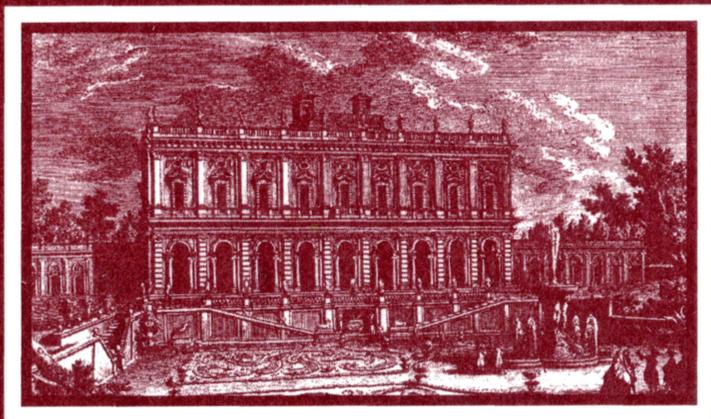


85

В-487

**Иоганн Иоахим  
ВИНКЕЛЬМАН**



**ИСТОРИЯ  
ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ  
МАЛЫЕ СОЧИНЕНИЯ**

**Johann Joachim  
WINCKELMANN**

---

**GESCHICHTE  
DER KUNST DES ALTERTUNS**

---

**KLEINE SCHRIFTEN**

---

Издательство  
«Алегейя»  
Санкт-Петербург  
2000

Государственный Эрмитаж

Иоганн Иоахим  
ВИНКЕЛЬМАН

---

ИСТОРИЯ  
ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ

---

МАЛЫЕ СОЧИНЕНИЯ

---

Издание подготовил

*И. Е. Бабанов*

Издательство  
«Алетейя»  
Санкт-Петербург  
2000

УДК 008(4)  
ББК Щ 03(0)  
В 51

**Иоганн Иоахим Винкельман.**

**В 51** История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подготовил И. Е. Бабанов. — СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000 — 800 с.

ISBN 5-89329-260-X

Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768) является основоположником современного искусствознания, его философских основ и методики. Его труды, посвященные античному искусству, продолжают оставаться фундаментом, на котором зиждется современное знание этого важнейшего раздела мировой культуры. Исследовательская мысль не может обойти как его подход к искусству в целом, так и множество выводов, касающихся отдельных памятников или их групп.

Настоящее издание содержит полный перевод основного труда И. И. Винкельмана «История искусства древности» с прижизненного издания 1764 г. и перевод его малых сочинений. Состав сборника обусловлен стремлением представить читателю такие работы автора, которые, с одной стороны, дают самую широкую картину его воззрений в области теории искусств, а с другой — позволяют проследить применение его метода исследования по отношению к самому разнообразному материалу.

Полное понимание сочинений И. И. Винкельмана возможно лишь при наличии комментария и научного аппарата. Эти разделы подготовлены с учетом новейших достижений современного искусствоведения и представляют собой самостоятельную научную ценность.

Выбор сочинений И. И. Винкельмана и их перевод, очерк, посвященный жизни и деятельности ученого, научный комментарий и приложения принадлежат Игорю Евгеньевичу Бабанову (1936–1994).

ИСТОРИЯ  
ИСКУССТВА  
ДРЕВНОСТИ

## ВСТУПЛЕНИЕ

История искусства древности, которую я решил написать, представляет собой не только повествование о хронологической его последовательности и изменениях: я воспринимаю слово «история» в том более широком значении, каким оно обладает в греческом языке<sup>1</sup>, и намерен изложить здесь опыт научной системы. Я постарался выполнить это в первой части при рассмотрении искусства древних народов, каждого в отдельности, но преимущественно — в отношении греческого искусства. Вторая же часть содержит историю искусства в более узком смысле, то есть в ее связи со внешними обстоятельствами, и притом лишь у греков и римлян. Однако главной моей целью как в той, так и в другой части является исследование сущности искусства, а поскольку при этом мало чем может быть полезна история художников, подобная тем, что составляли другие авторы, то и не следует искать ее здесь. Тем не менее и во второй части тщательно рассматриваются те памятники искусства, которые хоть сколько-нибудь послужат истолкованию предмета.

История искусства древности должна быть учением о его происхождении, развитии, изменениях и упадке, а также о различных стилях народов, эпох и художников — и обоснованием всего этого по мере возможности с помощью дошедших до нас произведений искусства.

Сочинения под названием «История искусства» не раз выходили в свет, однако искусству в них отводилось незначительное место, ибо авторы этих сочинений были недостаточно знакомы с ним и, следовательно, не могли дать ничего сверх того, что они извлекали из книг или из общения с себе подобными. Мало кто из пишущих проникает в сущность и внутренний мир искусства, и те, кто занимаются древностями, либо касаются только тех вопросов, в которых они могут выказать свою начитанность, либо, говоря об искусстве, отчасти отделяются общими похвалами, отчасти же основывают свои суждения на неверных высказываниях других авторов. «История искусства» Монье<sup>2</sup> или перевод и пояснения последних книг Плиния,

выпущенный Дюраном<sup>3</sup> под названием «История древней живописи», — сочинения подобного рода. К этому же разряду относится «Трактат о древней живописи» Тернбулла<sup>4</sup>. Арат, который, по словам Цицерона, не имел представления об астрономии, смог написать о ней замечательную поэму<sup>5</sup>. Но я не знаю, сумел бы какой-нибудь грек сказать что-либо достойное внимания об искусстве, не познав его.

Напрасно было бы искать исследования по искусству или точные сведения о нем в больших и дорогостоящих трактатах с описаниями древних статуй, сохранившихся до наших дней. Описание статуи должно служить обоснованию ее красоты и раскрытию особенностей художественного стиля. Поэтому следует коснуться основ искусства, прежде чем отважиться на отзыв о его творениях. Но где можно найти объяснение тому, в чем состоит красота той или иной статуи? Какой писатель взирал на нее глазами художника? Все, что написано в подобном роде в наши дни, не лучше «Статуй» Каллистрата<sup>6</sup>; этот сухой софист мог бы описать и в десять раз больше статуй, не увидев ни одной из них. От чтения большинства таких описаний понятия наши только исказятся, и то, что казалось великим, словно бы станет измеряться в дюймах.

Греческая и так называемая римская работа распознаются обычно по одеянию или по его добротности: плащ, закрепленный на левом плече фигуры, должен якобы доказывать, что она выполнена греком, если не в самой Греции<sup>7</sup>. Дошли даже до того, что попытались определить родину создателя статуи Марка Аврелия по завиткам волос на лошадиной голове: тут усмотрели некоторое сходство с соей и сочли это за намек художника на Афины<sup>8</sup>. Чуть только хорошая фигура оказывается облаченной не в сенаторское одеяние, как ее объявляют греческой, хотя мы располагаем статуями сенаторов работы известных греческих мастеров. Одна скульптурная группа из Виллы Боргезе известна под названием «Марк Кориолан и его мать». Это — всего лишь предположение, на основании которого, тем не менее, делают вывод о том, что это произведение относится к эпохе Республики<sup>9</sup>, и именно поэтому считают его хуже, чем оно есть на самом деле. Поскольку одной мраморной статуе на той же вилле дано название «Цыганка» (Egizzia)<sup>\*</sup>, то находят, что голова ее выполнена в истинно египетском стиле<sup>10</sup>, хотя она не имеет с ним ничего общего и (так же, как и руки и ноги фигуры) восстановлена по бронзовым отливкам Бернини. Это называется судить о законах архитектуры по одной постройке. Столь же неосновательно принятое всеми без долгих размышлений название «Папирий и его мать» для группы из Виллы Людовизи<sup>11</sup>, причем Дюбо усматривает в лице молодого человека лука-

\* Египтянка (ит.).

вую усмешку, которой на самом деле там нет и следа. Группа эта скорее изображает Федру и Ипполита, а лицо юноши выражает смятение, вызванное любовным признанием мачехи. Греческие художники (ведь создателем этого произведения был Менелай) заимствовали образы из своих мифов и героических сказаний.

Рассуждая о достоинствах той или иной древней статуи, недостаточно просто объявить ее лучшей из всех, как это сделал — вероятно, из необдуманной дерзости, — Бернини в отношении «Пасквино»<sup>12</sup>; подобные суждения следует обосновывать. С таким же успехом он мог бы назвать *Meta Sudante*<sup>13</sup> перед Колизеем образцовым творением древней архитектуры.

Одни смело определяют имя художника по одной-единственной букве<sup>14</sup>, а тот, кто обходит молчанием имена, начертанные на статуях, — например, на том же предполагаемом «Папирии» (или, что точнее, на «Ипполите») и на «Германике», — выдает «Марса» работы Джованни да Болонья из Виллы Медичи за древнюю статую<sup>15</sup>, чем вводит в заблуждение других. Иной же вместо того, чтобы описывать какую-нибудь прекрасную статую, занимается так называемым «Нарциссом» из Палаццо Барберини, плохой фигурой древней работы — и зачем-то пересказывает соответствующий миф<sup>16</sup>; автор сочинения о трех капитолийских статуях, изображающих богиню Рому и двух пленных варварских царей, преподносит нам, против всякого ожидания, историю Нумидии<sup>17</sup>. В подобных случаях греки говорили, что Левкон тащит одно, а его осел — совсем другое.

Из описаний прочих древностей, находящихся в римских галереях и виллах, удастся извлечь столь же мало поучительного об искусстве; они скорее вводят в заблуждение, чем поучают. Две статуи, которые, согласно Пиньяроли, изображают Эрсилию, жену Ромула, и Венеру (работы Фидия), в каталогах собрания статуй графа Пемброка и кабинета древностей кардинала Полиньяка оказываются бюстами Лукреции и Цезаря, выполненными с натуры<sup>18</sup>. Среди статуй, принадлежащих графу Пемброку и находящихся в Уилтоне, — они довольно плохо гравированы Кэрри Кридом на сорока листах большого кварто, — четыре приписываются греческому мастеру Клеомеону. Поражаешься уверенности в людском легковерии, позволяющей утверждать здесь же<sup>\*19</sup>, будто фигура Марка Курция на коне изваяна скульптором, которого взял с собою в Рим из Коринфа Полибий

<sup>\*19</sup> Curtius Bassorilievo. The sculptor brought to Rome by Polibius from Corinth. [Табл. 15. Рельеф с изображением Курция. Скульптор был привезен Полибием в Рим из Коринфа (англ.)]. — Здесь и далее астериск и цифра обозначают подстрочное примечание Винкельмана с отсылкой к соответствующей справке комментария.

(я полагаю — полководец Ахейского союза и историк). Столь же уместно было бы предположить, что он послал художника прямо в Уилтон.

Ричардсон описал римские дворцы и виллы, а также статуи, находящиеся в них, как человек, видевший их лишь во сне<sup>20</sup>. Из-за краткости своего пребывания в Риме многие дворцы он вообще не осмотрел, а в некоторых, по его собственному признанию, побывал не более одного-единственного раза, — и все же книга его, несмотря на многие недостатки и ошибки, представляет собой лучшее из того, чем мы располагаем. Не следует только принимать его слова на веру в тех случаях, когда он выдает новые творения фресковой живописи, выполненные Гвидо Рени, за древние. Не следует также принимать всерьез описания произведений искусства в Риме и других городах, содержащиеся в «Путешествиях» Кейслера<sup>21</sup>, поскольку он переписал их из самых жалких сочинений. Манилли с большой старательностью написал книгу об одной только Вилле Боргезе<sup>22</sup>, однако не упомянул в ней трех весьма примечательных произведений. Первое изображает прибытие царицы амазонки Пентесилеи в Трою к Приаму, которому она предлагает свою помощь. Второе — Гебу, утратившую право разливать богам амброзию и коленопреклоненно молящую богинь о прощении, так как Юпитер уже определил на ее место Ганимеда. Третье представляет собой прекрасный алтарь, на котором изображен Юпитер, скачущий верхом на кентавре; его не заметили ни Манилли, ни кто-либо другой, ибо он находится в подвале дворца.

