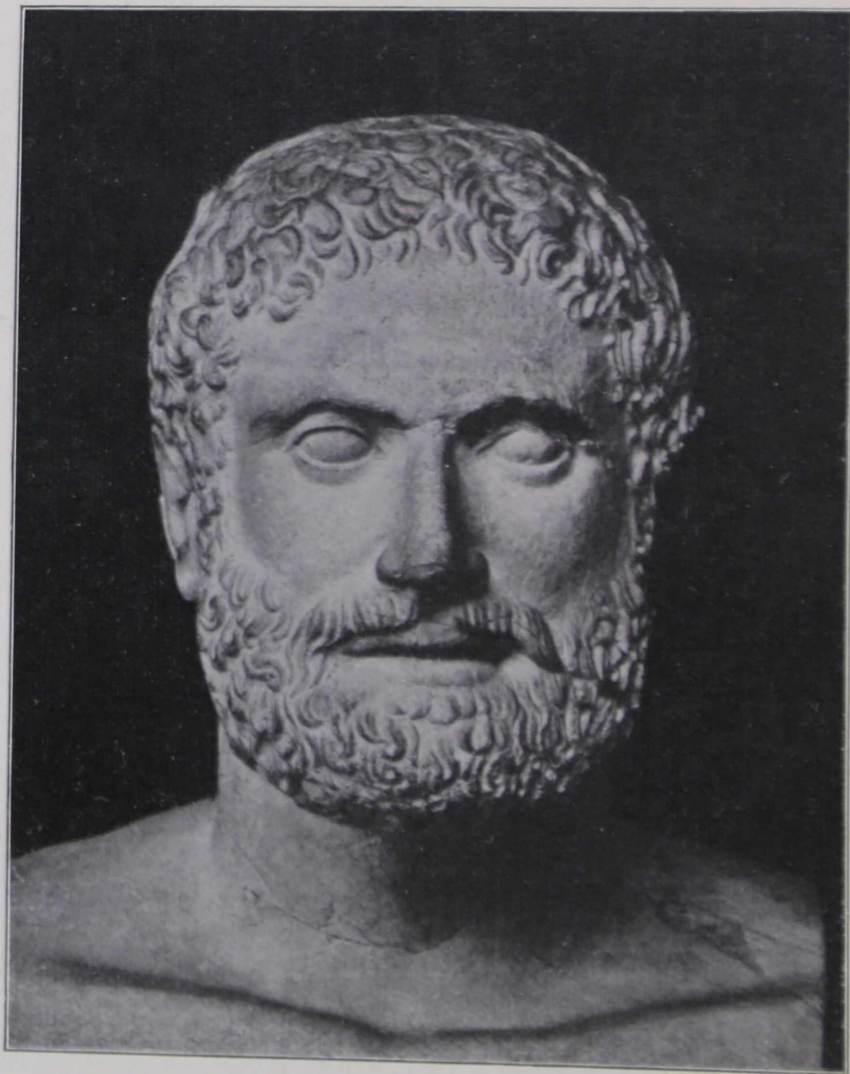


Рис. 26. Голова Геракла. Лондон. Британский Музей.

Verlag F. Bruckmann A.-G., München.



