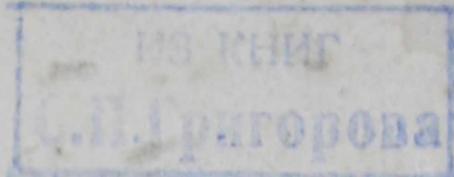


К-48

В. КЛЕЙНЪ.



О ЗАДАЧАХЪ МУЗЕЯ СЛѢПКОВЪ.

ПЕРЕВОДЪ

Приватъ-доцента В. М. ФРИЧЕ.

Предисловіе Приватъ-доцента Н. В. САМСОНОВА.

Съ 6 рисунками.

ИЗДАНИЕ Н. В. НЕКРАСОВА.
МОСКВА—1916.

К-48

КЧ8

В. КЛЕЙНЪ.

О ЗАДАЧАХЪ
МУЗЕЯ СЛѢПКОВЪ.

ПЕРЕВОДЪ

Приватъ-доцента В. М. ФРИЧЕ.

Предисловіе Приватъ-доцента Н. В. САМСОНОВА.

Съ 6 рисунками.

Изданіе Н. В. НЕКРАСОВА.

МОСКВА—1916.

ПРОВЕРЕНО

23 ОКТ 2009

БИБЛИОТЕКА

Неустанными трудами двухъ уже сошедшихъ въ могилу дѣятелей Москва обогатилась учрежденіемъ огромнаго культурнаго значенія—музеемъ Александра III. Значительная часть общества съ восторгомъ привѣтствовала это начинаніе; лица, стремящіяся къ общему и художественному образованію, съ самаго начала отнеслись къ новому музею, какъ къ незамѣнимому просвѣтительному учрежденію. Но не было недостатка и въ такихъ лицахъ, которыя указывали не только на недостатки въ размѣщеніи статуй, въ совершенствѣ копій, въ подборѣ и т. д., но оспаривали самое значеніе подобнаго собранія слѣпковъ. Имѣеть ли собраніе гипсовыхъ слѣпковъ то же значеніе, что музыкальная бібліотека, состоящая не изъ партитуръ, а изъ однихъ клавираусцуговъ, т.-е. чисто служебное, или же подобный музей представляетъ собою и нѣчто большее, въ извѣстной мѣрѣ не лишень и художественнаго значенія? Подобнаго рода споры нерѣдки среди любителей искусства, скептическіе отзывы о слѣпкахъ случается выслушивать и отъ официальныхъ представителей исторіи искусства. Нельзя, поэтому, не привѣтствовать появленіе на русскомъ языкѣ небольшой работы пражскаго ученаго Вильгельма Клейна, специально посвященной этому

спорному вопросу (Die Aufgaben unserer Gipsabguss-Sammlungen. Museumskunde, томъ VIII, книга 1 и 2 1912 г.).

Въ статьѣ Клейна можно различить двѣ основныхъ темы: *научное* и *художественное* значеніе гипсовыхъ слѣпковъ. Выясненіе *научной* цѣнности гипсовыхъ коллекцій—наиболѣе интересное и поучительное мѣсто въ работѣ Клейна. Онъ высказываетъ новыя, плодотворныя идеи, даетъ цѣльное, свободное отъ противорѣчій построеніе. Помимо обычныхъ аргументовъ въ защиту собраній слѣпковъ—именно, что подобный музей копій долженъ развернуть передъ зрителемъ цѣльную картину развитія пластики вмѣсто по необходимости разрозненныхъ собраній оригиналовъ—авторъ убѣдительно защищаетъ еще ту оригинальную мысль, что именно въ музеяхъ слѣпковъ, а не оригиналовъ, были и могутъ быть сдѣланы наиболѣе важныя для исторіи искусства открытія, такъ какъ гипсовые слѣпки допускаютъ своего рода экспериментъ: слѣпокъ—*corpus vile*, его позволительно подвергнуть «оперативному вмѣшательству», на которое никто не посягнетъ по отношенію къ оригиналамъ. Первымъ случаемъ такого оперативнаго вмѣшательства,—до нѣкоторой степени напоминающаго критическую обработку текста древнихъ авторовъ,—была стильная реставрація статуи Аристогейтона. Неподлинная голова этой статуи была удалена. Затѣмъ въ головѣ такъ называемаго Ферекида, прилаженной въ Мадридскомъ музеѣ къ новѣйшаго происхожденія гермъ, была найдена подходящая по стилю къ сохранившейся статуѣ Гармодія *бородатая* (какъ и слѣдовало, судя по дошедшимъ до насъ многочисленнымъ описаніямъ знаменитыхъ въ древности статуй Ар. и Г). голова. Слѣпокъ съ головы «Ферекида» былъ приставленъ къ

торсу Аристогейтона, и, путем такой «операции», удалось возстановить подлинную античную статую. Читатель найдет у Клейна целый рядъ чрезвычайно интересныхъ примѣровъ подобнаго рода: дискоболъ Мирона, Марсій его же, статуя Эйрене съ Плутосомъ Кефисодота и т. д. Изъ этихъ примѣровъ выясняется, что одною изъ важнѣйшихъ задачъ музея слѣпковъ является борьба съ разрушительнымъ вліяніемъ времени и реставраторовъ, возстановленіе подлиннаго вида античныхъ статуй, о которыхъ Винкельманъ въ свое время замѣтилъ: «Древніе памятники часто имѣютъ ту же судьбу, что и воръ, оставившій одно ухо въ Мадридѣ, другое въ Неаполѣ». «Операции» подобнаго рода, при томъ, не только исправляютъ испорченное произведеніе искусства, но нерѣдко вводятъ въ исторію эллинской пластики совершенно новое, словно полученное въ результатѣ раскопокъ, твореніе искусства.

Съ этою наиболѣе поучительною частью работы пражскаго ученаго нельзя не согласиться. Но когда Клейнъ пытается выяснитъ художественную цѣнность слѣпковъ, его разсужденія не свободны отъ нѣкоторой неясности. Онъ признаетъ, что оригиналь незамѣнимъ, что въ слѣпкѣ не чувствуется того очарованія, которымъ обвѣяны подлинныя статуи, не чувствуется творческой личности, таинственной магической силы, непосредственно исходящей отъ остатковъ античнаго искусства. Но вмѣстѣ съ тѣмъ Клейнъ утверждаетъ, что, если устранить мѣшающую художественному впечатлѣнію подпорку статуй—неизбѣжное зло мраморной скульптуры—и покрыть полученный путемъ синтеза цѣльный слѣпокъ бронзою, чтобы стереть слѣды оперативнаго вмѣшательства, то въ сравненіи съ такимъ слѣпкомъ «теряетъ свое значеніе все, что имѣется

въ большихъ музеяхъ». Встрѣчаются и такія выраженія: «слѣпокъ производитъ несравненно болѣе чистое и художественное впечатлѣніе, чѣмъ оригиналь»; «кто видѣлъ Эйрене послѣ реставраціи въ слѣпкѣ, тотъ едва ли почувствуетъ особую потребность лицезрѣть знаменитый оригиналь, находящійся въ Мюнхенѣ»; сатиръ съ кастаньетами на ногахъ (трибуна Уффицій) кажется, въ сравненіи съ репродукціей, «жалкою», а фигура его одинокой возлюбленной— «глуповатою». Изъ чтенія Клейна читатель едва ли вынесетъ, поэтому, какихъ-либо опредѣленныхъ представленій о художественномъ значеніи слѣпковъ.

Но если воззрѣнія Клейна въ этомъ пунктѣ и оставляютъ впечатлѣніе нѣкоторой неясности, это не умаляетъ значенія его брошюры. Читатель вынесетъ изъ этой небольшой работы, написанной знатокомъ исторіи искусства и горячимъ сторонникомъ гипсовыхъ собраній, знакомство съ исторіей возникновенія и развитія коллекцій слѣпковъ, не мало поучительныхъ и новыхъ свѣдѣній по исторіи пластики и плодотворныхъ идей. Съ совершенно новою подготовкою и новыми чувствами войдетъ въ музей слѣпковъ и иначе, болѣе вдумчиво и сознательно, отнесется къ нимъ.

Н. Самсоновъ.

I.

Античные памятники производят на каждого чуткаго созерцателя впечатлѣніе художественныхъ произведеній даже и въ видѣ слѣпковъ.

Но можно ли съ этими послѣдними дѣлать нѣчто большее, чѣмъ ихъ демонстрировать и объяснять, можно ли ими пользоваться для изслѣдованій и опытовъ?

Мы убѣждены, что да.

Но прежде чѣмъ это доказать, мы готовы сдѣлать уступку ходячему мнѣнію и признать, что слѣпки только жалкій суррогатъ хранящихся въ музеяхъ драгоценныхъ оригиналовъ, что для большинства посѣтителей они только пріятный поводъ оживить въ памяти прекрасныя воспоминанія. Ибо какъ только полученъ отвѣтъ на вопросъ: «Гдѣ я уже видѣлъ это», какъ посѣтитель уже подходитъ къ слѣдующей фигурѣ съ такимъ же вопросомъ. И послѣ того, какъ вамъ пришлось выслушать восторженное описаніе Ватикана или Неаполитанскаго музея, мраморной коллекціи Elgin'a въ Британскомъ музеѣ, сокровищъ Лувра или мюнхенской и копенгагенской глиптотекъ, послѣ того, какъ вы сами пришли въ такой же восторгъ, вообще вели себя, какъ подобаетъ въ такихъ случаяхъ, прилетаютъ къ вамъ въ домъ

вмѣстѣ съ первыми ласточками открытки съ изображеніями этихъ чудесныхъ оригиналовъ, краснорѣчиво дающія понять, какъ малоцѣнны въ сущности музеи слѣпковъ въ сравненіи съ коллекціями, указанными въ Бедекерѣ звѣздочками.

Та же мысль находитъ себѣ яркое выраженіе и въ формальномъ языкѣ архитектуры, всегда выявляющей достопримѣчательность «музея» уже въ фасадѣ, всѣми силами стремящейся къ созданію достойныхъ предмета пространственныхъ формъ, тогда какъ коллекція слѣпковъ должна довольствоваться гораздо болѣе скромнымъ помѣщеніемъ.

Тайна, скрытая въ мірѣ оригиналовъ, обнаруживается и въ томъ, что они сосредоточиваютъ на себѣ весь вызываемый ими восторгъ. И этотъ восторгъ никакъ не перенесешь на замѣстителя оригинала, развѣ лишь путемъ—не рѣдкимъ—обмана. Нѣтъ надобности останавливаться здѣсь на богатой сенсациями главѣ о поддѣлкахъ и подмѣнахъ. Достаточно будетъ привести примѣръ болѣе безобидный, примѣръ самообмана.

Въ описаніи своего путешествія по Италіи Шпоръ рассказываетъ, какой восторгъ въ немъ вызвали во Флоренціи два знаменитыхъ античныхъ памятника, Бельведерскій Аполлонъ и Лаокоонъ, хотя, какъ извѣстно, оба эти произведенія находятся въ Римѣ, въ Ватиканѣ. За Аполлона онъ принялъ «Аполлино» Трибуны, а за Лаокоона пресловутую копію, сдѣланную Баччіо Бандинелли, которой предполагалось обмануть Франциска I, побѣдителя при Мариньяно, потребовавшего у папы въ подарокъ Лаокоона и получившаго его согласіе,—копію, почти тремя столѣтіями позже произведшую на почтеннаго композитора (Шпора) то именно впечатлѣніе, которое она



Рис. I. Статуя Апоксіомена (послѣ устрaненія подпоръ).

должна была произвести на французского короля, но не произвела.

Правда, наши путеводители въ коричневыхъ и въ красныхъ переплетахъ служатъ достаточной защитой противъ подобныхъ поползновеній со стороны квантового патріотизма мудрыхъ чичерони, но въ нихъ очень наглядно обнаруживается послѣдствіе культа авторитета античнаго искусства.