Монфокок составлял свой труд<sup>23</sup> вдали от сокровищ древнего искусства и судил о них по чужим отзывам и по гравюрам и рисункам, и это послужило причиной многих промахов. И он, и Маффеи приписывают ни более ни менее как Поликлету «Геркулеса и Антея» из Палаццо Питти во Флоренции, скульптурную группу весьма низкого достоинства и более чем наполовину отреставрированную в новое время. «Сон» черного мрамора из Виллы Боргезе работы Альгарди он выдает за древнее произведение; одна большая новая ваза из такого же мрамора, выполненная Сильвио да Веллетри, которая находится рядом со «Сном» и которую Монфокок нашел рядом с ним и на гравюре<sup>24</sup>, представляет собой, по его мнению, сосуд со снотворным соком. А сколько замечательных вещей не упомянуто им! Он признается, что никогда не видел мраморного Геркулеса с рогом изобилия в руках, между тем как на Вилле Людовизи находится такое изображение величиной в человеческий рост, в виде гермы, и рог здесь — доподлинно древней работы. С подобным же атрибутом изображен стоящий Геркулес на разбитой погребальной урне из числа недавно проданных обломков древностей, ранее принадлежавших семейству Барберини.

Я вспоминаю, как другой француз, Мартен, осмелившийся некогда утверждать, что Гроций не понял Семидесяти толковников<sup>25</sup>, решительно и смело объявляет, будто два Генія на древних урнах не могут означать Сон и Смерть, — а алтарь, на котором они изображены в этом значении и с древней подписью «Сон и Смерть», выставлен на всеобщее обозрение во дворе Палаццо Альбани. Еще один из его соотечественников<sup>26</sup> уличает Плиния Младшего во лжи относительно своей виллы, хотя ее развалины подтверждают правдивость описания.

Некоторые ошибочные суждения литераторов, писавших о древностях, оказываются как бы недосыгаемыми для опровержений из-за успеха, который они имели, а также из-за их давности. Мраморное произведение круглой формы, находящееся на Вилле Джустиниани, приобрело при реставрации форму вазы с рельефной сценой вакханалии; после того, как на него первым обратил внимание Спон<sup>27</sup>, оно было воспроизведено в гравюрах во многих книгах и дало повод к различным толкованиям. Пытались же предположить — из-за ящерицы, взбирающейся на дерево, — что произведение это принадлежит Савру, который вместе с Батрахом построил портик Метелла<sup>28</sup>. Тем не менее это — работа нового времени. Обратите внимание на то, что сказано мною относительно обоих этих мастеров в «Заметках об архитектуре древних». Точно так же, по мнению знатоков древностей и людей с хорошим вкусом, та ваза, о которой Спон написал отдельное сочинение, является произведением нового времени.

Значительная часть ошибок ученых в отношении к древностям происходит от невнимания к реставрациям, поскольку многие оказываются не в состоянии отличить древнюю работу от дополнений, сделанных взамен отбитых и утраченных частей. О подобных промахах можно было бы написать большую книгу, ибо даже самые ученые антиквары ошибались в этом отношении. Фабретти, основываясь на одном рельефе из Палаццо Маттеи<sup>29</sup>, изображающем охоту императора Галлиена, хотел доказать, что уже в те времена употреблялись подковы, прибитые гвоздями по теперешней манере; он не знал, что нога лошади была приделана позже несведущим скульптором. Добавления такого рода часто давали повод к смехотворным умозаключениям. Монфокон, например, истолковывает свиток или жезл, вложенный в новое время в руку фигуры Кастора или Поллукса из Виллы Боргезе, как свод правил конных состязаний, а в подобном же свитке новой работы, который держит Меркурий из Виллы Людовизи, он усматривает труднообъяснимую аллегория; точно так же Тристан<sup>30</sup> принимает ремень щита в руках мнимого Германика на знаменитом агате из Сан-Дени за статьи мирного договора. Это все равно, что сказать, будто святой Михаил крестил Цереру. Райт<sup>31</sup> считает до-

подлинно древней новую скрипку, вложенную в руку Аполлона из Виллы Негрони, и при этом ссылается на другую новую скрипку, которую держит маленькая бронзовая фигура из Флоренции, описанная также Аддисоном<sup>32</sup>. Он думает защитить таким образом честь Рафаэля, ибо, по его мнению, этот великий художник заимствовал форму скрипки, вложенной им в руки Аполлона из «Парнаса» в Ватикане, у вышеупомянутой статуи, которая, скажем сразу, была отреставрирована Бернини лет полтора ста спустя. С таким же успехом можно было бы привести в пример изображение Орфея со скрипкой на одной гемме. Усматривали также скрипку новой формы<sup>33</sup> в руках одной маленькой фигуры в прежних росписях свода храма Бахуса подле Рима, однако Санто Бартоли<sup>34</sup>, гравировавший ее, убедился впоследствии в ошибке и уничтожил изображение инструмента на своей доске, о чем я сужу по оттиску с нее, который он приложил к своему собранию рисунков в цвете, сделанных с картин из музея господина кардинала Алессандро Альбани. Согласно толкованию одного из современных римских поэтов<sup>35</sup>, древний скульптор хотел посредством шара, вложенного в руку статуи Цезаря на Капитолии, намекнуть на стремление последнего к неограниченной власти; он не видел, что обе руки и кисти — новой работы. Господин Спенс<sup>36</sup> не держивал бы свое внимание на скипетре одной из статуй Юпитера, если бы заметил, что рука ее, а следовательно, и жезл принадлежат новому времени.

Обо всех позднейших добавлениях следовало бы уведомлять на гравюрах или в пояснениях к ним: голова Ганимеда из флорентийской галереи производит, должно быть, на гравюре<sup>37</sup> дурное впечатление, еще усиливающееся при взгляде на оригинал. Как много есть других древних статуй с головами новой работы, которые никому не кажутся таковыми! Например — голова одного Аполлона, лавровый венок на которой Гори считает чем-то необыкновенным. Новые головы приставлены Нарциссу, так называемому фригийскому жрецу, фигуре сидящей матроны, Venus Genetrix\*; головы Дианы, Вакха с сатиром у его ног и другого Вакха, держащего в высоко поднятой руке кисть винограда, отвратительны. У большинства статуй, принадлежавших шведской королеве Христине и стоящих ныне в замке Сан-Ильдефонсо в Испании<sup>38</sup>, головы также новой работы, а у восьми Муз — еще и руки.

Многие промахи писателей происходят из-за неточности рисунков, чем, к примеру, и объясняются ошибки в истолкованиях Купера в его «Апофеозе Гомера»<sup>39</sup>. Гравер принял Трагедию за мужскую фигуру:

\* Венере Прародительнице (лат.).

котурн, ясно обозначенный в мраморе, неразличим в рисунке. Далее, Музе, стоящей в пещере, вместо плектра в руку вложен рукописный свиток. Истолкователь пытается сделать из священного треножника египетский крест, а плащу фигуры перед треножником приписывает треугольный покров, чего на самом деле здесь также нет.

По этой причине трудно, да и почти невозможно написать за пределами Рима что-либо дельное о древнем искусстве и не только об известных древностях. Для этого недостаточно даже двухлетнего пребывания здесь, как я убедился на собственном опыте после тщательной подготовки. Не следует удивляться, когда некто утверждает, что он не смог открыть в Италии ни одной неизвестной надписи<sup>40</sup>. Это совершенно справедливо, ибо все надписи, находящиеся на поверхности земли, и особенно — в местах общедоступных, не ускользнули от внимания ученых. Но тот, у кого есть время и возможности, всегда сможет найти еще много неизвестных надписей, обнаруженных очень давно и позабытых с тех пор, — и те, которые я привожу как в этом труде, так и в описании гемм из музея Стоша, принадлежат к этому роду; однако их нужно уметь искать, и путешественник едва ли найдет их.

Еще труднее, однако, дается изучение искусства по сочинениям древних авторов, в которых совершаешь открытия еще и после того, как сто раз прочтешь их. Но многие считают возможным получать знания подобно тем, кто заимствуют свою ученость из журналов, и поэтому позволяют себе судить о Лаокооне, как те — о Гомере, и притом на глазах у людей, долгие годы исследовавших и того и другого. Они отзываются о величайшем поэте, как Ламонт<sup>41</sup>, а о совершеннейшей статуе — как Аретино<sup>42</sup>. Вообще, большинство пишущих об этих предметах напоминают реки, которые разливаются, когда в их воде не испытываешь потребности, и мелеют во время засухи.

В этой истории искусства я стремился открыть истину, а поскольку я обладал самыми благоприятными возможностями исследовать, располагая досугом, произведения древнего искусства и ничего не жалел для получения необходимых знаний, то и посчитал себя вправе приняться за это сочинение. Любовь к искусству с юных лет была моей величайшей страстью, и несмотря на то, что воспитание и обстоятельства моей жизни уводили меня на совершенно иной путь, внутреннее мое призвание постоянно давало знать о себе. Все приведенное здесь в подтверждение моим мыслям — как картины и статуи, так и геммы и монеты, — я смог непосредственно и многократно созерцать и исследовать. Но для того чтобы помочь читателю составить о них представление, я вместе с тем ссылаюсь на помещенные в других книгах изображения гемм и монет, отобрав те, что гравированы более или менее сносно.

Не следует удивляться, не обнаружив здесь упоминаний о некоторых произведениях древнего искусства, носящих на себе имя их создателя или сделавшихся известными благодаря какой-либо другой причине. Те произведения, которые я обошел молчанием, или не могут послужить определению стиля или эпохи искусства, или их нет более в Риме, или же, наконец, они совершенно уничтожены (несчастье это постигло за последнее время очень многие замечательные вещи, как довелось мне заметить в различных местах). Я описал бы обломок статуи со стоящим на нем именем Аполлония, сына Нестора, из Афин, находившийся в Палаццо Массими, — но он утрачен<sup>43</sup>. Фрески, изображавшей богиню Рому (не той известной, что находится в Палаццо Барберини), которую упоминает Спон<sup>44</sup>, также больше нет в Риме. Нимфей, описанный Хольштейном<sup>45</sup>, испорчен, как утверждают, по небрежности, и уже не выставляется для обозрения. Рельеф, изображавший Живопись, которая пишет портрет Варрона, и принадлежавший известному Чьямпини<sup>46</sup>, также исчез из Рима, не оставив и малейшего следа. Герму с головой Спевсиппа, бюст Ксенократа и многие другие произведения с начертанными на них именами персонажей или создателей постигла та же участь<sup>47</sup>. Нельзя, не испытывая скорби, читать сообщения о столь многих памятниках древности, уничтоженных как в Риме, так и в других городах во времена наших отцов; о многих же не сохранилось даже и известий. Я припоминаю сообщение, содержащееся в одном неопубликованном письме знаменитого Пейреска<sup>48</sup> командору дель Поццо, относительно многочисленных рельефов в банях Поццуоло близ Неаполя, которые находились там еще во времена папы Павла III, — на них были изображены люди, страдавшие различными недугами и нашедшие исцеление в этих банях; это — единственное имеющееся о них известие. Кто мог бы поверить, что уже в наше время из обломков статуи, голова которой сохранилась, сделают две другие фигуры? И это произошло в Парме в том самом году, в каком я пишу эти строки, с колоссальным обломком статуи Юпитера, прекрасная голова которого выставлена в тамошней художественной академии. Две новые фигуры, изваянные из обломков древней (нетрудно представить себе, какого они достоинства), стоят в герцогском саду. Голове же самым неисккусным образом приставили нос, и новый скульптор счел за благо подправить формы лба, щек и бороды, созданный древним мастером, а то, что показалось ему лишним, убрать совсем. Я забыл сказать, что Юпитер этот был найден в недавно обнаруженном засыпанном городе Веллея в Пармской области. Кроме того, начиная с незапамятных времен и вплоть до моего прибытия в Рим множество замечательных предметов было вывезено отсюда в Англию, где они, говоря словами Плиния, оказались сосланными в отдаленные сельские усадьбы.