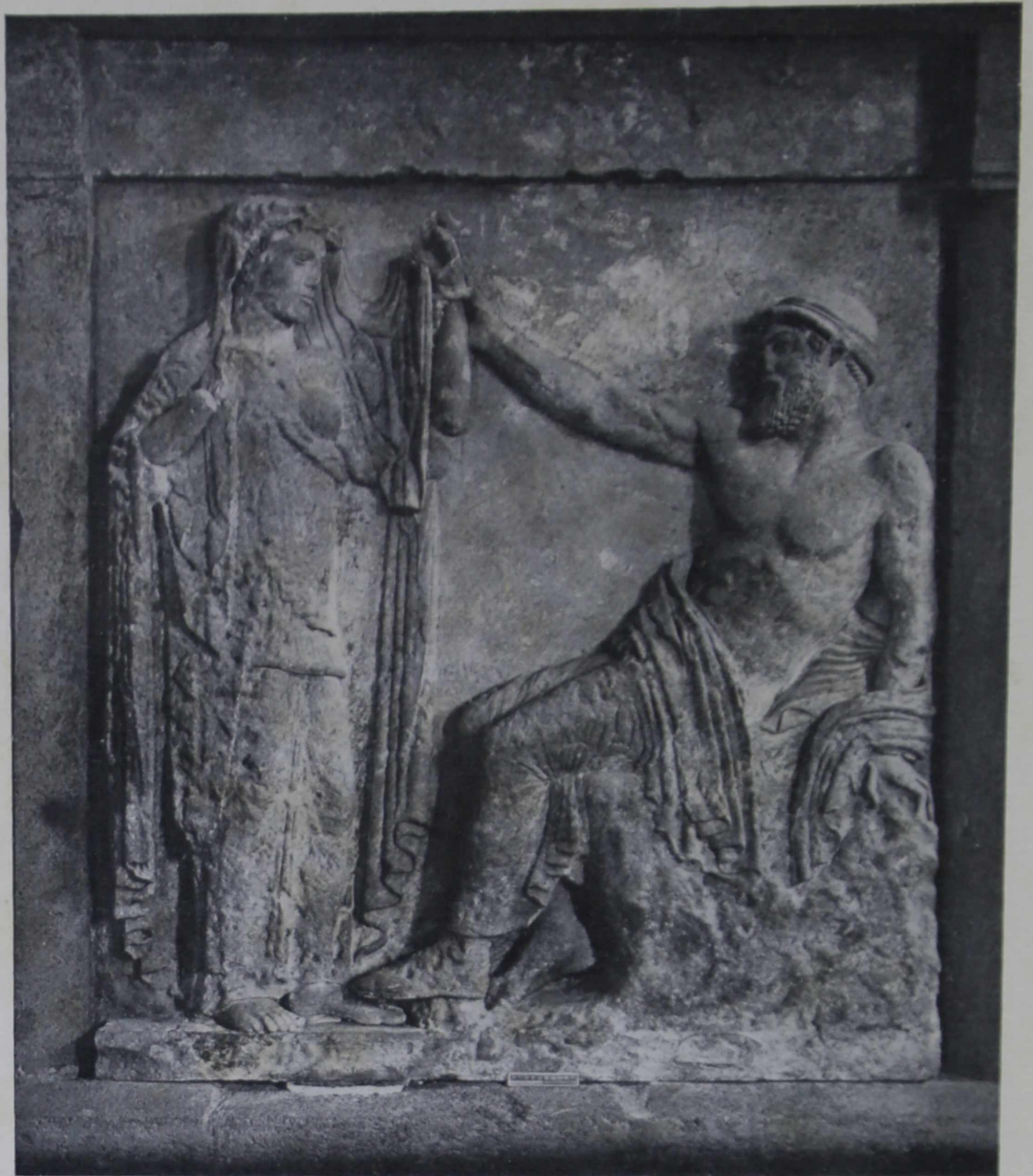
*Рис. 27а. Голова неизвестного.
Рим. Вилла Альбани.*



*Рис. 27б. Голова неизвестного.
(портрет). Рим. Вилла Альбани.*



Рис. 28. Ваза с изображением старухи. Шверин. Музей.



*Рис. 29. Зевс и Гера. Метоп храма Геры в Селинунте.
Palermo. Museo Nazionale.*

Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ.

Свидетельства древних писателей.

- Overbeck. Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen. Leipzig, 1868. Перевод на русский язык с добавлениями и с комментарием готовится Российской Академией Истории Материальной Культуры.
- Павзаний см. издание Hitzig'a и Blümner'a с комментарием на немецком языке. Английский перевод с комментарием Frayer'a.
- Плиний: Jex.-Blake и Sellers. The elder Pliny's chapters on the history of art. London, 1896. Текст с переводом и комментарием на английском языке.

Общие сводки.

Первая характеристика на основании свидетельства древних писателей в Brunn. Geschichte der griechischen Künstler (1853).

См. далее

- Collignon. Histoire de la sculpture grecque I. Paris, 1893, немецкое издание.
- Thraemer'a. Geschichte der griechischen Plastik I. Straßburg, 1897.
- Klein. Geschichte der griechischen Kunst II. Leipzig, 1905, без иллюстраций.
- E. A. Gardner. Six greek sculptors, London, 1911.
- H. Bulle. Der schöne Mensch im Altertum (2-е издан., 1912).

В настоящее время выходят:

H. Bulle. Handbuch der Archäologie и Ludwig Curtius. Die antike Kunst. (Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Fritz Burger).

Из кратких очерков лучший:

Springer. Handbuch der Kunstgeschichte I. (10-е издание 1915).

По вопросу о портретах стиля Мирона см. Вальдгауер. Этюды по истории ант. портрета. (Ежегодник Росс. Инст. Ист. Иск. I).

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Предисловие	5
Введение	7
Мирон в свете античных писателей	12
Античные копии с произведений Мирона	19
Мирон и его современники	34
Рисунки	I—XXXII



Presse:
Dr. Selle & Co. A.-G.
Berlin