Этотъ культъ восходитъ, какъ извѣстно, къ золотой порѣ Возрожденія, когда античное искусство было провозглашено почти священнымъ благодаря главнымъ образомъ славному за него заступничеству папства, усмотрѣвшаго въ немъ со свойственной ему геніальностью первоклассную культурную силу и перекинувшаго такимъ образомъ новый великолѣпный мостъ отъ древности къ новому времени, отъ язычества къ христіанству. То былъ, кстати сказать, не первый случай, когда возникшее тогда имя Pontifex maximus такъ наглядно проявило свою таинственную мощь.

Началомъ и центромъ этого культа была основанная въ XVI в. папой Юліемъ II зала статуй Бельведера въ Ватиканѣ. Здѣсь вскорѣ была на лицо коллекція великолѣпныхъ античныхъ скульптуръ, еще и понынѣ составляющихъ гордость Ватиканскаго музея: Аполлонъ и Бельведерскій торсъ, Лаокоонъ, Ниль, Книдьянка, Клеопатра-Ариадна и многія другія хорошо извѣстныя произведенія. Вліяніе, оказанное этой избранной коллекціей на искусство Ренессанса, было огромно. Вскорѣ мысль, что здѣсь подъ эгидой папской тиары собрано чудеснымъ образомъ все наиболѣе высокое, что когда-либо было создано пластическимъ искусствомъ, стала догмой. Гарантіей же, казалось, служили слова старика Плинія, ставившаго

Лаокоона выше всѣхъ твореній скульптуры и живописи.

Такой драгоцѣнный кладъ долженъ былъ, естественно, вызвать зависть сильныхъ міра, а путь къ удовлетворенію этой зависти и привелъ въ своемъ конечномъ, хотя и не прямомъ, развитіи—къ нашимъ музеямъ слѣпковъ.

Въ 1540 г. сдѣлалъ Приматиччо по порученію своего господина Франциска I, не осуществившаго своей юношеской мечты стать собственникомъ Лаокоона, снимки съ лучшихъ античныхъ скульптуръ Бельведера. По нимъ были однако сдѣланы не гипсовые слѣпки, а выдающіяся по своей красотѣ бронзовыя копіи, сработанныя во Франціи французскими художниками и нынѣ находящіяся—хотя и не всѣ—въ галлерей Молльенъ въ Луврѣ. Высокому примѣру Франциска I послѣдовалъ въ 1650 г. испанскій король Филиппъ IV. Задача подобрать предназначавшіеся къ воспроизведенію античные памятники Бельведера выпала и на этотъ разъ на долю художника и притомъ такого, какъ Веласкесъ. А то, что украсило королевскій дворецъ въ Мадридѣ, были опять-таки копіи въ бронзѣ.

Когда въ 1775 г. въ Римъ прибылъ паломникомъ Винкельманъ, то и на него эти статуи, вскорѣ послѣ его смерти перенесенныя въ только что воздвигнутый Ватиканскій музей, произвели огромное впечатлѣніе. Разлетѣлись филологическіе замыслы, съ которыми онъ пріѣхалъ въ Римъ. Въ центрѣ его умственныхъ интересовъ стало греческое искусство, и здѣсь, въ Римѣ, онъ и сдѣлался творцомъ науки о немъ. Статуямъ Бельведера была посвящена его первая возникшая въ Римѣ работа, и здѣсь же родился и его стиль въ духѣ гимна, вдохновляющая мощь котораго всюду

зажигала огонь энтузіазма. Еще разъ яркимъ пламенемъ вспыхнулъ свѣтъ бельведерскихъ статуй, прежде чѣмъ померкнуть передъ блескомъ вступавшихъ въ Британскій музей скульптуръ Пареемона. Самыя знаменитыя изъ этихъ статуй стояли потомъ свидѣтелями славы корсиканскаго завоевателя въ величественномъ Musée Napoleon, воздвигнутомъ имъ по примѣру римскихъ императоровъ изъ трофеевъ его побѣдъ, и даже, когда его могущество было сломлено и многія изъ находившихся здѣсь сокровищъ вернулись на свою родину, на берегахъ Сены все же осталось одно изъ нихъ: «Тибръ», служащій дополненіемъ «Нила».

Не намѣреваясь писать здѣсь исторію залы статуй Бельведера,—тѣмъ болѣе, что она уже написана,—мы хотимъ только подчеркнуть, что въ томъ же центрѣ, гдѣ возникла наша наука, зародились и наши музеи слѣпковъ.

Примѣръ Франциска I и Филиппа IV вызвалъ подражаніе болѣе скромное, зато болѣе длительное. Съ конца XVII в. пластическое искусство подпадаетъ вліянію античнаго творчества. Обнаружился большой спросъ на слѣпки, преимущественно на Лаокоона и Аполлона. Получить разрѣшеніе дѣлать слѣпки было уже нетрудно. Первые музеи съ античными залами возникли въ Нидерландахъ. Они должны были дать художникамъ возможность глубже вникнуть въ греческое искусство. Но только Рафаэль Менгсъ, другъ Винкельмана, создалъ коллекцію слѣпковъ въ масштабѣ болѣе широкомъ, и эта коллекція составила основное ядро той, которая была потомъ собрана и помѣщена въ Альбертинумъ въ Дрезденѣ.

Въ этихъ первыхъ коллекціяхъ всегда имѣются наиболѣе выдающіяся произведенія Бельведера, а

рядомъ съ ними и значительное количество скульптуръ иного происхожденія: изъ музеевъ Рима, Флоренціи и Неаполя. Такъ, одинъ чешскій любитель искусства, аристократъ по происхожденію, графъ Ностиць почерпнулъ свою коллекцію главнымъ образомъ изъ Неаполитанскаго музея. Долгое время она обслуживала Пражскую Академію Искусствъ, потомъ ея наиболѣе цѣнные экземпляры были перенесены въ археологическій музей при нѣмецкомъ университетѣ въ Прагѣ. Ея исторія поистинѣ прообразъ. Коллекціи Академіи Искусствъ теряютъ свое право на существованіе, хотя и не исчезаютъ сразу. Рисованіе съ натуры вытѣсняетъ рисованіе съ гипсовыхъ головъ. Красота перестаетъ быть чѣмъ-то такимъ, чему можно научить на основаніи правилъ, заимствованныхъ изъ античнаго искусства. Создается, правда, грамматика орнамента, какъ педагогическое средство, аналогичное грамматикѣ классическихъ языковъ, — однако попытка основать художественное воспитаніе, по примѣру общаго образованія, на античной древности терпитъ крушеніе. Тѣмъ не менѣе вліяніе античнаго искусства на искусство новаго времени не ослабѣваетъ, оцѣнка его даже повышается въ виду пріобрѣтенныхъ болѣе глубокихъ знаній, да вообще его силы отнюдь не идутъ на убыль. Вліяніе античнаго искусства только отступаетъ на задній планъ, чтобы вновь въ тиши окрѣпнуть.

Въ классическую пору нѣмецкой литературы это искусство стояло слишкомъ на авансценѣ. Винкельманъ принадлежитъ въ такой же мѣрѣ исторіи нѣмецкой литературы, какъ и исторіи созданной имъ науки. Гёте и Шиллеръ также тѣсно связаны съ нимъ. Въ духовную жизнь Германіи совершаетъ свой триумфальный вѣздъ Лаокоонъ. Культъ, которымъ

окружень Ватиканскій Бельведеръ, воспринимается, «рецепируется» въ Германіи, какъ нѣкогда была совершена рецепція римскаго права. Можно, конечно, сомнѣваться въ томъ, пошелъ ли этотъ культъ античнаго искусства исключительно на пользу, особенно принимая во вниманіе его чрезвычайную распространенность. Въ «Итальянскомъ путешествіи» Гёте встрѣчается любопытное доказательство пагубнаго вліянія этого увлеченія. Гёте посѣтилъ городъ Ассизи, чтобы взглянуть на развалины античнаго храма Аѳины, которыя и подсказали ему вдохновенное описаніе, а С. Франческо, куда нынѣ паломничаютъ съ одинаковымъ упоеніемъ любитель искусства и вѣрующій, вызвало въ немъ слѣдующія пренебрежительныя слова: «Съ отвращеніемъ оставилъ я въ сторонѣ безобразныя громоздящіяся вавилонскія формы церкви, гдѣ покоится св. Францискъ». И еще разъ это настроеніе нашло себѣ яркое выраженіе въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ сообщаетъ о пережитомъ имъ приключеніи. «Издали миловидная Минерва еще разъ бросила на меня взглядъ, полный дружескаго расположенія и утѣшенія. Посмотрѣвъ налѣво на жалкій храмъ св. Франциска, я хотѣлъ продолжать свой путь».

Разрывъ съ роднымъ прошлымъ сказался особенно чувствительно въ наиболѣе сокровенной сферѣ національнаго бытія, и за этотъ разрывъ дорого заплатило нѣмецкое искусство. Воцарился безжизненный классицизмъ, мѣшавшій его дальнѣйшему здоровому развитію, и драгоцѣнныя ростки такъ и не смогли пробиться изъ почвы. Нѣмецкое искусство должно было у чужестранцевъ научиться тому, что оно забыло во время своего паломничества въ Римъ. Нѣмецкое средневѣковье, открытое романтиками,

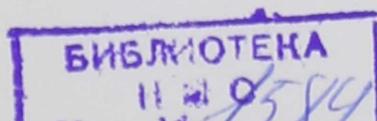
подѣйствовало на умы живительнымъ образомъ. Что же касается искусства античнаго, то только послѣ того, какъ оно перестало стоять въ центрѣ духовныхъ интересовъ, явилась возможность его научнаго изслѣдованія—и все же еще и до сихъ поръ на немъ словно лежитъ отблескъ тѣхъ дней. Несмотря на международный характеръ первыхъ шаговъ этой науки и тѣхъ великихъ подвиговъ, которые привели къ открытію чудесъ древняго искусства и древней культуры, она стала нѣмецкой наукой, наукой, носящей преимущественно нѣмецкій характеръ. Будемъ надѣяться, что такое положеніе вещей не будетъ вѣчнымъ. Мы не будемъ излагать развитіе этой науки, занявшей мѣсто въ ряду дисциплинъ завоевательныхъ, однако кромѣ подвиговъ вооруженной киркой археологіи, воскресившей цѣлые міры когда-то бывшаго искусства и олицетворенной въ глазахъ большой массы непосвященныхъ въ одномъ имени «Шлиманъ», слѣдуетъ все же упомянуть о незначительномъ событіи, имѣвшемъ для изученія эллинскаго искусства непредвидѣнно-огромное значеніе.

То былъ основанный въ 1827 г. Велькеромъ въ Боннѣ при содѣйствіи фонъ-Штейна музей слѣпковъ, послужившій примѣромъ для будущаго, и въ самомъ дѣлѣ въ настоящее время едва ли найдется нѣмецкій университетъ, въ которомъ не имѣлась бы подобная коллекція. Примѣръ подѣйствовалъ и на другія страны, даже Римъ имѣетъ теперь такой музей, руководимый специалистомъ, и есть основаніе надѣяться, что и въ Афинахъ возникнетъ въ скоромъ времени такое учрежденіе, въ которомъ давно уже чувствуется потребность. Уже раньше по этому пути пошли Парижъ, Брюссель, Мадридъ, Копенгагенъ.