Поскольку первостепенной задачей этой истории является истолкование искусства греков, то мне, соответственно, пришлось быть более обстоятельным в посвященной ему главе; я мог бы сказать еще больше, если бы писал для греков и не на одном из новых языков, однако в силу обстоятельств вынужден прибегнуть к определенной осмотрительности. Из этих соображений — хотя и скрепя сердце — я не поместил здесь беседу о прекрасном в духе «Федра» Платона, которая могла бы содействовать разъяснению теоретической части.

Все изображения памятников искусства (как фресок и статуй, так и гемм, монет и ваз), помещенные мною в начале и в конце глав и их разделов для украшения, а в то же время и служащие для подтверждения моих мыслей, никогда не публиковались ранее, и я первым дал срисовать и награвировать их\*.

В некоторых случаях я отваживался высказывать мысли, которые, вероятно, покажутся недостаточно обоснованными, — но, быть может, они позволят продвинуться далее тем, кто пожелает исследовать искусство древних, да и к тому же часто ведь случалось так, что догадка превращалась в истину благодаря последующему открытию. Догадки — но такие, которые хотя бы одной нитью связаны с чем-то достоверным, — не должны изгоняться из сочинений подобного рода точно так же, как гипотезы — из учения о природе. Они напоминают леса, возводимые при постройке здания; они просто необходимы, если вы не хотите из-за недостатка сведений об искусстве древних совершать прыжки через многочисленные пробелы. Между некоторыми моими суждениями относительно предметов, не столь ясных, как Божий день, подобные догадки, взятые в отдельности, могут показаться всего лишь правдоподобными; собранные же воедино и рассматриваемые в сочетании друг с другом, они превращаются в доказательство.

Не все из использованных мною книг включены в приложенный перечень, — так, например, из числа всех древних поэтов в нем упомянут только Нонн, ибо в первом, весьма редком его издании, которым я пользовался, пронумерованы только стихи каждой страницы, но не всей книги, как у прочих поэтов. Древнегреческие историки по большей части цитировались по изданиям Роберта и Генриха Стефанусов<sup>49</sup>, не разделенным на главы, почему я и указывал строку каждой страницы.

Большое участие в завершении этого труда принимал мой достойный и ученый друг господин Франк<sup>50</sup>, заслуженный хранитель знаменитой и великолепной Бюнауской библиотеки, почему я считаю

---

\* Копии гравюр первого издания «Истории искусства древности», с сохранением их номеров, помещены в разделе «Иллюстрации». — *Примеч. издателя.*

своим неперенным долгом выразить ему глубокую благодарность: его доброе сердце не могло бы дать лучшего доказательства нашей дружбы, зародившейся в те дни одиночества, которое мы оба претерпевали в течение долгого времени.

Поскольку благодарность похвальна во всех случаях и не всегда, повторяемая несколько раз, оказывается вполне достаточной, я не премину вновь засвидетельствовать ее моим достоцитимым друзьям — господину Фюссли из Цюриха и господину Вилле из Парижа. Им с полным правом следовало бы приписать все то, что обнародовано мною относительно открытий в Геркулануме, ибо их великодушная помощь позволила мне совершить первое мое путешествие в те места, причем они поступили так без всяких просьб с моей стороны и еще не зная меня, оба по свободному велению души, из любви к искусству и из стремления расширить наши познания. Такие люди за один подобный поступок достойны вечной памяти, которую они и без того уже обеспечили себе своими собственными заслугами.

Вместе с тем я должен сообщить публике о своем новом сочинении<sup>51</sup>, отпечатанном на собственные средства и представляющем собой обильно иллюстрированный том in folio, которое должно выйти в свет в Риме весной будущего года на итальянском языке. В нем содержится объяснение никогда не публиковавшихся ранее памятников древности всех видов, в особенности же мраморных рельефов; многие из них было трудно истолковать, другие же являли собой, по мнению знатоков древностей, неразрешимую загадку или же объяснялись совершенно ошибочно. Благодаря этим памятникам сфера искусства будет расширена более, чем то было прежде: в них перед нами предстают совершенно неизвестные понятия и образы, которые частично были утрачены вместе с преданиями древних, а многие места в сочинениях древних авторов, ранее непонятные, смогут быть объяснены и освещены с помощью этих произведений. Собрание мое состоит из более чем двухсот оттисков гравюр на меди, исполненных лучшим рисовальщиком в Риме, господином Джованни Казановой, живописцем его величества короля Польши, так что ни одно сочинение о древностях не может похвалиться рисунками, отмеченными такой точностью, вкусом и знанием памятников. Я ничего не пожалел для его украшения, и все заглавные буквы в нем гравированы на меди.

Эту историю искусства я посвящаю искусству и времени, а особенно моему другу Антону Рафаэлю Менгсу.

Часть первая

ИССЛЕДОВАНИЕ  
ИСКУССТВА  
В ЕГО СУЩНОСТИ

# Глава первая

## О ПРОИСХОЖДЕНИИ ИСКУССТВА И ПРИЧИНАХ ЕГО НЕСХОЖЕСТИ У РАЗЛИЧНЫХ НАРОДОВ

### ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

#### Общая идея этой истории

Начало искусствам, находящимся в зависимости от рисунка, положила необходимость точно так же, как и всем вообще изобретениям<sup>1</sup>; в дальнейшем проявилось стремление к прекрасному, за которым под конец последовало излишество: вот три главнейшие ступени развития искусства.

Древнейшие предания свидетельствуют, что первые фигуры представляли человека таким, каков он есть, а не каким он кажется нам: его очертания, но не облик. От простоты в изображении фигуры перешли к исследованию пропорций — и это научило точности, позволившей с уверенностью добиваться большего, благодаря чему искусство достигло величия, а у греков со временем — и высшей красоты. Собрав же воедино все элементы этой красоты и начав приукрашивать их, впали в излишество, вследствие чего искусство утратило свое величие и пришло в конце концов в совершенный упадок.

Вот в немногих словах общие положения этой истории искусства. В этой главе речь пойдет прежде всего о первоначальной форме искусства вообще, затем о различных материалах, послуживших для скульптурных работ, и, наконец, о влиянии климата на искусство.

## Начало искусства

Искусство началось с самых простых изображений и притом, по всей видимости, выполненных в виде скульптур: ибо даже ребенок сумеет придать определенную форму мягкой массе, хотя он ничего еще не может нарисовать на плоской поверхности, — ведь для первого из этих действий достаточно иметь лишь общее представление о предмете, для рисования же требуется множество других познаний. Впоследствии, однако, живопись послужила для украшения скульптуры<sup>2</sup>.

Искусство, по всей видимости, возникло совершенно одинаковым образом у всех народов, познавших его, и нет достаточных оснований приписывать ему какое-то особое отечество, ибо каждый народ сам находил в себе первые семена необходимого. Однако время зарождения искусства было различным, и зависело оно от возраста народов и от более раннего или позднего использования искусства в богослужебных обрядах, так что халдеи или египтяне прежде греков начали выставлять для почитания чувственные изображения порожденных их фантазией высших сил. Ибо здесь дело обстоит точно так же, как и с другими искусствами и изобретениями, которые были известны и распространены ранее всего в восточных странах, — примером может послужить пурпурная краска. Свидетельства Священного Писания о подобных изображениях<sup>3</sup> гораздо более древни, чем все то, что известно нам относительно греков. Изображения — как первоначальные, делавшиеся из дерева, так и другие, литые, — имеют в еврейском языке каждое свое особое наименование<sup>\*4</sup>; впоследствии первые стали покрываться позолотой или листовым золотом<sup>5</sup>. Те, кто говорят о заимствовании одним народом у другого обычаев или искусств, совершают обычно такую же ошибку, как те, которые рассматривают частные явления, имеющие сходство между собой, и на основании этого делают общий вывод; так, например, Дионисий пытался доказать, что римляне происходят от греков, исходя из тождества поясков, опоясывающих чресла фигур атлетов у тех и у других<sup>6</sup>.

В Египте искусства процветали уже в древнейшие времена, и если Сесострис жил за четыреста лет до Троянской войны, то в царстве этом самые большие обелиски, ныне находящиеся в Риме и представляющие собой памятники правления названного царя<sup>7</sup>, а также гигантские сооружения в Фивах были уже завершены в то время, когда греческое искусство еще не выступило на свет из густого мрака.

<sup>\*4</sup> פסל, מטה.

## О начале греческого искусства

Начало искусства у греков — хотя оно развилось у них гораздо позже, чем в странах Востока, — отмечено было такой простотой, что греки, по всей видимости, сами взрастили первые его семена (как они и повествуют об этом), а не получили их от других народов. Ибо уже тридцать божеств почиталось в виде зримых образов в ту пору, когда им еще не умели придавать человеческий облик<sup>8</sup> и довольствовались тем, что обозначали их посредством необработанных обрубков дерева или четырехугольных камней, поступая так подобно арабам и амазонкам<sup>9</sup>. Так были воплощены Юнона в Феспиях и Диана в Икарии<sup>10</sup>. Диана Патроа и Юпитер Милих в Коринфе — так же, как и древнейшая Венера в Пафосе — были не чем иным, как особого рода столбами<sup>11</sup>. Бахуса почитали в образе столба<sup>12</sup>, и даже Любовь и Грации изображались посредством простых камней<sup>13</sup>. Поэтому-то слово «колонна» (*κόλυ*) даже и в лучшие времена означало у греков также стацию. У спартанцев Кастор и Поллукс воплощались посредством двух параллельных деревянных столбов<sup>14</sup>, соединенных двумя поперечными балками, — и этот древнейший образ обнаруживается в знаке Π, которым обозначают созвездие Близнецов в круге Зодиака<sup>15</sup>.

Со временем на упомянутых выше камнях начали устанавливать головы; среди многих других подобных произведений можно упомянуть Нептуна в Триколоне и Юпитера в Тегее<sup>16</sup>: оба они находятся в Аркадии, ибо в этой области сохранилось больше древнейших памятников искусства, чем где бы то ни было в Греции. В этих ранних греческих изображениях проявился, следовательно, первоначальный замысел создания фигуры. И Священное Писание упоминает языческих идолов, у которых от человеческого облика была одна только голова<sup>17</sup>. Четырехугольные камни с головами назывались у греков, как известно, гермами, то есть «большими камнями»<sup>\*18</sup>; форма их сохранялась греческими художниками неизменной на протяжении веков<sup>\*\*19</sup>.

Начиная с этого первого замысла и эскиза фигуры мы можем проследить все дальнейшее развитие, сообразуясь с указаниями писателей и древними памятниками. На подобных камнях с головами помещалось лишь — посредине — указание на пол фигуры, разли-

<sup>\*18</sup> Scylac. Peripl. p. 52. l. 19. Suid. v. "Ερμα. Имя Гермеса, Меркурия, которому, как необоснованно утверждают, посвящали вначале подобные камни, не имеет никакого отношения к этому названию, вопреки толкованию у Платона (Cratyl. p. 408 B).

<sup>\*\*19</sup> "Αγρίαρ Πανδίονορ у Аристофана, Рас. V. 1183, была такой гермой, и притом одной из тех двенадцати, на которых вывешивались списки солдат, так что ее ни в коем случае нельзя называть колонной, как это делают переводчики.

читать который из-за неопределенности черт лица иначе было невозможно. Когда говорят, что Эвмар Афинский первым в живописи показал различие между полами<sup>20</sup>, то под этим, вероятно, следует понимать особенности формирования черт лица в юном возрасте; художник этот жил до Ромула, вскоре после возобновления Олимпийских игр Ифитом.

Наконец, Дедал (как принято думать обычно) начал разделять нижнюю часть этих фигур-столбов и придавать ей форму ног, а поскольку тогда еще не умели создавать из камня человеческую фигуру всю целиком, то художник этот работал по дереву; должно быть, по его имени первые статуи и были названы дедалами<sup>21</sup>. Некоторое представление о произведениях этого художника может дать мнение скульпторов эпохи Сократа, переданное последним: если бы Дедал, говорит он, воскрес и продолжал работать в том же духе, какой присущ произведениям, известным под его именем, то на взгляд скульпторов он показался бы смешным<sup>22</sup>.

Первоначальные черты этих фигур у греков отличались простотой и по большей части выражались посредством прямых линий, так что у египтян, этрусков и греков начальная пора искусства была совершенно сходной, — об этом свидетельствуют также древние писатели<sup>23</sup>, и это же можно усмотреть в древней греческой фигуре из бронзы в Музее Нави в Венеции, с надписью на пьедестале, гласящей: «ПОЛУКРАТЕМ АΝΕΘΕΚΘ»\*. В этой манере плоского рисунка кроется также причина сходства разреза глаз у голов на греческих монетах и у египетских фигур — и те и другие плоски и вытянуты\*\*<sup>24</sup>. Первые картины следует представлять себе в виде монограмм, как Эпикур называл богов, то есть в виде очертаний человеческой тени, обведенной одной линией<sup>25</sup>.

Таким образом, первоначальные линии и формы искусства сами привели к созданию своеобразных фигур, обычно называемых египетскими. Греки и не могли иметь особой возможности научиться чему-нибудь у египтян в области искусства, ибо до царя Псамметиха всем чужеземцам было запрещено въезжать в Египет<sup>26</sup>, а греки познали искусство еще до этого времени. Преимущественной же целью путешествий в Египет, которые предпринимали греческие мудрецы,

\* Поликрат посвятил (*греч.*).

\*\*<sup>24</sup> Подобные глаза, вероятно, имеет в виду Диодор (*Hist. L. 4*), когда говорит о фигурах работы Дедала: по его словам, этот художник создавал их *ὀφθαλμοὺς κλειστάς*, что переводчики передают как *luminibus clausis*, «с закрытыми глазами». Но это неправдоподобно, ибо если бы Дедал захотел сделать глаза, он сделал бы их открытыми. Перевод совершенно противоречит подлинному и единственному значению слова *μερικώς*, означающему «моргать», *πίσταγε*, а по-итальянски *sbirciare*; здесь следует перевести как *conniventibus oculis*. У Нонна (*Dionys. L. 4, p. 75, v. 8*) *μερικῶτα χεῖλεα* означает «полуоткрытые уста».

было изучение образа правления в этой стране<sup>27</sup>. Тем, кто склонны выводить все из восточных стран, с большей вероятностью следовало бы обратить внимание на финикийян, с которыми греки находились в постоянных сношениях и от которых они, должно быть, получили при посредстве Кадма<sup>28</sup> свой первый алфавит. В союзе с финикийянами были в древнейшие времена, до Кира, этруски, обладавшие морским могуществом, доказательством чего служит союзный флот, снаряженный ими против фокейцев<sup>29</sup>.

У художников этих народов был одинаковый обычай снабжать свои произведения надписями; египтяне помещали их на пьедестале или на колонне, на которых стояли фигуры, а древние греки — так же, как и этруски, — на самой фигуре. На бедре статуи в Элиде, изображавшей олимпийского победителя, стояли два греческих стиха<sup>30</sup>; в той же местности находилась фигура лошади работы Дионисия из Аргоса, на боку у которой была помещена надпись; даже Мирон еще указал свое имя на бедре статуи Аполлона, выложив его серебряными буквами<sup>31</sup>. В пятой главе я упомяну еще одну сохранившуюся бронзовую статую, также имеющую на бедре римскую надпись.

Самые древние греческие фигуры были сходны по облику с египетскими еще и благодаря позам и движениям, и Страбон характеризует происшедшее впоследствии превращение словом, которое буквально означает «искривленные»<sup>32</sup> и относится у него к фигурам, уже не стоящим совершенно прямо и неподвижно, как в древнейшие времена, но воплощающим всевозможные позы и движения. В противовес этому ссылаются<sup>33</sup> на статую борца по имени Аррахион, датированную пятьдесят четвертой Олимпиадой, а также на другую, из черного мрамора в Капитолии, ибо и у той и у другой руки просто свисают вдоль тела к бедрам. Однако для первой статуи поза эта могла иметь особое значение так же, как и для той, что была воздвигнута в честь знаменитого Милона Кротонского, а кроме того, ее выполнили в Аркадии, где искусство не знало поры расцвета. Другая, по-видимому, изображает Исиду и принадлежит к числу фигур, созданных в подражание египетским по заказу императора Адриана, на вилле которого близ Тиволи она и была найдена, — речь об этой статуе пойдет в следующей главе.

Наука побудила этрусских и греческих художников отойти от прямых линий первоначальных изображений, на которых остановились египтяне. Но так как наука в искусстве предшествует красоте и при этом, основываясь на точных и строгих правилах, должна сначала обучить определенным и убедительным предписаниям, то рисунок стал правильным, но угловатым, выразительным, но жестким, а зачастую и преувеличенным, — словом, в том духе, в каком в новейшие времена Микеланджело усовершенствовал искусство скульптуры. Сохранившие-

ся произведения этого стиля представляют собой мраморные рельефы и резные камни, о которых пойдет речь в свое время; то был стиль, который упомянутые мною писатели<sup>34</sup> сравнивают с этрусским и который, по-видимому, оставался и впоследствии характерным для эгинской школы, ибо художники этого острова, заселенного дорийцами, дольше всех других, вероятно, хранили верность древнейшему стилю.

## ОТДЕЛ ВТОРОЙ

### О развитии искусства скульптуры

Во втором отделе этой главы рассматриваются материалы, которые использовались ваятелями, и различные стадии развития искусства скульптуры, равно как и формообразования и рисунка. Первоначальным материалом искусства скульптуры (как и вообще искусства) послужила глина; вслед за этим научились резать по дереву и по слоновой кости, а затем уже обратились к камню и металлу.

#### Первый материал: глина

Уже сами древние языки указывают на то, что первоначальным материалом искусства была глина, ибо труд горшечника и ваятеля обозначался в них одним и тем же словом. Еще во времена Павсания во многих храмах находились глиняные фигуры божеств — например, в Тритии в Ахайе, в храме Цереры и Просерпины; в одном из афинских храмов Бахуса было также выполненное из глины изображение Амфиктиона, оказывающего гостеприимство Бахусу и другим богам; в Афинах же, на крыше галереи «Керамик» (названной так, очевидно, благодаря хранившимся в ней глиняным сосудам или фигурам) стояли два произведения из глины: «Тесей, бросающий Скирона в море» и «Аврора, похищающая Цефала»<sup>35</sup>. Глиняные статуи расписывались красной краской, а порой и целиком окрашивались в красный цвет, как это видно по одной древней голове из обожженной глины<sup>36</sup>; особенно это было характерно для фигур Юпитера, и в Аркадии (в Фигалии) находилась такая статуя; расписывались красной краской и статуи Пана<sup>37</sup>. Подобный обычай и теперь еще сохранился у индейцев<sup>38</sup>. По-видимому, отсюда и происходит прозвище Цереры *φοινικόπεζα*, то есть «красноногая»<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Голова эта, найденная в древнем Тускуле, находится в собрании автора.

Однако искусство и впоследствии — не только до поры своего расцвета, но и позже — продолжало обращаться к глине: отчасти в рельефах, отчасти в расписных сосудах. Первые не только использовались во фризах зданий<sup>40</sup>, но и служили моделями для художников; чтобы получить множество слепков, прибегали к заранее приготовленным формам, доказательством чего служат дошедшие до нас в большом количестве копии одних и тех же изображений. Подобные слепки обрабатывались затем резцом моделировщика, что ясно видно по ним; автор этой «Истории» сам владеет несколькими произведениями такого рода. Иногда модели эти навязывались на веревку и вывешивались в мастерских художников: в некоторых из них имеются посередине отверстия, проделанные для этой цели. Между этими моделями можно найти совершенно оригинальные произведения. Так называемая «пифийская жрица» из обожженной глины принадлежит к числу изображений подобного рода<sup>41</sup>. На больших празднествах, установивших в память Дедала, художники в Беотии и в городах поблизости от Афин (в особенности в Платее) выставляли такие модели на общее обозрение<sup>42</sup>.

Что же касается изделий из глины, принадлежащих к числу памятников второго рода, то есть расписных сосудов, то до нас дошли произведения как этрусские, так и греческие, и о многих из них речь пойдет ниже. Использование глиняных сосудов в священных и богослужебных обрядах продолжалось, начиная с древнейших времен, и после того, как они вышли из употребления в обыденной жизни из-за своей пышности. Эти расписные сосуды заменяли древним наш фарфор и предназначались для украшения, а не для обычного пользования, ибо встречаются сосуды, не имеющие дна.

### Фигуры из дерева

Как здания, так и статуи делались из дерева ранее, чем из камня и мрамора. В Египте и теперь еще находят древние деревянные статуи из сикоморы; их можно встретить во многих музеях. Павсаний перечисляет породы деревьев, из которых вырезывались древнейшие изображения<sup>43</sup>, и еще в его времена в самых известных городах Греции имелись деревянные статуи. Так, в Мегалополе в Аркадии находилась подобная Юнона, затем Аполлон с Музами, а также Венера и Меркурий, оба последних произведения — работы Дамофона, одного из самых древних художников<sup>44</sup>. Можно сослаться также на статую из одного куска дерева в храме Аполлона на Делосе, которую упоминает Пиндар<sup>45</sup>. Особенно же следует отметить фигуры Гилайры и Фебы в Фивах и коней Кастора и Поллукса из эбенового дерева и слоновой кости, работы Дипена и Скиллида, учеников Дедала, затем такую же точно фигуру Дианы в Тегее в Аркадии, относящуюся

к древнейшей эпохе искусства и, наконец, статую Аякса на Саламине<sup>46</sup>. Павсаний полагает, что деревянные статуи назывались дедалами еще до Дедала<sup>47</sup>. В Саисе и Фивах в Египте находились колоссальные статуи из дерева<sup>48</sup>. Мы обнаруживаем, что еще во времена шестьдесят первой Олимпиады победителям воздвигали деревянные статуи<sup>49</sup> и что даже знаменитый Мирон, современник Фидия, создал в Эгине деревянную статую Гекаты. Диагор, прославившийся в древности своим безбожием, варил себе еду, пользуясь за неимением дров статуей Геркулеса<sup>50</sup>. Со временем как египтяне, так и греки стали покрывать деревянные фигуры позолотой<sup>51</sup>. Гори обладал двумя позолоченными египетскими статуями. В Риме еще во времена первых императоров воздавались почести деревянной статуе, изображавшей богиню *Fortuna Virilis*<sup>\*</sup>, — она сохранилась со времен царя Сервия Туллия и была, по-видимому, работы какого-то этрусского художника<sup>52</sup>.