Въ Германіи рядомъ съ нынѣ, правда, заброшенной коллекціей въ Берлинѣ первое мѣсто занимаетъ хранящаяся въ Альбертинумѣ въ Дрезденѣ. Можно заранѣе предсказать, что этимъ далеко еще не завершилось триумфальное шествіе музея слѣпковъ. Ближайшая причина сама бросается въ глаза. Сохранившіеся остатки античной скульптуры разсѣяны въ сотнѣ музеевъ и коллекцій во всѣхъ частяхъ свѣта. Римъ съ его виллами, дворцами и садами, гдѣ хранятся античныя статуи, съ великимъ множествомъ его музеевъ рисуетъ въ миниатюрѣ положеніе вещей. Мысль соединить воедино лучшія произведенія искусства, легшая въ основу Наполеоновскаго музея, была похоронена вмѣстѣ съ корсиканцемъ, но она вновь ожила въ видѣ скромнаго музея слѣпковъ, своимъ бѣлымъ цвѣтомъ напоминающихъ привидѣнія.

II.

Изъ огромной массы матеріала, добытаго и все вновь добываемаго благодаря раскопкамъ на почвѣ Эллады, можно теперь совершать подборъ, непосильный даже для очень богатаго музея античныхъ статуй. Правда, коллекція мраморовъ въ Британскомъ музеѣ, находящіеся здѣсь же фигалійскій фризь, скульптуры мавзолея, остатки эфесскаго Артемизіона и ликійскія изваянія уже предвосхитили главную часть этихъ сокровищъ. Примѣру Британскаго музея послѣдовали Берлинъ съ его Пергамскимъ музеемъ, Мюнхень съ его скульптурами эгинскаго періода, Вѣна съ ея монументомъ Гьельбаши Трисы и дан-



ными эфесскихъ раскопокъ, наконецъ, Константинополь съ его сидонійскими саркофагами. Но именно эти примѣры какъ разъ наглядно и обнаруживаютъ тенденцію къ разьединенію, а чудесныя сокровища Греціи въ точномъ смыслѣ этого слова также не допускаютъ централизаціи. Вѣдь даже главный музей въ Аѣинахъ и тотъ вынужденъ былъ предоставить обрѣтъ музеевъ акрополя ихъ сокровища, когда-то покоившіяся въ его почвѣ, а Олимпія, Дельфы, Делось, Спарта и Критъ сулятъ пріятное паломничество какъ изслѣдователю, такъ и другу эллинскаго искусства. Изъ Рима и Италіи центръ тяжести передвинулся въ Элладу, а богатства оригинально-эллинскаго искусства позволили намъ понять, что раньше мы питались только крохами, падавшими съ роскошно обставленнаго стола римскихъ вельможъ, и вызвали вмѣстѣ съ тѣмъ обезцѣненіе старыхъ цѣнностей путемъ историко-художественныхъ учебниковъ и путеводителей, лишь медленно проникавшихъ въ широкіе слои публики.

Если линія развитія греческаго искусства выступаетъ передъ нами все отчетливѣе и осязательнѣе, если наука все болѣе занимается ею, то этимъ мы обязаны произведеніямъ архаическаго искусства, число которыхъ поразительно возросло за послѣднія десятилѣтія. Представляя огромный научный интересъ, эти памятники оставляютъ однако профана, любителя искусства, повидимому, равнодушнымъ. Если бы это было въ самомъ дѣлѣ такъ, то наука была бы просто обязана стать пропагандисткой высокой красоты архаическаго эллинскаго искусства, она была бы обязана сдѣлать ее доступной общему пониманію, ибо одной изъ ея самыхъ прекрасныхъ обязанностей навсегда останется борьба съ класси-



Рис. II. Богиня Мира съ богомъ Богатства на рукахъ.

ческими предразсудками. Къ счастью, въ этомъ нѣтъ нужды. Подобно тому, какъ нѣкогда провозглашенный Данте-Габріэль-Россетти прерафаэлитизмъ очаровалъ художниковъ всѣхъ странъ, подобно тому, какъ цѣломудренная красота ранняго Возрожденія покоряла своей волшебной силой все больше умовъ и во всѣ сердца врывалось вѣяніе весны, казалось, исходившее отъ самой «Примаверы» Сандро Боттичелли, такъ и теперь языкъ архаическаго греческаго искусства кажется роднымъ художникамъ, способнымъ обойтись и безъ ученыхъ комментаріевъ. Исходящая отъ нихъ могучая пропаганда скорѣе сдѣлаетъ свое дѣло, чѣмъ трактаты специалистовъ по художественнымъ вопросамъ, хотя, разумѣется, и ихъ вліяніе не маловажно. Творенія пластики, равно какъ и созданія поэзіи новѣйшаго времени явно обнаруживаютъ воздѣйствіе этихъ произведеній.

Былъ уже раньше случай, когда золушка—архаическое искусство—пробудилась отъ вѣкового сна. То было въ эпоху императора Августа, когда античная культура достигла своего высшаго расцвѣта и долгое господство античнаго барокко и рококо вызвало, какъ реакцію, тоску о возвращеніи къ простой жизни, въ литературѣ нашедшую такое красно-рѣчивое выраженіе. Все еще видно, какъ отражалось въ искусствѣ императорскаго Рима впечатлѣніе, вызванное архаическими женскими фигурами, свершавшими тогда свой триумфальный вѣздъ въ качествѣ драгоценной добычи. То же явленіе повторилось и въ новѣйшее время. Случилось это въ эпоху *empire'a*, когда художники и любители положительно открыли «этрусскія» вазы. По странной случайности первыя и богатѣйшія коллекціи такихъ вазъ, найденныя въ некрополяхъ Этруріи, очутились вскорѣ

въ рукахъ потомка Наполеона, Люсіена Бонапарта, князя Каннино. Правда, нынѣ намъ кажется страннымъ, что такая маленькая доза могла оказать такое сильное дѣйствіе. Мы обладаемъ теперь такимъ богатымъ кладомъ произведеній архаическаго искусства, что тогдашняя наличность ихъ представляется намъ прямо ничтожной.

Ни одна эпоха эллинскаго искусства не сохранила намъ столько оригинальныхъ произведеній и притомъ первоклассныхъ, созданныхъ рукою крупныхъ, хотя и неизвѣстныхъ художниковъ, какъ шестой вѣкъ. Это—результаты раскопокъ въ Греціи и въ Малой Азіи. Дельфы дали еще больше, чѣмъ Олимпія. Много драгоценныхъ даровъ получили мы отъ острововъ Делось и Самось, отъ древняго эфесскаго Артемизіона, отъ аллеи Бранхидовъ подъ Милетомъ, а также въ видѣ многочисленныхъ отдѣльныхъ находокъ. Совершенно же исключительное и неожиданное зрѣлище развернули раскопки аѣинскаго акрополя. Подобно тому, какъ мы научились цѣнить въ фактѣ разрушенія Помпеи особый для насъ благопріятный случай, такъ сохранили намъ персидскія бури 480 и 479 гг. блестящую картину тогдашняго акрополя, на долю котораго выпало, правда, нѣсколько позднее возрожденіе. Вернувшіеся послѣ побѣды аѣиняне нашли акрополь въ развалинахъ, храмы сожженными, статуи разбитыми. Буря разразилась какъ разъ въ пору строительной горячки. Теперь надлежало вновь изукрасить акрополь великолѣпнѣе, чѣмъ въ былые годы, и, какъ извѣстно планъ этотъ былъ выполненъ въ общемъ удачно. Все, что изъ развалинъ храма годилось для сооруженія стѣнъ, было использовано, разбитыя статуи, жертвенные дары и прочія произведенія искусства

были врыты въ землю и пошли на насыпку участка, на которомъ должны были вырасти новыя великолѣпныя постройки и окружающій ихъ лѣсъ статуй. Если раньше у насъ кромѣ копій статуи тираноубійць не было почти никакихъ другихъ памятниковъ старо-аттического искусства, то теперь поднялась изъ земли скульптура эпохи тирановъ. Въ музеѣ акрополя хранятся эти сокровища, забытыя уже поколѣніемъ, выступившимъ послѣ ихъ зарытія въ землю.

На чуткаго созерцателя, особенно если онъ прибылъ изъ Италіи и изъ Ватикана, впечатлѣніе, производимое залой «Коръ» (статуй дѣвушекъ архаическаго періода) огромно. Въ особенности своеобразное дѣйствіе оказываютъ слѣды краски на рукахъ, одежды и сандаліяхъ—пріемъ, имѣющій большое значеніе не только для науки, но и для проблемъ, интересующихъ современную намъ пластику. Къ сожалѣнію, эти драгоцѣнныя произведенія имѣютъ двоякій чувствительный недостатокъ. Красота сохранившейся краски не позволяетъ дѣлать слѣпки (примѣромъ можетъ служить великолѣпный саркофагъ Александра въ Константинополѣ), а свободная художественная репродукція—средство и дорого стоящее и не достигающее своей цѣли. О томъ тяготѣніи, которое современное искусство испытываетъ тѣмъ не менѣе къ созданіямъ старины, свидѣтельствуетъ слѣдующій фактъ нашихъ дней. Во многихъ изъ нашихъ болѣе старыхъ коллекцій слѣпковъ хранится, какъ образецъ древнѣйшихъ мраморныхъ изваяній, нагая мужская фигура, такъ называемый Аполлонъ Ферейскій, сумѣвшій занять въ спеціальной литературѣ лишь скромное мѣсто въ сравненіи съ своими братьями по другимъ раскопкамъ. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ

быль полученъ заказъ на слѣпокъ съ этой фигуры, а заказчикомъ былъ никто иной, какъ Огюсть Родень.

Въ залѣ «Коръ» въ музеѣ акрополя поистинѣ воскресло архаическое искусство. Здѣсь же имѣются и единственные въ своемъ родѣ и весьма привлекательные примѣры предшествовавшей мраморному стилю пластики, матеріаломъ для которой служилъ мягкій камень: ихъ яркая красочная прелесть дѣлаетъ ихъ однако недоступными для музея гипсовъ.

III

Первая зала распределенной по историческимъ эпохамъ коллекціи слѣпковъ развертываетъ картину эллинскаго искусства шестого вѣка, способную все-же выдержать сравненіе съ этими чудесами. Вводятъ насъ въ этотъ міръ изъ болѣе ранняго тысячелѣтія микенскія львиныя ворота, единственный памятникъ эллинскаго искусства, которому здѣсь издавна отведено мѣсто. Начиная съ миеической героической поры и до нашихъ дней стоятъ они на стражѣ у входа въ микенскій акрополь, омываемые волнами всемірной исторіи. Нынѣ и эта эпоха возстала изъ моря забвенія. Раскопки, предпринятыя во всѣхъ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ развертывались эпизоды эллинскаго миеа, въ особенности же раскопки на островѣ Миноса, воскресившія его дворецъ, даютъ наглядное представленіе о высокой культурѣ и о своеобразно-прекрасномъ искусствѣ эпохи, представляющей собой историческую предпосылку гомеровскихъ поэмъ. Вся эта огромная область находится пока въ вѣдѣніи только науки,

но уже и теперь популярныя описанія дѣлають ее все болѣе доступной большой публикѣ и, быть можетъ, она окажетъ вліяніе и на современное искусство. Такое вліяніе не является невозможностью, а за него говоритъ одна достойная вниманія аналогія. Критское искусство оказало значительное вліяніе на египетское, и уже одно это обстоятельство должно было бы предохранить его отъ низкой оцѣнки съ нашей стороны.

Впрочемъ, подобныя размышленія впредь уже не будутъ мѣшать намъ при созерцаніи залы архаическаго эллинскаго искусства. Мы не будемъ водить посѣтителя отъ одной статуи къ другой, мы хотимъ только знакомить его съ тѣмъ, откуда взялись отдѣльныя произведенія, образующія ту общую картину, которая здѣсь предстаетъ глазамъ.