### Фигуры из слоновой кости

Резьба по слоновой кости была известна грекам уже в древнейшие времена, и Гомер говорит о рукоятках мечей, ножнах, кроватях и о многих других предметах, сделанных из этого материала<sup>53</sup>. Кресла первых римских царей и консулов были также из слоновой кости, и каждый римлянин, достигший того положения, которое давало право на подобный почет, обладал собственным креслом из слоновой кости; в таких креслах перед рострами на римском форуме восседал в полном своем составе сенат во время погребальных церемоний<sup>54</sup>. Даже лиры делались у древних из слоновой кости<sup>55</sup>. В Греции было до ста статуй из слоновой кости и золота<sup>56</sup>, причем большая часть их относилась к древнейшим временам и превосходила человеческий рост; даже в одном ничтожном местечке в Аркадии стояла прекрасная фигура Эскулапа<sup>57</sup>, а в Ахайе, на проезжей дороге, ведущей в Пеллену, в храме Паллады имелось изображение этой богини<sup>58</sup>, — обе статуи были из слоновой кости и золота. В одном храме в Кизике, в котором зазоры между камнями были украшены золотыми плитусами, стоял Юпитер из слоновой кости, а за ним — венчающий его мраморный Аполлон; в Тиволи был такой же точно Геркулес<sup>59</sup>. Ирод Аттик, знаменитый и богатый оратор эпохи Антонинов, заказал для храма Нептуна в Коринфе колесницу с четырьмя позолоченными конями, у которых копыта были из слоновой кости<sup>60</sup>. Несмотря на то что число находок древностей очень велико, ни разу еще не было найдено и мельчайшего обломка статуи из слоновой кости (исключение составляют несколько

<sup>\*</sup> Фортуна Мужская (лат.).

ко совсем маленьких фигур), ибо, подобно зубам всех животных, кроме волка <sup>\*61</sup>, слоновая кость в земле превращается в известь. В Тиринфе, в Аркадии, находилась статуя Кибелы из золота, лицо которой, однако, было составлено из зубов гиппопотама <sup>62</sup>.

### Фигуры из камня

Первым камнем, из которого начали делать статуи, был, по-видимому, тот же, что использовался в самых древних греческих постройках (например, в храме Юпитера в Элиде), а именно — разновидность известкового туфа, обладающая беловатым оттенком <sup>63</sup>. Плутарх упоминает статую Силена из этого камня. В Риме для той же цели употреблялся травертин; можно отметить статую консула, хранящуюся на вилле господина кардинала Алессандро Альбани, а также сидящую фигуру с табличкой на коленях в Палаццо Альтиери на Капитолийском холме и женскую фигуру в натуральный рост (подобно обоим упомянутым) с кольцом на указательном пальце, находящуюся на вилле маркиза Беллони. Вот три статуи из этого камня в Риме. Фигуры из столь недорогого камня ставились обычно и на могилах.

Из мрамора вначале делались головы, руки и ноги деревянных фигур, примером чего могут служить статуи Юноны и Венеры работы Дамофона <sup>64</sup>, одного из знаменитых художников древнейшей эпохи; обычай этот был в ходу еще во времена Фидия, ибо его Паллада в Платеях была изваяна подобным образом <sup>65</sup>. Такие статуи, у которых из камня делались лишь части тела, не покрытые одеждой, назывались акролитами: вот истинное значение этого слова, до которого не доискался ни Салмазий, ни кто-либо другой <sup>66</sup>. Плиний замечает, что в мраморе стали работать впервые в пятидесятую Олимпиаду <sup>67</sup>, но это, по-видимому, относится к целым фигурам. Порою мраморные статуи облекали в одежды из настоящей ткани, примером чего может служить фигура Цереры в Буре в Ахайе; очень древняя статуя Эскулапа в Сикионе также имела подобную одежду <sup>68</sup>. Впоследствии это привело к тому, что мраморные фигуры стали покрываться росписями, изображавшими одежду, как показывает статуя Дианы, найденная в 1760 году в Геркулануме. Она имеет четыре пальма <sup>69</sup> и два с половиной дюйма в высоту; черты лица ее не идеальны, а воспроизводят определенную модель. Волосы у нее белокурые, накидка — белая с тремя полосами внизу: первая узкая, золотистая, вторая более широкая и расписанная белыми цветками и завитками, цвета каме-

<sup>\*61</sup> У одного человека в Риме есть волчий зуб, на котором изображено двенадцать божеств.

ди, и такого же цвета третья полоса. Статуя, которую у Вергилия<sup>70</sup> Коридон обещает Диане, должна была быть из белого мрамора, но с красными сандалиями. Статуи из черного камня, то есть из мрамора или базальта, создавали уже древнейшие греческие художники: Диана в Амбрисе в Фокиде работы одного художника с острова Эгина была из такого камня<sup>71</sup>. С настоящим базальтом работали как греки, так и египтяне, но речь об этом пойдет ниже.

### Фигуры из бронзы

Если верить Павсанию, статуи из бронзы начали создавать в Италии гораздо раньше, чем в Греции. Первыми художниками, обратившимися к этому роду скульптуры, он называет Рэка и Феодора из Самоса<sup>72</sup>. Последний вырезал знаменитый камень в перстне Поликрата, владевшего Самосом во времена Креза, то есть примерно в шестидесятую Олимпиаду. Римские историки, однако, сообщают, что уже Ромул повелел воздвигнуть свою статую, венчаемую богиней Победой, на колеснице, запряженной четверкой коней, — и все это отлитое из бронзы; колесница с конями представляла собой трофей, захваченный при взятии города Камерин. Произошло это, должно быть, после празднования триумфа над фиденатами, в седьмой год правления Ромула и, следовательно, в восьмую Олимпиаду<sup>73</sup>. Надпись на этом произведении была сделана, по словам Плутарха<sup>74</sup>, греческими буквами, — но поскольку, как замечает по другому поводу Дионисий, римские письма походили на древнейшие греческие, то можно предположить, что речь идет о работе некоего этрусского художника. Сообщается, кроме того, о бронзовой статуе Горация Коклеса и о такой же, но конной, в честь знаменитой Клелии<sup>75</sup>: обе были воздвигнуты в первые годы Римской республики. Когда Спурий Кассий понес наказание за свои козни против свободы, конфискованное у него имущество было обращено на то, чтобы установить бронзовые статуи Цереры<sup>76</sup>. С другой стороны, однако, нам известно из иных источников, что у греков уже во времена Креза Лидийского изготавливались неслыханно крупные предметы из всевозможных металлов: большая серебряная ваза, которую этот царь подарил храму в Дельфах, вмещала в себя шестьсот ведер; создателем ее был упоминавшийся выше Феодор<sup>77</sup>. Спартанцы заказали в подарок Крезу металлическую вазу вместимостью в триста ведер, украшенную изображениями различных животных. За много лет до этого на Самосе были созданы три колоссальные фигуры, каждая шести локтей в высоту, в коленопреклоненной позе и держащая в руках вазу, которая, так же как и сама фигура, была из бронзы; на это ушла десятая доля

добычи, захваченная самосцами во время плавания к Тартессу, по ту сторону Геркулесовых Столпов<sup>78</sup>. Первая бронзовая колесница, запряженная четверкой коней, о которой упоминают греческие авторы, была сделана афинянами после смерти Писистрата, то есть после шестьдесят седьмой Олимпиады<sup>79</sup>; ее выставили перед храмом Паллады. У бронзовых статуй зачастую и постаменты были из металла<sup>80</sup>. Золотые статуи в древности воздвигались некоторым божествам, но еще чаще — римским императорам, о чем, помимо писателей, свидетельствуют также надписи<sup>81</sup>.

### Об искусстве резьбы по камню

Искусство резьбы по камню принадлежит, должно быть, очень древним временам; оно было известно народам, весьма удаленным друг от друга. Говорят, что греки вначале делали печати из дерева, источенного червями<sup>82</sup>, и в музее Стопа хранится камень, напоминающий своей резьбой подобное дерево и, по-видимому, служивший в качестве печати. Египтяне достигли высокого совершенства в этом виде искусства, о чем свидетельствует находящаяся в названном музее Исида, сведения о которой содержатся в следующей главе; обитатели Эфиопии также делали резные печати из камня, причем они употребляли для этой цели иной, более твердый камень<sup>83</sup>. Этот вид искусства, однако, будет подробно рассмотрен в каждой из последующих глав. Судить о том, насколько распространены были у древних изделия из драгоценных камней, можно — даже и не привлекая иных свидетельств — хотя бы по тем двум тысячам кубков, которые Помпей обнаружил в сокровищнице Митридата<sup>84</sup>.

## ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

### О причинах несхожести искусства у различных народов

Рассмотрение вопроса о влиянии климата на искусство, представляющее собой предмет третьего отдела этой главы и идущее вслед за рассуждениями о происхождении искусства и о материалах, которые использовались художниками, подводит нас ближе к пониманию причин несхожести искусства у различных народов, познавших его. Под влиянием климата мы подразумеваем воздействие, оказываемое на телосложение, а в равной степени и на образ мышления обитателей

той или иной страны характером ее местоположения, а также особенностями погоды и употребляемой пищи. Климат, по словам Полибия, определяет нравы народов, их облик и цвет кожи<sup>85</sup>.

### Влияние климата на телосложение

Что касается первого, то есть телосложения, то мы собственными глазами убеждаемся в том, что лицо человека отражает не только его душу, но зачастую также характер нации, к которой он принадлежит: природа, разграничив с помощью гор и рек большие государства и земли, установила соответственно и различия во внешности их обитателей, выказав при этом значительное разнообразие; в странах, далеко отстоящих друг от друга, подобные различия проявляются еще и в особенностях строения тех или иных частей тела и вообще во всем телосложении. Различия, определяемые природными условиями той или иной страны, проявляются у животных одной породы не меньше, чем у людей, — высказывалось даже мнение, будто животные обладают сходством с людьми, населяющими их страну<sup>86</sup>. Черты человеческого облика могут быть столь же разнообразными, что и языки или их диалекты, причем последнее зависит от самих органов речи: так, нервы языка должны быть малоподвижными скорее у обитателей холодных, но не теплых стран, и если в речи гренландцев или других американских народов ощущается недостаток в некоторых звуках<sup>87</sup>, объясняется это той же причиной. Отсюда же следует, что во всех языках обитателей севера преобладают не только односложные слова, но и согласные, произношение которых, особенно в сочетаниях, дается другим народам с трудом, а иногда оказывается просто немислимым. Один знаменитый писатель<sup>88</sup> усматривает даже причину несхожести итальянских диалектов в различии тканей и форм органов речи. По этой причине, утверждает он, у ломбардцев, живущих в самых холодных областях страны, произношение грубое и отрывистое; тосканцы и римляне говорят размеренным тоном; в речи неаполитанцев, наслаждающихся еще более теплым климатом, слышится больше гласных, и говорят они яснее и отчетливее. Те, кому довелось встречаться с представителями многих наций, различают их по внешности столь же свободно и безошибочно, как и по языку. А поскольку наиглавнейшим объектом внимания искусства и художников оставался во все времена человек, то в каждой стране художники придавали своим фигурам облик, характерный для их нации; доказательством же того, что искусство в древности воплощало образы, находившиеся в соответствии с человеческим обликом, служит аналогичное соотношение между натурой и ее изображением в новейшие времена. Немцы, голландцы и французы, если только

они не изменяют своей стране и природе, узнаются по своим картинам так же, как китайцы и татары; Рубенс и после многолетнего пребывания в Италии продолжал изображать своих персонажей так, словно бы никогда не покидал родины.

Внешность современных египтян и теперь еще могла бы напомнить о персонажах их древнего искусства, если бы это соотношение между природой и ее порождениями не оказалось утраченным. Ибо если нынешние египтяне в большинстве своем такие же толстые и жирные, какими, судя по описаниям, являются обитатели Каира<sup>89</sup>, то по их древним изображениям нельзя было бы судить об их телосложении в древние времена: оно представляется полной противоположностью нынешнему; следует заметить, однако, что еще древние описывали египтян как людей толстых и жирных<sup>90</sup>. Хотя климат и не меняется, но страна и ее обитатели могут обрести иной облик. Если при этом принять во внимание, что современные египтяне являются другим народом, принесшим с собою собственный язык, что их религия, форма правления и образ жизни совершенно противоположны прежнему укладу, то станут понятными и происшедшие перемены во внешнем облике. Неслыханно большая численность народонаселения вынуждала древних египтян быть умеренными и трудолюбивыми; главное занятие их составляло земледелие<sup>91</sup>; пищу они употребляли скорее растительную, чем мясную, так что тела их не могли обрастать лишним жиром. Нынешние обитатели Египта погружены в ленивую дремоту, они стремятся жить не трудясь, и это влечет за собой чрезмерную полноту их тел.

Умозаключения подобного рода применимы и по отношению к нынешним грекам. Не говоря уже о том, что их племя на протяжении нескольких столетий смешивалось с потомками многих народов, обособившихся на их земле, нетрудно заметить, что современное государственное устройство, воспитание, образование и образ мышления могли оказать влияние и на их телосложение. При всех этих неблагоприятных обстоятельствах и теперь еще племя греков славится своей красотой, и чем ближе природа Греции к небу, тем прекраснее и величавее проявляется она в наружности своих детей. По этой же причине люди с незавершенными, неясными и маловыразительными чертами лица встречаются в красивейших областях Италии гораздо реже, чем по ту сторону Альп; лица здесь и выразительнее, и умнее, формы их по большей части крупные и законченные, а части соразмерные. Это превосходство во внешности настолько очевидно, что голова первого попавшегося мужчины из простонародья оказывается моделью для возвышенной картины на исторический сюжет, а среди женщин того же сословия — и притом в самом захолустном местечке — без особого труда отыскивается прообраз Юноны. В Неаполе, наслаждающемся более ровной и умеренной погодой по сравнению с другими итальян-

скими городами, ибо он находится в тех же климатических условиях, что и материковая Греция, часто встречаются фигуры и лица, которые могли бы служить моделью при воплощении прекрасного идеала, — и кажется, будто формы лица и в особенности четко очерченные и гармоничные части его специально созданы здесь для ваятеля.

Из того обстоятельства, что утонченность расцветает там, где теплее климат, тот, кому никогда не доводилось встречаться с представителями упомянутой выше нации, может и сам вывести справедливое заключение о соответствующей градации в умственном развитии: неаполитанцы утонченнее и хитрее римлян, сицилийцы превосходят в этом отношении неаполитанцев, а греки — даже сицилийцев. По словам Цицерона, чем чище и прозрачнее воздух, тем утонченнее человеческие лица<sup>92</sup>.

Следовательно, высшая красота, состоящая не только в нежности кожи, ярких красках, живом и выразительном взгляде, но и в очертаниях и формах, встречается чаще в странах, наслаждающихся размеренным климатом. И если даже допустить, что только итальянцы могут воплощать красоту кистью и резцом, как говорит один известный английский писатель<sup>93</sup>, то ведь в прекрасных порождениях итальянской природы отчасти и кроется источник этой способности, которая развивается с легкостью благодаря ежедневно накапливаемому опыту созерцания. А между тем совершенная красота встречалась редко даже у греков, и Котта у Цицерона говорит, что в его время из множества афинских юношей лишь немногие были действительно прекрасны. Насколько счастливые климатические условия способствуют расцвету красоты, свидетельствуют мальтийские женщины: они отличаются особой красотой, ибо на их острове не бывает зимы.

Но самое прекрасное из греческих племен (особенно в отношении цвета лица) обитало, по всей видимости, в Малой Азии, под ионийским небом, — тем небом, под которым вырос Гомер и которое вдохновило его. Об этом свидетельствуют Гиппократ и Лукиан<sup>94</sup>, а один наблюдательный путешественник шестнадцатого столетия<sup>95</sup> никак не может найти нужных слов, чтобы воздать должное красоте тамошних женщин, их нежной, молочно-белой коже и свежему, здоровому румянцу. Ибо в этой стране и на островах архипелага благодаря их положению небо более ясное, а погода с ее размеренным чередованием тепла и холода более ровная и постоянная, чем даже в Греции и особенно в тех ее приморских областях, которые не защищены от знойного африканского ветра так же, как и все южное побережье Италии и другие земли, лежащие против Африки. Ветер этот, известный у греков под названием *λίψ*, у римлян *Africus*, у нас *scirocco*<sup>96</sup>, заволакивает и насыщает воздух жгучими мглистыми испарениями, становится источником болезней и совершенно изнуряет людей, животных и расте-

ния. Когда он начинает дуть, пищеварение нарушается, а ум, так же как и тело, становится неповоротливым и бессильным. Из сказанного ясно, какое влияние оказывает этот ветер на красоту и цвет кожи, имеющей у обитателей приморских побережий тот желтовато-темный оттенок, который присущ жителям столицы неаполитанского королевства с ее узкими улицами и высокими домами в большей степени, чем обитателям окрестных деревень. Таким же цветом кожи отличаются жители городов на побережье Средиземного моря, в Папском государстве, Террачине, Неттуно, Остии и так далее. Однако испарения болот, из-за которых воздух в Италии дурной и смертоносный, в Греции, по-видимому, отнюдь не обладали пагубными свойствами: так, например, Амбракия, весьма благоустроенный и знаменитый в древности город, лежал среди болот, оставлявших лишь один-единственный проход к нему<sup>97</sup>.

Самым убедительным доказательством замечательной красоты телесных форм у греков и всех нынешних обитателей Леванта служит то, что у них никогда не бывает приплюснутых носов, особенно обезображивающих лица. Скалигер отметил подобную особенность и у евреев<sup>98</sup>; в Португалии, например, евреи по большей части имеют носы с горбинкой, называемые там по этой причине еврейскими носами. Везалий замечает, что овал лица у греков и турок красивее, чем у немцев и голландцев<sup>99</sup>. Следует также принять во внимание, что во всех теплых странах оспа представляет собой меньшую опасность, чем в холодных, в которых она свирепствует как эпидемическое заболевание подобно чуме. Поэтому в Италии едва ли у десяти человек из тысячи будут лица, отмеченные еле заметными следами оспы; грекам же в древности этот недуг был совершенно неизвестен<sup>100</sup>.

### Влияние климата на образ мышления

Влияние климата на образ мышления сказывается столь же явственно и ощутимо, как и на телосложение; наряду с ним воздействие здесь оказывают и внешние обстоятельства, в особенности же воспитание, государственное устройство и форма правления. Как у восточных и южных народов, так и у греков образ мышления проявляется в произведениях искусства. У первых из них фигуральные выражения столь же горячи и пламенны, как и климат, в котором они живут, а полет их мыслей зачастую превосходит границы возможного. В таких умах и возникали причудливые образы искусства египтян и персов, художники которых соединяли в одном облике черты существ, совершенно различных по своей природе и полу, и стремились скорее к сверхъестественному, чем к прекрасному.

Грекам же, обитавшим в условиях более умеренного климата, установившим у себя более умеренный образ правления и населявшим страну, которую, согласно преданию, назначила им Паллада<sup>101</sup>, выбрав ее среди всех прочих из-за мягкого климата, были, напротив, присущи идеи и образы столь же живописные, сколь живописен был их язык. Их поэты, начиная с Гомера, не только говорят образами, но и создают и живописуют образы, зачастую выраженные одним-единственным словом благодаря ярким краскам его звучания. Воображение греков не знало преувеличений, отличавших упомянутые выше народы, а их органы чувств, стремительно воздействовавшие на тонкоорганизованный мозг посредством гибких и восприимчивых нервов, в одно мгновение схватывали различные стороны каждого явления, занимаясь по преимуществу созерцанием прекрасного в нем.

Язык малоазийских греков стал богаче сонорными (гласными) звуками, мягче и музыкальнее после их переселения из Греции, ибо они наслаждались еще более отрадным климатом, нежели прочие греки, — и именно этот климат породил и вдохновил первых поэтов; на этой же земле возникла греческая философия; первые историки были родом отсюда же — и, наконец, Апеллес, живописец, воплощавший грацию, появился на свет под этим же благодатным небом. Однако эти греки, не сумевшие отстоять свою свободу от посягательств сопредельной персидской державы<sup>102</sup>, не были в состоянии возвыситься, подобно афинянам, создав могущественные и свободные государства, и поэтому искусства и науки в Ионийской Азии утратили свое первенствующее положение. В Афинах же, где после изгнания тиранов установилось демократическое правление с участием всего народа<sup>103</sup>, дух каждого гражданина возвысился, а сам город высоко вознесся во мнении всех греков. А поскольку хороший вкус приобрел самое широкое распространение, и состоятельные афиняне могли снискать любовь и уважение своих сограждан и открыть себе путь к почестям, сооружая великолепные общественные здания и заказывая произведения искусства, то в дни славы и могущества город этот стал подобен морю со впадающими в него реками: в Афины стекалось все и вся. Вместе с науками здесь обосновались и искусства, здесь заняли они первенствующее положение, и отсюда же поток их излился на другие земли. Доказательством того, что именно в этом кроется основная причина расцвета искусств в Афинах, служит подобная же обстановка во Флоренции, где в новое время после долгих лет мрака невежества вновь начали процветать науки и искусства.

Таким образом, исследуя естественные способности всех народов вообще и греков в частности, необходимо принимать в расчет влияние не только климата, но и воспитания и формы правления. Ибо внешние обстоятельства воздействуют на нас не менее, чем воздух, который

нас окружает, а привычка имеет над нами такую власть, что она даже пересоздает и тело и самые органы чувств, дарованные нам природой; так, ухо, привыкшее к французской музыке, остается равнодушным к самым нежным звукам музыки итальянской.