Кромѣ нѣсколькихъ образцовъ изъ богатой аѣинской коллекціи здѣсь имѣются доставленныя Дельфами крупныя части фриза двухъ сокровищницъ, мастерскія произведенія древне-іонійскаго повѣствовательнаго искусства, пара колоссальныхъ каріатидъ изъ одной изъ нихъ и нѣсколько метопъ изъ другихъ сокровищницъ, достойныхъ стоять рядомъ съ найденными въ храмѣ сицилійскаго Селиунта. Делось, драгоцѣнности котораго находятся въ Аѣинахъ, послалъ древнѣйшую статую Нице, Олимпія—огромную голову Юноны, относящуюся къ раннимъ временамъ мраморнаго стилиа и другіе дары; Спарта—нѣсколько очень древнихъ рельефовъ со склеповъ, прекраснѣйшій изъ которыхъ находится въ Берлинскомъ музеѣ. Лондонъ даетъ превосходные фрагменты колоннъ эфесскаго храма, одна изъ которыхъ украшена надписью принесшаго ее въ даръ царя Крѣза, затѣмъ изваянія въ сидячемъ положеніи, украшавшія дорогу

Бранхидовъ подѣ Милетомъ, къ храмамъ котораго вела аллея портретовъ іонійскихъ тирановъ, наконецъ, найденные въ Ликіи памятники стараго самосскаго искусства и мн. др., Мюнхенъ послалъ своего Аполлона Тенейскаго, Парижъ—данныя раскопокъ въ самосскомъ храмѣ Юноны, знаменитый фрагментъ изъ Самофракіи, наконецъ данныя, добытыя раскопками въ Эасосѣ и въ сѣверной Греціи, Ліонъ—свою Афродиту изъ Марсея, стараго фокейскаго города Массилии. Вернула Италія кое-что изъ вывезенныхъ ею въ былые вѣка произведеній, кое-что даетъ и Константинополь, а совсѣмъ недавно былъ найденъ древне-греческій могильникъ и въ Болгаріи. Можно было воспользоваться нѣсколькими драгоцѣнными вещами и изъ частныхъ коллекцій, въ особенности изъ нѣкоторыхъ старинныхъ и богатыхъ коллекцій англійскихъ вельможъ, изъ прекраснаго собранія древностей, принадлежащаго барону Баракко въ Римѣ, ставшаго теперь публичнымъ музеемъ, и изъ глиптотеки величайшаго изъ всѣхъ собирателей, Карла Якобсена въ Копенгагенѣ, также открытой для всѣхъ. Къ сожалѣнію, Америка тоже почувствовала потребность приложить къ этой области свои огромныя денежныя средства.

И вотъ передъ нами первая и ближайшая польза коллекціи слѣпковъ. Здѣсь мы видимъ то, чего не можетъ имѣть ни одинъ музей оригиналовъ. Здѣсь собрано изъ всѣхъ странъ все наиболѣе драгоцѣнное, поскольку его можно имѣть въ слѣпкахъ, и по мѣрѣ того, какъ все это распредѣляется сообразно научной точки зрѣнія, отдѣльное произведеніе выходитъ изъ своего одиночества, получая новое освѣщеніе отъ окружающей его ближайшей среды. Въ музеѣ статуй оригиналь помѣщенъ эффектно, часто съ большимъ

вкусомъ, выгодно выдѣленъ и въ пространственномъ отношеніи сообразно его чину. Музей слѣпковъ не руководится такими внѣшними средствами стилистичности. Здѣсь каждое произведеніе освѣщается инымъ образомъ, а именно, какъ звено въ цѣлой цѣпи развитія. Идеальная цѣль, которая здѣсь преслѣдуется, это—выявить въ возможно болѣе краткой формулѣ культурно-историческое значеніе каждаго произведенія. Время его возникновенія, школа и направленіе, къ которымъ оно принадлежитъ—вотъ что опредѣляетъ здѣсь его мѣсто, какъ это было принято уже раньше въ нашихъ крупныхъ современныхъ картинныхъ галлерейхъ, поскольку на нихъ не сказывалось пагубное вліяніе идеи Ватиканскаго Бельведера, т.-е. идея залы шедевровъ. Ярче, чѣмъ при его изолированномъ положеніи, выступаетъ въ такой обстановкѣ красота каждаго произведенія, и въ этомъ, внѣ всякаго сомнѣнія, одна изъ главныхъ причинъ того любопытнаго факта, что наиболѣе важныя для исторіи искусства открытія были сдѣланы не въ музеяхъ оригиналовъ, а въ музеѣ слѣпковъ. Другая положительная сторона такой коллекціи заключается въ томъ, что при помощи простого проволочнаго аппарата слѣпокъ можно сдѣлать очень легко доступнымъ для изученія и созерцанія, а также въ томъ, что его нетрудно переставить, какъ только этого потребуеть вновь найденный матеріаль или какая-нибудь новая идея. Для изслѣдователя же огромную цѣнность представляетъ та выгода, что къ его услугамъ находятся пособія, имѣющіяся при каждой коллекціи слѣпковъ: научный аппаратъ фотографій и книгъ. Вотъ почему любитель искусства вынесетъ изъ научно-поставленнаго музея слѣпковъ гораздо больше, чѣмъ изъ посѣщенія Ватикана или

Латерана. Эти преимущества, выясненные нами на основании первой залы нашего музея гипсовъ, такъ очевидны, что нѣтъ надобности болѣе подробно на нихъ останавливаться.

Къ прежнимъ задачамъ присоединяются въ дальнѣйшемъ новыя.

Зала архаическаго искусства наполнена слѣпками съ оригиналовъ. Если случайно среди нихъ промелькнетъ копія, напр. найденная въ Помпеѣ Артемиды, являющаяся копіей съ хризоэлефантиннаго произведенія шестого вѣка, то такое чудесно сохранившееся произведеніе не вноситъ диссонанса. Дальше картина мѣняется. Изъ оригиналовъ пятаго вѣка сохранилось, правда, не мало. Достаточно вспомнить: группы на фронтонѣ эгинскаго храма (въ глиптотекѣ въ Мюнхенѣ), скульптуры Парѣнона, храма олимпійскаго Зевса и фигалійскаго Аполлона, скульптуры аѣинскаго Тезейона, скульптуры и балюстрада храма Нике и мн. др. Все это прочный базисъ научнаго изученія этой пластики, являющагося герольдомъ ея славы. Наряду съ упомянутыми памятниками архитектурной пластики имѣется множество отдѣльныхъ фигуръ высокаго качества, обиліемъ которыхъ мы обязаны профессиональной дѣятельности копистовъ императорскаго Рима, при чемъ тѣ немногія произведенія, которыя сохранились, какъ дельфійскій возница или *Idolino*, отчетливо вскрываютъ пропасть, лежащую между оригиналомъ и копіей.

Уже первая фигура носить въ этой залѣ иной характеръ.

Передъ нами слѣпки съ статуи тираноубійцы, возбуждающихъ такой восторгъ въ посѣтителѣ Неаполитанскаго музея. Оставимъ въ сторонѣ разные сомнительной цѣнности и второстепеннаго значенія

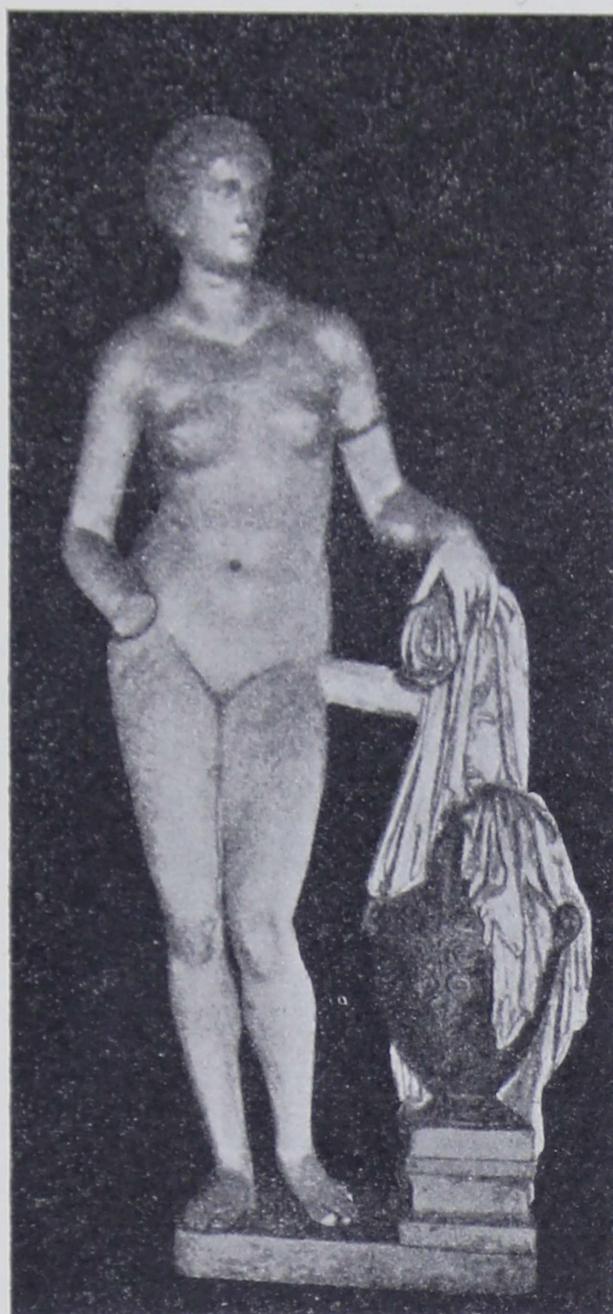


Рис. III. Книдьянка съ «Кауфмановой головой».

эксперименты, продѣланные съ ними тамъ и здѣсь. Зрителю предстаетъ здѣсь иное зрѣлище, чѣмъ видѣнное имъ въ Неаполитанской галлерей dei capolavori (шедевровъ). Въ эпоху Ренессанса къ туловищу Аристокитона взаменъ несохранившейся была придѣлана голова, творцомъ которой былъ жившій полтора столѣтій спустя художникъ Скопасъ. При всей своей выдающейся красотѣ она однако на этомъ туловищѣ производитъ менѣе благопріятное впечатлѣніе, чѣмъ напр. крыша въ стилѣ барокко на готической башенкѣ. Слѣпокъ, сдѣланный съ живого организма, очевидно еще долго сохраняетъ долю присущей послѣднему законмѣрности, такъ что онъ болѣзненно реагируетъ на всякое произвольное дополненіе: то, что тамъ было противостильнымъ, здѣсь становится противоестественнымъ. Беззаботные на этотъ счетъ художники Возрожденія и Барокко не считались съ такими соображеніями. Въ ихъ глазахъ любой торсъ былъ фрагментомъ, который надлежало такъ или иначе додѣлать. Списокъ подобныхъ грѣховъ простирается до Торвальдсена, хотя наряду со многимъ плохимъ здѣсь встрѣчается кое-что и сносное, обличающее тонкій вкусъ. Объ этой темѣ можно было бы говорить, какъ о событіи минувшихъ дней, если бы эта точка зрѣнія не возродилась потомъ въ формѣ еще болѣе грубой, чѣмъ прежде. Не всегда возможно освободить оригиналь безъ тяжкихъ поврежденій отъ этихъ уродующихъ его исправленій, а тамъ, гдѣ это возможно, мы пользовались бы тѣмъ же самымъ недопустимымъ приемомъ, если бы захотѣли на мѣсто художественнаго эксперимента поставить экспериментъ научный, да и было бы это для оригинала не совсѣмъ безопасно.

Такъ восторжествовалъ постепенно принципъ неприкосновенности оригиналовъ.

Гипсовый же слѣпокъ—это *corpus vile*, который позволительно подвергнуть эксперименту.

IV.

Первымъ случаемъ оперативнаго вмѣшательства, предпринятымъ въ музеѣ слѣпковъ, является стильная реставрація фигуры Аристокитона. Непринадлежащая къ туловищу голова была отдѣлена и помѣщена среди произведеній той же эпохи и того же направленія. Такъ какъ, судя по многочисленнымъ сохранившимся описаніямъ этихъ въ древности столь прославленныхъ статуй, подлинная голова изображала лицо бородатое, то задача сводилась къ тому, чтобы найти относящуюся къ той же эпохѣ голову, притомъ въ отношеніи стиля настолько близкую къ головѣ юнаго Гармодія, чтобы можно было произвести необходимый экспериментъ. Ее нашли въ лицѣ такъ называемаго Ферекида, голова котораго посажена въ Мадридскомъ музеѣ на новѣйшаго происхожденія герму съ столь же, разумѣется, современной надписью. Когда слѣпокъ головы былъ приставленъ къ торсу Аристокитона, результатъ получился поразительный. Казалось, старшій изъ двухъ тираноубійць стоитъ передъ нами въ той же монументальной жизненности, какъ и его младшій товарищъ. Все говоритъ въ пользу того, что замыселъ реставратора оказался удачнѣе даже, чѣмъ онъ самъ предполагалъ: голова, по всѣмъ вѣроятіямъ, и въ самомъ дѣлѣ принадлежитъ къ этому торсу.

Долгое время эта попытка оставалась единичной, однако все болѣе пробивалось сознание, что одной изъ важнѣйшихъ задачъ музея слѣпковъ является борьба съ разрушительными послѣдствіями, вызванными временемъ и реставраторами, и что въ этой борьбѣ не слѣдуетъ останавливаться и передъ новшествами римскихъ копистовъ. Въ итогъ этой борьбы мы имѣемъ уже теперь длинный рядъ частью общеизвѣстныхъ статуй въ слѣпкахъ, болѣе близкихъ къ подлиннику, чѣмъ оригиналы въ залахъ античной скульптуры.

Приведемъ нѣсколько наиболѣе разительныхъ примѣровъ.

Кто не знаетъ дискобола Мирона? Копіи съ этого въ древности столь прославленнаго произведенія имѣются во многихъ музеяхъ, въ большинствѣ случаевъ въ видѣ торсовъ, и даже тѣ, къ которымъ придѣлана чужая голова, какъ это имѣетъ мѣсто въ Лондонѣ и въ Ватиканѣ, всегда вызываютъ восторгъ, которымъ они обязаны имени прославленнаго художника. И все-таки на непредубѣжденнаго созерцателя они не производятъ впечатлѣнія крупнаго художественнаго произведенія. А превращеніе торса дискобола въ падающаго воина производитъ уже прямо впечатлѣніе комическое. Правда, существуетъ прекрасная стильная мраморная копія, воспроизводящая этотъ памятникъ почти такимъ, какимъ онъ былъ, дѣлающая такимъ образомъ понятнымъ то видное мѣсто, которое онъ занимаетъ въ исторіи искусства. Но это сокровище хранится въ палаццо Ланчелотти въ Римѣ, гдѣ его вотъ уже много десятилѣтій по причинамъ, не подлежащимъ нашему разсмотрѣнію, зорко прячутъ отъ взоровъ, жаждущихъ его лицезрѣть. И если бы не существовало нѣсколькихъ ста-

ринныхъ фотографическихъ снимковъ, дорого цѣни-
мыхъ, то лишь немногіе спеціалисты имѣли бы—
къ тому же не болѣе, какъ смутное—представленіе
о дискоболѣ Ланчелотти, приблизиться къ которому
лишь изрѣдка получаетъ право археологъ, фотографъ
же и формовщикъ никогда. Случай и на этотъ разъ
сыгралъ забавную шутку. Въ эпоху, когда этотъ
памятникъ еще не казался столь важнымъ, чтсбы
его запереть на ключъ, кто-то снялъ форму головы,
и она очутилась въ концѣ-концовъ безъ указанія
ея происхожденія въ формовой мастерской Лувра;
слѣпокъ долго тщетно предлагался вниманію желаю-
щихъ въ официальномъ каталогѣ подъ названіемъ
tête de Mercure (голова Меркурія), пока на долю
одного спеціалиста не выпало счастье ее узнать.

Такъ было спасено для музея гипсовъ твореніе
Мирона: стоило только снять съ находящихся въ
Лондонѣ и въ Ватиканѣ экземпляровъ подложную
голову и замѣнить ее настоящей.

Если такимъ путемъ было достигнуто почти то же
самое, что даетъ дискоболъ Ланчелотти, то дальнѣй-
шій шагъ позволилъ еще болѣе приблизиться къ
оригиналу. Подпора мѣшаетъ впечатлѣнію мгновен-
ности. Реконструкція въ мраморѣ пользуется ею,
какъ неизбѣжнымъ зломъ, но вѣдь именно эта передача
мгновенности и придавала когда-то подвигу худож-
ника его революціонный, его глубоко-индивидуаль-
ный характеръ. Слѣпокъ же позволяетъ устранить
этотъ придатокъ, и если послѣ этихъ двухъ операцій
его покрыть бронзой, чтобы стереть ихъ слѣды, то
передъ нами предстанетъ дивное произведеніе искус-
ства, рядомъ съ которымъ все, имѣющееся въ боль-
шихъ музеяхъ, теряетъ свою цѣнность. А найденный
недавно въ Кастель Порціано въ Римѣ торсъ даль

возможность путем сложной реконструкціи сблизить слѣпокъ еще болѣе съ оригиналомъ.

Наряду съ дискоболомъ Мирона встрѣчается въ нашихъ коллекціяхъ обычно еще и его Марсій въ образѣ извѣстной статуи въ Латеранѣ. Не понявъ истиннаго смысла молніеноснаго движенія, отличающаго эту фигуру, реставраторъ усмотрѣлъ въ ней пляшущаго сатира и вложилъ въ ея откинутыя руки пару кастаньетокъ. Тождество ея съ Марсіемъ было впервые удостовѣрено изображеніемъ на аттической монетѣ, гдѣ она изображена съ Аѣиной, бросающей на землю свои свирѣли. А такъ какъ это изображеніе воспроизводитъ знаменитую бронзовую группу Мирона, нѣкогда стоявшую на аѣинскомъ акрополѣ, то латеранская статуя могла быть истолкована, какъ Марсій этой группы, присваивающій себѣ, несмотря на предостереженіе Аѣины, ея свирѣли, чтобы впослѣдствіи за это лишиться своей кожи.

Эта прекрасная статуя, вліяніе которой все болѣе отчетливо сказывалось въ дальнѣйшемъ развитіи античнаго искусства, была однако только частью цѣлаго, которое искали настолько же ревностно, насколько и тщетно.

Но вотъ въ послѣднее время заинтересовались, — правда, мимоходомъ, но весьма глубоко — находящимся въ Луврѣ торсомъ Аѣины, равно какъ ея головой, прибрѣтенной музеемъ въ Дрезденѣ. Красоту этихъ двухъ фрагментовъ оцѣнили, не подозревая, что это части одинаго цѣлаго, и не думая, что ихъ творцомъ былъ Миронъ. Вдругъ изъ тайниковъ частной коллекціи въ Римѣ появилась на свѣтъ Аѣина Мирона, въ блескѣ простой, но величавой красоты, похожая во всѣхъ отношеніяхъ на богиню, изображенную на монетѣ. Очутившись на рынкѣ

художественныхъ произведеній, она скоро нашла себѣ пріютъ въ только-что основанной въ Франкфуртѣ городской галлерей. Вскорѣ началась ея репродукція путемъ слѣпковъ, а одновременно съ ней и попытка воспроизвести какъ можно чище, путемъ ставшаго неизбежнымъ оперативнаго вмѣшательства, всю эту группу великаго художника.

Прибавьте къ этимъ двумъ главнымъ твореніямъ Мирона все, что можно добыть въ видѣ слѣпковъ съ копій имъ созданныхъ статуй и головъ, а также нѣкоторыя пластическія доказательства возрожденія иныхъ мотивовъ его творчества въ эпоху діадочовъ, и передъ нами предстанетъ обликъ художника весьма многозначительный, о которомъ всѣ наши большіе музеи античныхъ оригиналовъ дають не болѣе, чѣмъ смутное представленіе.

И вотъ мы дошли до великой и своеобразной задачи, стоящей передъ нашими музеями слѣпковъ.

Были эти музеи основаны съ цѣлью дать обзоръ исторіи греческой пластики въ видѣ монументальныхъ воплощеній. Поэтому было вполне достаточно охарактеризовать каждый періодъ главнѣйшими твореніями. Эта иллюстрированная книга безъ текста имѣла передъ книгой съ текстомъ еще и то преимущество, что путемъ простой перестановки отдѣльныхъ произведеній она могла слѣдовать за прогрессомъ науки, который она сама такъ часто вызывала. Въ музеѣ представлены однако не только Миронъ, но и Фидій, Поликлетъ, Скопасъ, Пракситель, Лизиппъ и мн. др., притомъ цѣлымъ рядомъ произведеній, бросающихъ иногда меньше, иногда больше, но всегда въ сущности мало свѣта на ихъ творчество. Если мы научились улавливать личность древнихъ художниковъ на примѣрѣ тѣхъ изъ нихъ, которые



Рис. IV. Дочь Ниобеи (изъ галереи Къарамонти) съ головой флорентійскаго экземпляра.

писали на вазахъ, порой хранящихъ ихъ подпись, то можно указать и на нѣкоторые аналогичные успѣхи, достигнутые въ этомъ смыслѣ и въ области высокаго искусства. Но эта важнѣйшая изъ всѣхъ проблемъ, стоящихъ передъ нашей наукой, можетъ получить предварительное освѣщеніе и окончательное рѣшеніе только въ музеѣ слѣпковъ, и сколько въ этомъ отношеніи не сдѣлаетъ будущее, все же можно и теперь гордиться достигнутымъ успѣхомъ, разъ любитель искусства можетъ получить нѣкоторое представленіе о личности художника и разъ теперь уже порой на развитіе художника падаетъ лучъ познанія, передающійся, какъ электрическая искра, отъ одного слѣпка къ другому, рядомъ стоящему.

Приведемъ еще нѣсколько краснорѣчивыхъ примѣровъ пользы оперативнаго вмѣшательства въ нашу монументально-пластическую традицію. Чтобы повысилась художественность произведенія, очень часто достаточно въ слѣпкѣ просто устранить подпору, уродующую оригиналь. Только тамъ, гдѣ она входитъ, какъ составная часть въ композицію, имѣетъ она право на существованіе. Въ противномъ случаѣ она служитъ указаніемъ на то, что оригиналь былъ сдѣланъ изъ бронзы. Художникъ, воспроизведшій фигуру въ мраморѣ, не могъ отказаться отъ подпоры въ виду того, что тогда транспортъ былъ сопряженъ съ бѣлыми, чѣмъ нынѣ, опасностями. Произведеніе, предназначавшееся съ самаго начала къ воспроизведенію въ мраморѣ, и въ древности всегда приноравливалось къ условіямъ матеріала. Всѣ же знаменитыя бронзовыя фигуры, сохранившіяся въ подавляющемъ большинствѣ только въ мраморныхъ репродукціяхъ, влачатъ на себѣ эти оковы, затрудняющія проявленіе движеній какъ членовъ, такъ и линій.

Изъ множества примѣровъ укажемъ лишь на одинъ скромный.

Когда вы входите въ Braccio nuovo въ Ватиканѣ, взоръ вашъ падаетъ прежде всего на эффектно поставленнаго тамъ всемірно-извѣстнаго Апоксиомена, превосходную копию съ бронзовой статуи Лизиппа. Когда-то эта фигура стояла передъ термами Марка Агриппы (нынѣ Пантеонъ). Ея популярность обнаружилась очень ярко въ происшедшей въ театрѣ манифестаціи противъ императора Тиверія, приказавшаго ее перенести въ свой дворецъ и поставить на ея мѣсто какое-то другое произведение. Однако популярность статуи оказалась сильнѣе пристрастія къ ней императора, и ея замѣстительница должна была вскорѣ снова уступить ей мѣсто. Отблескъ этой статуи все еще словно покоится на ватиканской копіи, хотя чистка и подкраска и испортили мраморъ.