Именно от этого проистекали также те различия между греческими племенами в самой Греции, которые отмечает Полибий, говоря о способах ведения войны и о мужестве<sup>104</sup>. Фессалийцы были хорошими воинами, когда могли нападать небольшими отрядами, но не выказывали должной выдержки в правильном боевом строю во время сражения; этолийцы же составляли полную их противоположность. Критяне были несравненны в засадах и вылазках, когда требовалось нанести урон врагу, прибегнув к хитрости, — но их не следовало использовать там, где решало одно только мужество; у ахейцев и македонян дело обстояло противоположным образом. Древнейшие законы Аркадии обязывали всех ее обитателей учиться музыке и постоянно заниматься ею вплоть до достижения тридцатилетнего возраста для того, чтобы смягчить их нравы и обычаи, которые могли сделаться грубыми и дикими из-за сурового климата этой горной страны, — и поэтому аркадяне выделялись среди всех греков своей добропорядочностью и хорошими манерами. Из их числа лишь жители города Кинефа, отвергнувшие этот закон из нежелания учиться музыке и заниматься ею, вновь впали в состояние своей природной дикости и были презираемы всеми греками.

В тех странах, в которых воздействие на обитателей наряду с климатом оказывает и некая тень прежней свободы, нынешний образ мышления весьма схож с прежним; это и теперь еще проявляется в Риме, где простонародье, управляемое духовенством, пользуется необузданной свободой. В этой среде и теперь еще можно было бы набрать отряд воинственных и неустрашимых воинов, презирающих смерть подобно их предкам, а те женщины из простонародья, чьи нравы менее развращены, и поныне напоминают древних римлянок своей сердечностью и отвагой; можно было бы привести немало превосходных примеров в доказательство этого, если бы позволило наше изложение.

У обитателей самых теплых областей Италии, едва ли не поголовно наделенных большими талантами, и поныне еще проявляется замечательный художественный талант, наследие греков; воображение господствует здесь над остальными способностями так же, как у расудочных бриттов разум господствует над воображением. Кто-то не без основания заметил, что поэты по ту сторону Альп говорят образами, но создают лишь немногие запоминающиеся образы; следует признать, что изумляющие, а порой и ужасающие образы, которые составляют славу Мильтона, не могут служить предметом, достойным благородной кисти, и совершенно непригодны для живописи. Описания Миль-

тона — за исключением тех, что посвящены любви в раю, — напоминают прекрасно нарисованных Горгон, похожих друг на друга и одинаково устрашающих. Описания у многих других поэтов кажутся значительными на слух, но ничего не говорят разуму. У Гомера же все живописно и все задумано и создано для живописи<sup>105</sup>. Чем теплее климат итальянских областей, тем крупнее таланты и тем пламеннее воображение у их уроженцев, — произведения сицилийских поэтов, например, полны редких, новых и неожиданных образов. Но этому пламенному воображению чужды горячность и порывистость, ему здесь — так же, как и погоде в этих областях и темпераменту их обитателей, — присуща большая уравновешенность, нежели в более холодных областях, ибо природа чаще создает счастливо-флегматичные характеры не на севере, а на юге Италии.

Когда я говорю об естественной способности этой нации к искусству, то не могу вместе с тем отрицать наличие той же способности у отдельных или многих представителей других народов, поскольку подобное противоречило бы очевидности. Ибо Гольбейн и Альбрехт Дюрер, прародители искусства в Германии, выказали таланты, достойные изумления, и если бы они смогли, подобно Рафаэлю, Корреджо и Тициану, изучать произведения искусства древности, то, вероятно, достигли бы такого же величия или даже превзошли бы названных художников. Ведь и Корреджо — хотя это обычно отрицается — не обрел бы величия, не изучив творения древних: его учитель Андреа Мантенья знал их, и в коллекции господина кардинала Алессандро Альбани имеются его зарисовки древних статуй, — поэтому Фелициан и завещал ему свое собрание древних надписей<sup>106</sup>. С этой стороны Мантенья был совершенно неизвестен Бурману Старшему<sup>107</sup>. Относительно же того, объясняется ли указанными выше причинами отсутствие художников в Англии, где нет ни одной знаменитости, и во Франции, где — за исключением двух или трех — положение остается прежним, несмотря на большие затраты, я предоставляю судить другим.

Мне кажется, что эти общие сведения об искусстве, а также изложение причин его несхожести в странах, познавших его, достаточно подготовили читателя к рассказу об искусстве у отдельных народов.

# Глава вторая

## ОБ ИСКУССТВЕ ЕГИПТЯН, ФИНИКИЯН И ПЕРСОВ

### ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

#### Об искусстве египтян

Египтяне почти ни в чем не отступились от стиля, выработанного ими в древности, и искусству их нелегко было достичь тех высот, какими овладели греки. Причины этого кроются отчасти в особенностях их телосложения, отчасти в их образе мышления, а также, в не меньшей степени, — в их обычаях и установлениях, особенно же религиозных; следует, кроме того, принять во внимание положение художников в обществе и характер их познаний. Об этом и пойдет речь в первой части данного отдела; вторая его часть посвящается стилю египетских художников, то есть их рисунку и одеяниям их фигур; в третьей же части будет сказано о самом способе исполнения их произведений.

#### Причины своеобразия египетского искусства

Первая из причин своеобразия искусства египтян кроется в самой их наружности, не обладавшей теми достоинствами, которые были бы способны внушить художнику идеи высшей красоты. Ибо природа выказала по отношению к египтянам меньшую благосклонность, нежели к этрускам и грекам, доказательством чего служит характерный, наподобие китайского<sup>\*1</sup>, облик представителей этого народа, запечатленный как в статуях, так и на обелисках и резных камнях: египет-

---

<sup>\*1</sup> Это замечание могли бы использовать те авторы, которые в последнее время часто писали о сходстве китайцев с древними египтянами.

ские художники, следовательно, и не могли искать разнообразия<sup>\*2</sup>. Именно эти черты обнаруживаем мы, созерцая лица, написанные на мумиях, которые — так же, как и у эфиопов, — выполнялись с соблюдением точного сходства с покойным, ибо египтяне, готовя мумию, стремились сохранить все характерные приметы облика умершего вплоть до ресниц<sup>3</sup>. Возможно, что обычай писать портрет покойного на его мумии перешел к эфиопам от египтян, ибо в царствование Псамметиха<sup>4</sup> двести сорок тысяч человек переселилось из Египта в Эфиопию, занеся туда свои обычаи и нравы. Следует заметить также, что в Египте владычествовали восемнадцать эфиопских царей<sup>5</sup>, время правления которых относится к древнейшей эпохе египетской истории. Кроме того, у египтян был темно-коричневый цвет кожи, каковая особенность передавалась и при разрисовке голов мумий<sup>\*\*6</sup>.

На основании одного замечания Аристотеля пытались также утверждать, что берцовые кости у египтян были вывернуты наружу<sup>7</sup>; вероятно, те из них, кто жили по соседству с эфиопами, имели, подобно последним, приплюснутые носы. Женские фигуры египетской работы при всей их стройности наделены чересчур развитой грудью — а поскольку, по свидетельству одного из отцов Церкви<sup>8</sup>, египетские художники изображали природу такой, какой они ее видели, то по этим фигурам можно судить о внешности египтянок. С телосложением египтян хорошо согласуется то прекрасное здоровье, которым они (в особенности, согласно Геродоту, обитатели Верхнего Египта<sup>9</sup>) обладали как особым преимуществом, выделявшим их среди всех прочих народов — и это же можно заключить из того, что у голов египетских мумий, в бесчисленном количестве осмотренных князем Радзивиллом<sup>10</sup>, все зубы были на месте, и не нашлось даже ни одного испорченного. Упомянутая мумия в Болонье доказывает также, что среди египтян встречались люди необыкновенно высокого роста, — она имеет около восьми римских палмов в длину<sup>11</sup>.

Что же касается второго, то есть склада характера и образа мышления, то египтяне не принадлежали к числу людей, кажущихся созданными для радости и веселья<sup>12</sup>. Ибо музыка, с помощью которой

<sup>\*2</sup> Наилучшее представление о форме египетских голов с помощью гравюр можно составить по мумии, приведенной у Бегера в *Thes. Brand.* Т. 3. P. 402; и по другой, которую описывает Гордон в *Essay towards explaining the hieroglyphical figures on the coffin of an ancient Mummy.* London. 1737. fol.

<sup>\*\*6</sup> Одна из таких мумий была подарена кардиналом Алессандро Альбани болонскому институту; другая находится в Лондоне. Обе лежат в прекрасно сохранившихся древних гробах из сикоморы, которые расписаны так же, как и тела покойников. Третья расписанная мумия хранится в дрезденском собрании древностей. Но так как лица у всех этих мумий одного цвета, то не следует утверждать, подобно Гордону, что в Лондоне находится мумия нубийца.

греки в самой глубокой древности стремились сделать более приятным даже выполнение законов и в которой они состязались еще до Гомера, в Египте не была распространена; некоторые утверждают даже, что там ею запрещалось заниматься так же, как и поэзией<sup>13</sup>. Ни в храмах, ни при жертвоприношениях, согласно свидетельству Страбона, не звучал какой-либо инструмент<sup>14</sup>. Однако это не означает, что египтяне вообще не знали музыки, а к тому же приведенные выше сведения могли быть справедливыми лишь для древнейшей эпохи; ведь мы знаем, что египтянки водили Аписа к Нилу под музыку, и существуют изображения египтян, играющих на музыкальных инструментах, например — мозаика храма Счастья в Палестрине и две фрески в Геркулануме.

Особенности такого склада характера и обусловили потребность египтян в поисках сильных средств для того, чтобы воспламенить свое воображение и внушить духу бодрость. Меланхолия, присущая этой нации, способствовала появлению здесь первых пустынников, а один из новых писателей отыскал где-то сведения о том, что в конце четвертого столетия в одном только Нижнем Египте было свыше семидесяти тысяч монахов<sup>15</sup>.

Египтяне желали повиноваться строгим законам и совсем не могли жить без царей; быть может, по этой-то причине Гомер и называет Египет «горьким»<sup>16</sup>. Мысль их пренебрегала естественными явлениями и обращалась к таинственным.

В своих обычаях и богослужебных обрядах египтяне строго придерживались древнейших предписаний даже и во времена римских императоров, а распри между городами из-за богов продолжались до тех же пор<sup>17</sup>. Утверждения некоторых новых авторов (якобы основывающихся на свидетельствах Геродота и Диодора), будто Камбис окончательно упразднил богослужение у египтян и их обычай бальзамировать умерших<sup>18</sup>, совершенно ошибочны, ибо даже греки в этот период сохраняли тела своих покойников по египетскому способу, как я указал в другом сочинении<sup>19</sup> на примере той мумии со словами ΕΥ+ΥΧΙ<sup>\*20</sup> на груди, которая прежде находилась в доме Делла Валле в Риме, а теперь хранится в королевском собрании древностей в Дрездене. Если бы подобные утверждения и имели под собой некоторое основание, то египтяне смогли бы вернуться к прежним обычаям уже тогда, когда они восстали против Дария, преемника Камбиса<sup>21</sup>.

---

<sup>\*20</sup> Греческое «тау» имело у греков в Египте форму креста, как это можно видеть в одной очень ценной древней пергаментной рукописи Нового Завета на сирийском языке, хранящейся в библиотеке августинцев в Риме. Эта рукопись in folio была изготовлена в 616 году; на ее полях — примечания на греческом языке. Между прочим, я вижу здесь слово Ι+ϞΙϞΕΙ вместо ΗΤΑΙΡΕ.