Правая нога до середины верхняго бедра прислонена къ пню, служащему подпоркой. Пересѣкающая грудь рука прикрѣплена къ ней при помощи клина, и до сихъ поръ еще сохранились оба конца длиннаго шеста, соединявшаго верхнее лѣвое бедро съ нижней частью лѣвой руки. Освобожденный отъ всѣхъ этихъ прибавленій слѣпокъ производитъ гораздо болѣе чистое и красивое впечатлѣніе, чѣмъ оригиналь. Остается произвести еще небольшую операцію, а именно устранить вложенную реставраторомъ между большимъ и указательнымъ пальцемъ статуи игральную кость. Это новѣйшаго происхожденіе недоразумѣніе, явившееся результатомъ совѣта какого-то ученаго авторитета, этотъ смѣшной придатокъ навѣянь ложно понятымъ мѣстомъ у Плинія, не-

основательно къ тому же примѣненнымъ къ этой статуѣ (рис. I) ¹⁾.

Къ числу вызывающихъ восторгъ посѣтителей музеевъ произведеній, неправильная реставрація которыхъ легко можетъ быть исправлена въ слѣпкѣ, относится и статуя богини Эйрены съ мальчикомъ Плутосомъ (въ мюнхенской глиптотекѣ). Статуя Мира съ божественнымъ младенцемъ, символомъ богатства, на рукахъ, была общественнымъ памятникомъ, сооруженнымъ въ честь заключенія мира, положившаго конецъ гражданской распрѣ, вспыхнувшей послѣ пелопонезской войны. Ея творцомъ былъ Кефисодотъ, отецъ Праксителя. Какъ видно изъ изображеній на монетахъ и изъ многочисленныхъ пластическихъ репродукцій, она пользовалась большой популярностью. Первыя позволили намъ понять, что неправильно реставрированная и ложно истолкованная мюнхенская статуя не похожа на оригиналъ, а послѣднія дали намъ возможность приблизить ее къ подлиннику. Было уже большимъ шагомъ впередъ, когда оказалось возможнымъ въ ея высоко поднятую руку вложить скипетръ вмѣсто новѣйшаго происхожденія дополненія, придававшего движенію руки характеръ пустого жеста, а кувшинъ ребенка, долженствовавшій обрисовать его, какъ бога вина, замѣнить первоначальнымъ рогомъ изобилія—въ такомъ видѣ фигура и вошла въ новые и новѣйшіе учебники.

Реставраторъ придѣлалъ однако къ туловищу ребенка еще и кокетливую головку эрота. И вотъ въ одинъ прекрасный день былъ найденъ хорошо сохранившійся доподлинный Плутосъ, и те-

¹⁾ Всѣ слѣпки сдѣланы съ слѣпковъ археологическаго института при нѣмецкомъ университетѣ въ Прагѣ.

перь въ слѣпкѣ можно дать уже не только доподлинные атрибуты ребенка, но и всего доподлиннаго младенца. Кто видѣлъ богиню мира послѣ описанной реставраціи, тотъ едва ли почувствуетъ особую потребность вновь лицезрѣть знаменитый оригиналъ, находящійся въ Мюнхенѣ. Только теперь для насъ стала ясной связь этой статуи съ шедевромъ сына художника, ея связь съ олимпійскимъ Гермесомъ, держащимъ на рукахъ младенца Діониса (рис. II).

Хуже еще обошлась наша монументально-пластическая традиція съ главнымъ произведеніемъ этого художника, съ Книдской Афродитой. Въ залѣ греческаго креста въ Ватиканѣ ее показываютъ посетителю, какъ одно изъ величайшихъ художественныхъ произведеній, хотя нижняя часть живота и изуродована грубой одеждой изъ жести, гипертрофически-вырожденскимъ фиговымъ листкомъ, съ которымъ не смогли покончить вѣка. Такъ какъ Левъ XIII разрѣшилъ снимать статую въ обнаженномъ видѣ для научныхъ цѣлей, то это дало возможность показать въ музеѣ слѣпковъ всю красоту ея тѣла. Слепокъ даетъ возможность исправить и то, что реставраторомъ было испорчено въ области головы богини любви. Лишенная гибкости шея новѣйшаго происхожденія, на которой поднимается въ неправильномъ положеніи, правда, подлинная, но первоначально не къ этой фигурѣ принадлежавшая голова, нарушаетъ чувствительнымъ образомъ художественность впечатлѣнія. Оперативнымъ путемъ этому нетрудно помочь. На мѣсто снятой головы легко помѣстить прекрасную найденную въ Траллесахъ голову, сохранившуюся до подшейной ямочки, и коль скоро это сдѣлано, мы почувствуемъ нѣчто подобное тому вдохновляющему воздѣйствію, которое въ древности про-

изводило это твореніе, тогда какъ отъ ватиканской статуи исходятъ лишь холодные лучи (рис. III).

Подобный же экспериментъ можно продѣлать и съ единственной античной мраморной копіей съ одной изъ самыхъ поэтически-захватывающихъ бронзовыхъ статуй древности, а именно съ находящимся въ музеѣ въ Мадридѣ богомъ сна, вышедшимъ, вѣроятно, изъ рукъ того же художника. На этотъ разъ музею слѣпковъ не предстоитъ никакихъ затрудненій, ибо научно руководимое учрежденіе, изготовляющее слѣпки мадридской статуи, поставляетъ ихъ безъ опоры, съ легко устранимой старой головой, которую можно замѣнить приложенной великолѣпной бронзовой головой, найденной въ Перуджіи и хранящейся въ Британскомъ музеѣ, такъ что и этотъ слѣпокъ оставляетъ далеко позади себя самый оригиналь.

Не всегда однако необходимо сначала устранить одну голову, чтобы потомъ ее замѣнить другой. Такъ, напр., удалось совершить очень простой экспериментъ, снабдивъ знаменитый торсъ дочери Ніобеи изъ галлерей Къарамонти въ Ватиканѣ головой ея флорентійской сестры, и въ такомъ видѣ слѣпокъ производить одинаково хорошее впечатлѣніе какъ на профана, такъ и на художника (рис. IV). Безъ головы поднялась изъ почвы Олимпіи и Нике художника Пайонія, а найденныя вмѣстѣ съ ней части черепа не смогли особенно повысить получаемое отъ нея впечатлѣніе. Эти обломки дали однако возможность узнать въ головѣ, находящейся въ небольшой частной коллекціи въ Римѣ, копію погибшей, и теперь въ видѣ слѣпка статуя Нике производитъ впечатлѣніе нетронутаго шедевра. Наконецъ, въ широкіе слои публики проникло извѣстіе о воскрес-

шей Аѳинѣ Фидія, спаянной счастливцемъ, ее открывшимъ, изъ хранящагося въ Дрезденѣ торса и находящейся въ Болонскомъ музеѣ головы богини.

Во всѣхъ приведенныхъ примѣрахъ дѣло протекало, такъ сказать, естественно. Исходной точкой служилъ принципъ: какъ у человѣка есть только одна голова, такъ и статуя должна имѣть таковую и притомъ самую лучшую и подходящую. На первыхъ порахъ можетъ поэтому показаться нѣсколько неправдоподобнымъ утверждение, что съ одинаковымъ правомъ можно для одной статуи предположить и нѣсколько головъ. И однако это именно такъ, и одинъ изъ этихъ нерѣдкихъ случаевъ даже весьма любопытенъ.

Въ нѣкоторыхъ музеяхъ постоянно повторяется торсъ закутанной женской фигуры, относящейся, повидимому, къ началу пятого столѣтія и только потому приковавшей къ себѣ временное вниманіе. Гораздо большій интересъ выпалъ на долю относящейся къ той же эпохѣ женской головы, окрещенной именемъ Аспазіи, также извѣстной въ цѣломъ рядѣ экземпляровъ. Читатель сразу угадалъ, что это части одного произведенія, однако объ этомъ не догадывались спеціалисты, пока не сдѣлана была поразительная находка: то былъ вполне сохранившійся статуарный портретъ римской вельможной дамы второго столѣтія христіанской эры, закутанный точь-въ-точь въ такія же одежды, какъ и торсы упомянутыхъ древнегреческихъ статуй. Изъ многочисленныхъ примѣровъ и намековъ придворной литературы мы знаемъ о господствовавшемъ въ эту эпоху классицизирующемъ вкусѣ, въ силу котораго дамы правящей династіи заказывали свои портреты по схемѣ знаменитыхъ женскихъ статуй прошлаго,—

обычай, уже раньше установившійся въ области мужского портрета. Само собой понятно, что образцомъ служили прежде всего наиболѣе извѣстныя статуи Афродиты классической эпохи, хотя выборъ падалъ иногда и на изображенія другихъ богинь, разъ только они попали въ разрядъ канонизированныхъ художественныхъ произведеній. Къ числу такихъ богинь и принадлежалъ, по всѣмъ вѣроятіямъ, оригиналъ, которому обязанъ былъ рабски слѣдовать авторъ этого дамскаго портрета. Къ счастью, онъ и въ самомъ дѣлѣ слѣдовалъ такъ строго оригиналу, что передалъ даже каждую складку той части плаща, которая покрывала затылокъ фигуры. Такъ выдалъ онъ тайну, давно насъ мучившую. Дѣло въ томъ, что голова «Аспазіи» закутана такимъ же образомъ въ такой же плащъ; а немедленно предпринятый экспериментъ, состоявшій въ томъ, что голову римской дамы замѣнили головой Аспазіи, установилъ истину внѣ всякаго сомнѣнія. Этотъ экспериментъ можно теперь повторить сколько угодно, и то передъ нами появится римская дама второго столѣтія христіанской эры, то богиня пятого вѣка до Рождества Христова. Сдѣланное благодаря этому открытію великое приобрѣтеніе въ томъ и состоитъ, что мы теперь вновь имѣемъ статую этой богини.

V.

Здѣсь мы подошли къ новой и притомъ самой современной и крупной задачѣ, стоящей передъ научно поставленнымъ музеемъ слѣпковъ.

Стремящееся приблизить слѣпокъ—мимо античнаго

кописта и новѣйшаго реставратора—къ оригиналу, какимъ онъ вышелъ изъ рукъ творца, оперативное вмѣшательство поразительно похоже на филологическую обработку текста античнаго писателя, также не обходящуюся безъ такого вмѣшательства. Однако это внѣшнее сходство не должно заставить насъ упускать изъ вида существенное различіе между этими двумя видами дѣятельности. Статуя отнюдь не есть аналогія рукописи, какъ слѣпокъ не аналогія изданія текста (editio). Этому противорѣчитъ уже то обстоятельство, что примѣненіе указаннаго филологическаго метода составляетъ часть будничной работы этой науки и идетъ по проторенной дорогѣ, тогда какъ въ нашей наукѣ, получающей свой матеріалъ въ общемъ непосредственно изъ античнаго міра, этотъ методъ носить больше характеръ эксперимента, осуществимаго только при наличности опредѣленныхъ условій. Существенное значеніе имѣетъ здѣсь и разница между словеснымъ и пластическимъ искусствами, о которой мы здѣсь не будемъ распространяться.

Этотъ свой экспериментальный характеръ оперативный методъ обнаруживаетъ и въ томъ наиболѣе драгоцѣнномъ, что онъ способенъ дать, а именно въ синтезѣ античныхъ произведеній, поистинѣ насильственно имъ вырываемомъ у противодѣйствующей монументально-пластической традиціи. Къ числу такихъ подвиговъ относится упомянутое извлеченіе изъ портрета римской дамы знаменитаго образа богини, одного изъ твореній античнаго кватроченто.

Вотъ еще нѣсколько такихъ примѣровъ!

Отъ ранѣе рассмотрѣнныхъ фактовъ, представляющихъ собой просто исправленіе даннаго произведенія— а сюда относится и реставрація группы Пасквино

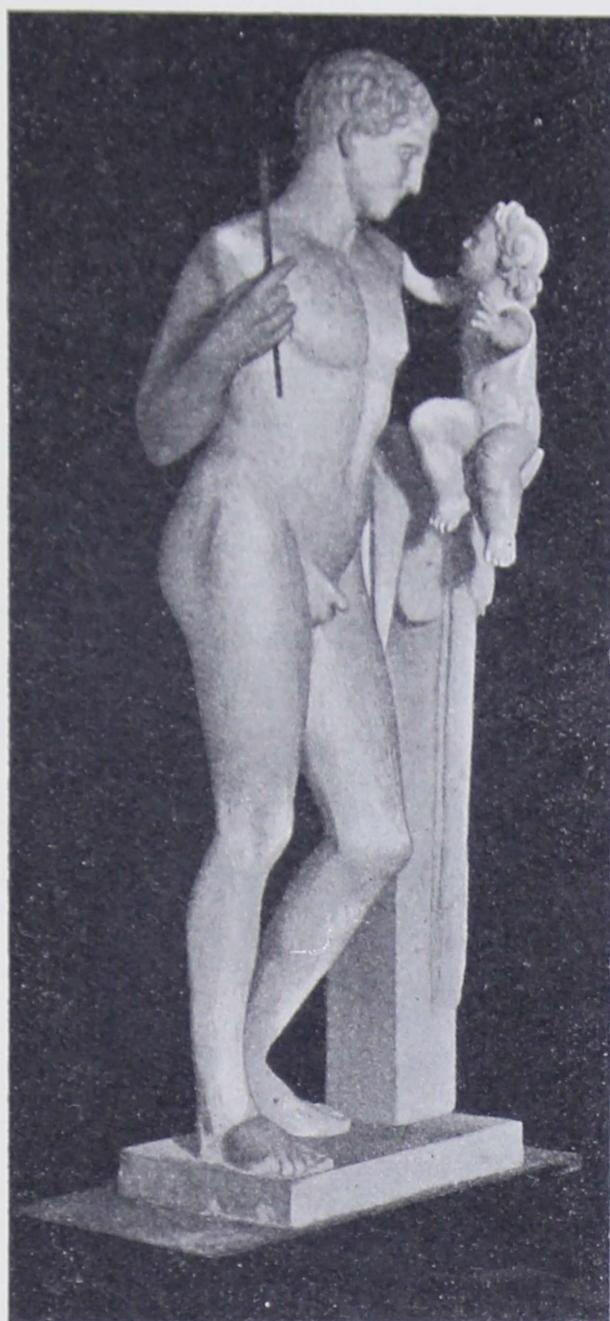


Рис. V. Гермесъ и Діонисъ.

путемъ скомбинированнаго гипсового слѣпка и Лаокоона благодаря найденному фрагменту руки— эти случаи отличаются тѣмъ, что вводятъ въ исторію эллинскаго искусства существенно новое произведеніе, словно полученное въ результатѣ раскопки. Въ основѣ этого метода лежитъ сознаніе, что тѣ или иныя части, пространственно отдѣленныя другъ отъ друга, первоначально были соединены вмѣстѣ. Въ этихъ случаяхъ можно, слѣдовательно, обходиться и безъ оперативнаго вмѣшательства, но и здѣсь только слѣпокъ можетъ устранить пространственныя затрудненія, если мы только не пожелаемъ удовольствоваться простымъ графическимъ изображеніемъ достигнутаго.

Блестящимъ примѣромъ можетъ служить находка атталійскаго жертвеннаго дара, оригиналь котораго былъ поднесенъ акрополю и содержаніе котораго намъ извѣстно, въ видѣ цѣлаго ряда хранящихся въ самыхъ разнообразныхъ коллекціяхъ фигуръ, о принадлежности которыхъ къ одной группѣ свидѣтельствовали какъ ихъ размѣръ, такъ и матеріаль, изъ котораго онѣ сдѣланы, и, наконецъ, ихъ предметное содержаніе и которыя въ подавляющемъ большинствѣ оказались въ самомъ дѣлѣ вмѣстѣ найденными. Такимъ же крупнымъ событіемъ было и открытіе Ara Pacis Augustae, алтаря августова мира, обѣщаннаго римскимъ сенатомъ въ 13 г. до Р. Хр. возвращавшемуся побѣдоносному императору и воздвигнутаго четыре года спустя. Сохранившіяся части этого дивнаго рельефа были разсѣяны далеко другъ отъ друга, тѣмъ болѣе что и вышли онѣ изъ земли въ разное время. Нѣсколько глыбъ во дворѣ римскаго палаццо Фіано на Корсо, подъ фундаментомъ котораго впоследствии былъ найденъ и чертежъ святилища; нѣсколько кусковъ

въ Ватиканѣ, во Флоренціи и въ Луврѣ были признаны принадлежащими другъ къ другу и къ указанному памятнику. Вызванныя этимъ открытіемъ изслѣдованія дали намъ въ итогѣ первоклассное всемірно-историческое произведеніе и притомъ съ такой полнотой, о которой желать не могли даже самые смѣлые мечтатели.

Подобнымъ же образомъ былъ синтезированъ еще одинъ крупный въ историко-художественномъ отношеніи памятникъ, «алтарь», обѣщанный Домиціемъ Аэнобарбомъ Нептуну, вѣроятно, въ благодарность за побѣду, одержанную имъ въ морскомъ сраженіи при Брундизиумѣ, воздвигнутый имъ потомъ въ 35 г. до Р. Хр. Извѣстный фризъ, изображающій свадебный кортежъ Посейдона и Амфитриты (въ глиптотекѣ въ Мюнхенѣ), былъ найденъ въ палаццо Санта Кроче, въ непосредственной близости съ которымъ находятся развалины храма, который и оказался храмомъ Нептуна. Другой фризъ изъ того же дворца, считавшійся потеряннымъ, былъ недавно узнанъ въ Луврѣ, гдѣ долго никто не обращалъ на него вниманія. Оба фриза оказались частями одного цѣлаго, и вотъ въ итогѣ передъ нами предсталъ памятникъ, отчетливо выявляющій, каково бы ни было его назначеніе, мысль того, кто его принесъ въ даръ. Такъ получили мы художественное произведеніе, цѣнное въ виду точной хронологической даты, памятникъ, бросающій послѣдніе лучи свѣта на послѣдніе дни римской республики.

Всѣмъ этимъ тремъ фактамъ обща та черта, что выяснено было происхожденіе изъ одного источника частей, находящихся въ разныхъ коллекціяхъ, а это служило или предпосылкой для уясненія первоначальной ихъ принадлежности къ одному цѣлому

или же, наоборотъ, подтвержденіемъ такой ихъ принадлежности.

«Древніе памятники часто имѣютъ ту же судьбу, что и воръ, оставившій одно ухо въ Мадридѣ, другое въ Неаполѣ».

Это горькое замѣчаніе Винкельмана имѣло въ виду беззаботное разбрасываніе по разнымъ мѣстамъ частей одного и того же памятника, казавшееся чѣмъ-то естественнымъ въ эпоху, когда не существовало еще ни техники раскопокъ, ни научнаго контроля надъ ихъ данными. Это замѣчаніе и теперь еще не совсѣмъ потеряло своего значенія, но и многое, что не было вмѣстѣ найдено, все же представляетъ части одного цѣлаго, какъ мы уже видѣли на примѣрѣ двухголоваго дамскаго портрета, и именно такимъ оперативнымъ путемъ воссоздано не мало драгоценныхъ памятниковъ античнаго искусства. Одна изъ иллюстрацій въ старой книгѣ конца XVI в., содержащей гравюры съ знаменитыхъ тогда античныхъ статуй Рима, изображаетъ группу, находившуюся въ тѣ времена въ палаццо Фарнезе, а потомъ исчезнувшую: Гермесъ, держащій правой рукой младенца Діониса, прислонился къ бородатой гермѣ. Приложенная подпись показываетъ, что тогдашніе толкователи не старались углубиться въ мифологическое значеніе этой группы, усмотрѣвъ въ ней просто остроумное изображеніе судьбы челоуѣка, превращающагося изъ ребенка въ мужа, а потомъ въ старца. Найденный въ Олимпіи Гермесъ Праксителя съ маленькимъ Діонисомъ обратилъ вниманіе на гравюру, которую пытались привести въ слишкомъ близкую связь съ этой статуей. Однако скоро выяснилось, что гравюра точно передаетъ исчезнувшее великое произведеніе, и она же и помогла его монументальному воскре-

шенію. Гермесь нашелся въ Мадридскомъ музеѣ: въ той же позѣ прислонился онъ къ бородатой гермѣ, но только лицо у нея, какъ и слѣдовало ожидать, иное. Неудивительно, что герма имѣеть ликъ не старца, данный ей граверомъ въ угоду вышеприведенному толкованію, а носить тѣ же черты, что и знаменитая герма художника Алькамена въ Пропилеяхъ. Ребенокъ исчезъ вмѣстѣ съ лѣвой рукой бога, и реставраторъ вложилъ въ нее взамѣнъ ребенка пергаментъ, долженствовавшій легитимировать его, какъ *joven orador de la escuela de Platon* (юнаго оратора изъ школы Платона). Исчезнувшій ребенокъ нашелся еще сидящимъ на рукѣ своего воспитателя въ римскомъ Museo nazionale. Полученное такимъ путемъ художественное произведеніе пользовалось, вѣроятно, уже въ древности большой извѣстностью, ибо выяснилось, что оно было использовано, какъ изображеніе на монетахъ, а раскопки въ Дельфахъ дали новое доказательство его славы. Вариацию на образъ Гермеса содержитъ также многофигурный жертвенный даръ изъ эпохи Филиппа Македонскаго.

Предположеніе, что и обѣ статуи въ Мадридѣ и въ Римѣ произошли отъ разныхъ копій съ одного и того же оригинала, что онѣ такимъ образомъ также свидѣтельствуютъ о славѣ послѣдняго, нашло себѣ, правда, подтвержденіе, но не очень, къ сожалѣнію, отрадное. Мадридская фигура восходитъ къ экземпляру, уменьшенному въ девять разъ, тогда какъ римскій фрагментъ выдержанъ въ первоначальномъ размѣрѣ. Путемъ простого соединенія отдѣльных частей невозможна, слѣдовательно, на этотъ разъ реставрація памятника, а поэтому въ данномъ случаѣ приходится прибѣгать къ приему болѣе слож-

ному. Но вѣдь и ранѣе упомянутые случаи оперативнаго вмѣшательства должны быть выполнены не придумавшимъ ихъ изслѣдователемъ, а ваятелемъ-художникомъ, вновь получающимъ такимъ образомъ въ свое распоряженіе—хотя и съ серьезными ограниченіями—старое поле дѣятельности, гдѣ онъ когда-то свободно проявлялъ свои силы. Свой талантъ скульпторъ обязанъ отдать на служеніе наукѣ. Благодаря такой совмѣстной работѣ изъ сочетанія обрѣхъ фрагментовъ и получилось художественное произведеніе, дѣлающее серьезную конкуренцію Гермесу Праксителя, хотя и занимаетъ оно мѣсто только въ музеѣ гипсовыхъ слѣпковъ (рис. V).

То же самое вполнѣ примѣнимо и къ слѣдующему случаю, нѣсколько болѣе простому.

Къ числу общеизвѣстныхъ античныхъ памятниковъ относится между прочимъ фигура сатира съ кастаньетами на ногахъ. Стоитъ она въ Трибунѣ Уффицій на почетномъ мѣстѣ среди избранныхъ произведеній древняго и новаго искусства. Вся дышащая юморомъ, она заставляеть и мимоходомъ заглянувшаго посетителя остановиться передъ ней въ болѣе продолжительномъ созерцаніи. Сыграла тутъ и нѣкоторую роль легенда, будто Микель Анджело слѣпилъ голову статуи.

Изо всѣхъ силъ отбиваетъ сатиръ тактъ, такъ что кастаньеты, вложенныя ему въ руки реставраторомъ, кажутся ненужнымъ усиленіемъ ритмическаго шума. Передъ кѣмъ онъ однако такъ старается? неволью спрашиваетъ себя зритель. Можетъ быть, то—неудавшаяся серенада?

Ту же фигуру встрѣчаетъ знатокъ и въ другихъ коллекціяхъ. Она была, слѣдовательно, общепризнаннымъ шедевромъ уже и въ древнее время.

Къ сожалѣнію, ни на одномъ изъ этихъ экземпляровъ нѣтъ античной головы, которую мы промѣняли бы съ такой охотой на столь неосновательно прославленную голову, сдѣланную въ эпоху Ренессанса. Хотя на долю ревностнаго музыканта и выпала честь попасть на монеты (кицикосскія), незначительные размеры послѣднихъ не позволяютъ намъ узнать того, что намъ нужно—зато узнаемъ мы изъ нихъ нѣчто другое, нѣчто болѣе цѣнное.

Здѣсь на монетѣ около сатира—женская фигура, также извѣстная въ многочисленныхъ экземплярахъ, одинъ изъ которыхъ находится даже въ Уффицияхъ во Флоренціи—къ сожалѣнію, всѣ они безъ головы или голова на нихъ чужая.

Женщина сидитъ на скалѣ и развязываетъ сандалии.

Если позднѣйшая эпоха присоединила къ ней урну, превративъ фигуру въ «женщину у колодца», то съ тѣхъ поръ, какъ найдена подлинная голова, эта затѣя кажется намъ въ самомъ дѣлѣ водянистой. Только теперь сумѣли мы по достоинству оцѣнить дерзкій задоръ этой юной менады. Плутувато смѣясь, откинула она голову назадъ, бурный темпъ плясовой пѣсенки возлюбленнаго ударилъ огнемъ по ея тѣлу, и она готовится кружиться подъ ея тактъ.

Неудавшаяся серенада превратилась въ приглашеніе къ танцу.

И вотъ нашлась и голова сатира, лицо котораго искрится свѣтлой радостью: онъ смотритъ внизъ на свою партнершу и смѣхомъ отвѣчаетъ на ея смѣхъ. Изображеніе на монетѣ позволило намъ понять и смыслъ движенія его рукъ. Пальцами онъ прищелкиваетъ, усиливая этимъ веселое настроеніе, проникающее всю группу. Слово съ устраненіемъ всего чуждаго исчезло изъ этой фигуры все грубое, словно



Рис. VI. Приглашение къ танцу.

вмѣстѣ съ введеніемъ подлинныхъ элементовъ она вся исполнилась негаданнымъ изяществомъ, сливаясь съ фигурой его милой въ одинъ гармоническій аккордъ (рис. VI).

Ни въ одной всемірно-извѣстной коллекціи античныхъ скульптуръ не найдется произведеніе, такъ хорошо выявляющее духъ античнаго Рококо, какъ этотъ шедевръ, воскресшій въ музеѣ слѣпковъ. И какимъ жалкимъ кажется послѣ этого покинутый сатиръ Трибуны, какой глуповатой—фигура его одинокой милой, съ которой такъ и не знали, что дѣлать!

VI

Мы кончаемъ на этомъ съ перечнемъ чудесъ, которыя предлагаетъ или можетъ предложить стоящій на высотѣ современныхъ требованій и матеріально удовлетворительно обставленный музей гипсовыхъ слѣпковъ. Смѣемъ надѣяться, что и читатель сумѣлъ оцѣнить высокую красоту, отличающую эту золушку среди ея гордыхъ сестеръ. Въ одеждѣ служанки служить она наукѣ, тогда какъ ея сестры требуютъ, чтобы восторгались ихъ блестящимъ великолѣпіемъ.

Но не гордыя врата музея статуй ведутъ насъ въ идеальное царство эллинской пластики: дорога туда ведетъ только черезъ тотъ узкій проходъ, которымъ мы шли. Только онъ открываетъ передъ нами исторію эллинскаго искусства, поскольку она предметъ научнаго изслѣдованія, и многое, что его творческая работа вырвала не безъ борьбы у коварной традиціи, стоитъ здѣсь передъ нами въ монументальномъ воплощеніи.

Если это такъ, то не слѣдовало бы ратовать не только за правильную оцѣнку музея слѣпковъ, но и противъ чрезмѣрно-высокой оцѣнки «склеповъ античнаго искусства», какъ кто-то любезно окрестилъ музеи античныхъ оригиналовъ?

Прочной и неоцѣнимой личной собственностью музея статуй останется, безъ сомнѣнія, все, чего не стоитъ давать въ слѣпкахъ, и кромѣ того вся обширная область того, чего нельзя дать и чего не должно дать въ слѣпкахъ.

И еще одинъ тревожный вопросъ встаетъ невольно передъ нами: можетъ ли гипсъ замѣнить блескъ оригинала?

Кто бы ни былъ авторомъ приписываемаго Торвальдсену изреченія: «Глина это жизнь, гипсъ—смерть, мраморъ же—воскресеніе»,—вполнѣ примѣнимо оно только къ работѣ ваятеля, хотя его слишкомъ часто примѣняли и къ слѣпкамъ съ античныхъ скульптуръ. Нѣтъ сомнѣнія, что и наилучше приготовленный гипсъ не въ силахъ передать блескъ оригинала, но вѣдь и послѣдній не всегда блеститъ, тогда какъ очень часто цѣлостный на видъ слѣпокъ производитъ лучшее впечатлѣніе, нежели переливающая подъ вліяніемъ порчи отъ времени и рукъ реставраторовъ всѣми красками поверхность мрамора, затрудняющая глазу воспринимать форму произведенія. Мы могли бы назвать не одинъ памятникъ, художественная цѣнность котораго обнаружилась только благодаря слѣпку, хотя и вынуждены признаться, что эти положительныя стороны не искупаютъ сторонъ отрицательныхъ.

Если бы мы захотѣли указать въ наивозможно болѣе сжатой формулѣ на самый существенный не-

достатокъ музея слѣпковъ, то мы должны были бы сказать: онъ не творить чудесъ.

Если въ большой коллекціи слѣпковъ случайно очутится античный торсъ, то не трудно видѣть, какъ поѣтитель, ставшій благодаря гипсамъ воспріимчивымъ, при приближеніи къ нему словно чувствуетъ прикосновеніе электрической искры: онъ приходитъ въ легкое возбужденіе. Въ залахъ античнаго музея сразу ощущается очарованіе, исходящее отъ оригиналовъ, а лицомъ къ лицу съ великимъ произведеніемъ искусства это ощущеніе становится переживаніемъ огромной важности. Таже самая фигура, которая въ музеѣ слѣпковъ, хотя и при художественномъ выполненіи, неизмѣнно оставалась въ царствѣ предметности, здѣсь она предстаетъ передъ нами обвѣянная духомъ личности: и только теперь вы чувствуете потребность говорить и писать о ней, восторгаться ею.

Что же это за таинственная сила, проявляющаяся здѣсь?

Это то же излученіе, что исходитъ отъ всѣхъ историческихъ памятниковъ, начиная съ гизехской пирамиды и огромнаго передъ ней сфинкса, черезъ акрополь, коллизей и форумъ до соборовъ и замковыхъ развалинъ средневѣковья, и дѣйствуетъ оно тѣмъ сильнѣе, чѣмъ богаче художественное содержаніе произведенія. Однако къ созданіямъ искусства также примѣнимы слова Гете: «Изъ всѣхъ благъ высшее, это—личность». Доказательствомъ правильности этихъ словъ можетъ служить превращеніе изъяновъ античныхъ статуй въ нашей душѣ въ патологическія переживанія, подобныя тѣмъ, какія въ насъ вызываютъ страданья Лаокоона, умирающаго Галла и другіе образы античныхъ мучениковъ.

Милосская Афродита обязана значительной долей своей славы отсутствію рукъ; Гермесь Праксителя теряетъ даже въ новѣйшей реконструкціи долю своего великаго очарованія, а по адресу бельведерскаго торса никогда не раздалось бы ни единого гимна, если бы онъ не былъ фрагментомъ. Подобная чувствительность не недавняго происхожденія. Такъ, коская Афродита Апеллеса стала всемірной извѣстностью лишь послѣ того, какъ нижнія части ея тѣла были сильно повреждены: многочисленные голоса свидѣтельствуютъ о томъ очарованіи, которое она оказала на римскихъ знатоковъ именно благодаря этому.

Въ своей глубокой мудрости католическая церковь давно постигла тайну силы, непосредственно исходящей отъ обломковъ античнаго искусства, и использовала ее въ своемъ культѣ реликвій. Чудесная сила послѣднихъ въ томъ, что они приводятъ насъ—несмотря на время и пространство—въ непосредственный контактъ съ творцами чудесъ, отъ которыхъ они сохранились.

Аналогично вліяніе и обломковъ античнаго искусства.

Подобно тому, какъ чувственный міръ вынужденъ, поскольку возможно, сохранять свою связь съ врастающимъ въ него міромъ сверхчувственнаго, такъ наша культура связана всѣми своими корнями и фибрами съ эллинской. Этотъ фактъ извѣстенъ намъ съ школьной скамьи, онъ обнаруживается на каждомъ шагу, считается чѣмъ-то очевиднымъ и часто и охотно комментируется и освѣщается. Особенно же отчетливо сказывается въ разныя эпохи его дѣйствіе въ той области, которая является величайшимъ подвигомъ эллинскаго міра, въ искусствѣ.

Античное художественное произведеніе устанавли-

ваетъ этотъ контактъ непосредственно-чувственнымъ образомъ.

Въ этомъ и заключается его особое очарованіе.

Дать ему возможность обнаруживаться со всею силой, такова задача нашихъ музеевъ античныхъ скульптуръ, использовать и культивировать полученный такимъ путемъ контактъ—вотъ задача музея слѣпковъ.

ЗАМѢЧЕННЫЯ ОПЕЧАТКИ.

Въ оглавленіи:

Напечатано

Слѣдуетъ читать

стр. 15

стр. 17

» 20

» 24

» 26

» 32

» 37

» 45

» 45

» 57

Въ текстѣ:

на стр. 41 въ примѣчаніи слѣдуетъ читать вмѣсто «слѣпки»—
«снимки».

ОГЛАВЛЕНІЕ.

| | <i>Стр.</i> |
|--------------------------------------------------------|-------------|
| Предисловіе | 3 |
| I | |
| Возникновеніе и исторія музеевъ слѣпковъ | 7 |
| II | |
| Значеніе раскопокъ для музея слѣпковъ | 15 |
| III | |
| Описаніе научно-поставленнаго музея слѣпковъ | 20 |
| IV | |
| Примѣры реставраціи античныхъ статуй | 26 |
| V | |
| Синтезъ утерянныхъ античныхъ произведеній | 37 |
| VI | |
| Значеніе музея оригиналовъ и музея слѣпковъ | 45 |

1973 г.

„РАБОТНИКЪ“ № 20

ц. 20 р.

ЦѢНА 70 КОП.

Выпущено въ количествѣ 400 экземпляровъ.

СКЛАДЪ ИЗДАНИЯ:

Въ Товариществѣ А. А. ЛЕВЕНСОНЪ.

Москва, Трехпрудный пер., соб. домъ.