Доказательством того, что египтяне и при императорах сохраняли свои древние обряды, может служить статуя Антиноя в Капитолии, выполненная по образцу египетских статуй и почитавшаяся — так же, как и сам он, — в этой стране и в особенности в городе, названном по его имени Антиной<sup>22</sup>. Подобная ей мраморная фигура, причем также превышающая человеческий рост, находится в саду Палаццо Барберини; третья же, достигающая трех пальмов в высоту, — на Вилле Боргезе. У всех этих фигур — напряженная поза, руки свисают вдоль тела по образцу древнейших египетских статуй. Итак, очевидно, что император Адриан, пожелав сделать изображение Антиноя предметом поклонения, должен был придать ему облик, единственно приемлемый и понятный для египтян, — и все статуи Антиноя, находившиеся в Египте, представляли собой подобие той, что стояла в Тиволи.

Следует, кроме того, упомянуть отвращение, которое египтяне до владычества греков испытывали ко всем чужеземным обычаям, особенно же к греческим<sup>23</sup>; это отвращение, по-видимому, явилось причиной полного равнодушия к искусству других народов, проявленного египетскими художниками, и воспрепятствовало развитию науки в той же мере, что и искусства. Подобно тому, как в Египте врачам не разрешалось прописывать лекарства, не упомянутые в священных книгах, так и художникам не дозволялось отступаться от древнего стиля, ибо тамошние законы ограничивали духовные стремления, предписывая одно лишь подражание предкам, и запрещали любые новшества. Поэтому-то Платон и говорит<sup>24</sup>, что статуи, выполненные в Египте в его время, ни по облику, ни по другим каким-нибудь признакам не отличались от тех, которые были древнее их на тысячу и более лет<sup>25</sup>. Это относится ко всем произведениям, созданным египетскими художниками в эпоху, предшествовавшую владычеству греков.

И наконец, последняя из причин своеобразия египетского искусства кроется в положении художников в обществе и их познаниях. Ибо художники в Египте были приравнены к ремесленникам и причислены к самому низкому сословию. Никто не посвящал себя там искусству из врожденной склонности и по особому влечению: сын следовал образу жизни отца, один шел по стопам другого и не пытался при этом оставить след, который можно было бы назвать его собственным. По этой причине в Египте и не могло быть различных художественных школ в отличие от Греции. При таком положении вещей художники не могли иметь ни познаний, ни условий, которые побу-

<sup>25</sup> Нет никакого основания полагать, подобно одному средневековому греческому писателю (Codin. Origin. Constant. p. 48), будто человеческие фигуры изготовлялись только в одной части Египта и поэтому тамошние жители назывались «создателями людей», *divincolmorfoi*.

дили бы их дух возвыситься в стремлении достичь вершин искусства; тому, кто создавал нечто необыкновенное, нечего было рассчитывать ни на какие-нибудь преимущества, ни на почести. По этой причине творцам египетских статуй подходит слово «ваятель» в его исконном значении: они высекали свои фигуры в соответствии с установленными размерами и формами, так что закон, запрещавший им отступать от правил, не казался им суровым. В греческих источниках сохранилось имя лишь одного-единственного египетского ваятеля, Мемнона<sup>26</sup>; он создал три статуи у входа в храм в Фивах, одна из которых была самой большой в Египте.

Что же касается познаний египетских художников, то они не владели одним из важнейших элементов искусства, а именно — знанием анатомии; наука эта в Египте (так же, как и в Китае) не только не была развита, но и вообще неизвестна, ибо благоговение перед покойником никоим образом не допустило бы расчленения мертвого тела: по сообщению Диодора, даже простой надрез, сделанный на нем, рассматривался как убийство. По этой причине парасхист, как его называли греки, то есть тот, кто делал первые разрезы на теле, вскрывая его для бальзамирования, должен был сразу же после выполнения своей обязанности спасаться бегством от родственников покойного и всех окружающих, осыпавших его камнями и проклятиями<sup>27</sup>. И действительно, незнание египетскими художниками анатомии проявляется не только в неверном изображении отдельных частей тела: о нем можно судить и по нечетко намеченным мускулам и костям, о чем я буду говорить ниже. Сфера анатомии в Египте распространялась лишь на изучение внутренностей, но и эти ограниченные познания передавались у бальзамировщиков от отца к сыну, оставаясь, по-видимому, тайной для других: ведь при изготовлении мумии не присутствовал никто из посторонних. В египетских статуях заметны также некоторые отклонения от естественных пропорций — так, например, уши на некоторых головах помещены выше, чем нос (особенность эта, между прочим, наблюдается в фигурах сфинксов); на голове одной статуи со вставными глазами из Виллы Альтиери, о которой пойдет речь ниже, уши находятся на одном уровне с глазами, то есть мочка уха и глаз помещены на одной прямой.

### О стиле египетского искусства

Вторую часть этого отдела, посвященную стилю искусства египтян и включающую в себя рассмотрение рисунка обнаженного тела и одевания их фигур, можно разделить на три главки. В двух первых речь пойдет о древнейшем, а затем и о последующем, более позднем стиле

египетских ваятелей, в третьей же — о подражании египетским произведениям у греческих художников. Ниже я постараюсь показать, что доподлинно древние египетские произведения распадаются на два рода и что в собственно египетском искусстве различимы две разные эпохи: первая, по-видимому, продолжалась вплоть до завоевания Египта Камбисом, а вторая охватывает то время, когда исконные египтяне занимались ваянием под владычеством персов, а затем и греков; что же касается произведений подражательных, то все они, по-видимому, были выполнены при императоре Адриане. В каждой из этих трех главок речь пойдет вначале о рисунке обнаженного тела, а затем — об одеяниях фигур.

В эпоху древнейшего стиля рисунок обнаженного тела обладает явственно выраженными особенностями, позволяющими отличить его не только от рисунка, характерного для других народов, но и от произведений, выполненных в позднейшем стиле; особенности эти проявляются как в очертаниях или контуре фигуры в целом, так и в рисунке и форме отдельных ее частей. Самая важная общая особенность рисунка обнаженного тела проявляется здесь в прямолинейности или передаче очертаний фигуры посредством умеренно округлых и волнистых линий. Именно этот стиль господствует в архитектуре и орнаментах; поэтому египетским фигурам недостает изящества (ведь Грации не были известны в Египте<sup>28</sup>) и привлекательности, и то же самое Страбон говорит об египетских зданиях<sup>29</sup>. Фигуры стоят в напряженной и неестественной позе, однако ни у одной из сохранившихся египетских статуй мы не увидим ног с параллельно поставленными и тесно сомкнутыми ступнями, — подобная постановка, которую приписывают им некоторые древние писатели и которая присуща иногда этрусским фигурам, не свойственна даже, согласно последним достоверным сведениям, двум колоссальным фигурам неподалеку от развалин Фив. У доподлинно древних фигур ступни поставлены параллельно и не носками врозь: они напоминают две сдвинутые параллельные линейки, стоящие одна перед другой. У одной египетской мужской фигуры высотой в четырнадцать пальцев на Вилле Альбани расстояние между ступнями превосходит три пальма. Руки свисают вдоль боков и, тесно прижатые к ним, сливаются с телом, вследствие чего ни в одной фигуре невозможно обнаружить действия, выраженного движением рук или кистей. Подобная неподвижность свидетельствует не о неискренности художника, но о наличии установленных общепринятых правил, согласно которым он должен был создавать статуи как бы по одному-единственному образцу: ибо на обелисках и в других произведениях обнаруживается та действенность, которую художники умели придавать своим фигурам. Некоторые фигуры сидят на

подогнутых ногах или стоят на коленях, почему их можно назвать энгоназами<sup>\*30</sup>, — в этом положении изображены Dii Nixi, стоявшие в Риме перед тремя жертвенниками Юпитера Олимпийского.

Для рисунка египетской фигуры в общем характерно, что кости и мускулы обозначаются лишь в незначительной степени, на нервы и сухожилия не дается даже намек, однако колени, лодыжки и локти снабжены выпуклостями так же, как и в природе. Спины не видно, так как статуя прислонена к столбу, вместе с которым она и выполняется из одного куска. У упоминавшейся выше статуи Антиноя спина свободна. Умеренная волнистость линий контура вместе с тем определяет вытянутую и суженную форму египетских фигур, которая, согласно Петронию, характеризует египетский стиль в искусстве<sup>31</sup>. Египетские фигуры, в особенности мужские, отличаются необыкновенной узостью тела выше бедер.

Эти свойства и особенности египетского стиля, состоящие как в прямолинейности очертаний и форм, так и в скудости указаний на кости и мускулы, присущи всем фигурам в египетском искусстве; исключение делается лишь для изображений животных. Из числа последних особо следует упомянуть большого базальтового сфинкса из Виллы Боргезе, другого большого гранитного сфинкса в королевском собрании древностей в Дрездене<sup>\*\*32</sup>, двух львов у входа в Капитолий и двух других у Фонтана Феличе. Фигуры эти выполнены с большим пониманием и обнаруживают изящное многообразие мягких изгибов очертаний и плавных выпуклостей сочленений. Большие суставы, а также бедренные и другие кости, нечетко намеченные в человеческих статуях, выказывают убедительное изящество воплощения в фигурах животных; между тем иероглифы на постаментах сфинкса в Дрездене и львов у вышеупомянутого фонтана ясно свидетельствуют о египетском происхождении этих произведений. Сфинксы у обелиска Солнца, лежащего на Марсовом поле в Риме<sup>33</sup>, — того же стиля, и головы их выполнены с большим мастерством и тщанием. Эти различия в стилистике человеческих статуй и фигур животных позволяют сделать вывод о том, что поскольку первые представляли собой изображения божеств, а также священных особ, то при их создании приходилось руководствоваться всесторонними предписаниями — и что при воплощении животных художник пользовался большей свободой. Следует представлять себе систему, которая регламентировала создание статуй в древнем египетском искусстве, подобной системе правления на Крите и в Спарте, где ни на

<sup>\*30</sup> Коленопреклоненные (*греч.*, искусств. образ.).

<sup>\*\*32</sup> Это замечательное произведение египетского искусства находилось прежде в Палаццо Киджи в Риме.

йоту нельзя было отступить от установлений древних законодателей; однако этот умозрительный круг не распространялся на изображения животных.

При исследовании рисунка обнаженного тела у египтян необходимо далее обратить внимание на выделяющиеся части фигуры, то есть на голову, руки и ноги. Что же касается голов, то глаза их поставлены плоско и косо и, как правило, не в углублениях, как у греческих статуй, но на одном уровне со лбом; по этой причине глазная кость, приобретающая особую рельефность благодаря бровям, здесь отсутствует. Брови, веки и края губ обозначаются по большей части заглубленными линиями. У одной из самых древних женских голов, выполненной в величину более натуральной из зеленоватого базальта и находящейся на Вилле Альбани, брови над пустыми глазницами обозначены плоской накладной полоской шириною в ноготь мизинца, тянущейся до висков и резко обрывающейся; от нижней глазной кости отходит такая же полоска, заканчивающаяся там же и таким же образом. Египтянам был чужд мягкий профиль греческих голов: изгиб носа на лицах их статуй соответствовал тому, что они находили у обыденной природы; скулы резко очерчивались и образовывали выпуклости; подбородок всегда делался небольшим, отчего овал лица оказывался незавершенным. Своеобразен и разрез рта: уголки губ, которые обычно в природе — или, по крайней мере, у греков и европейцев — опущены, в египетских головах, напротив, подняты. Борода встречается только у одной-единственной мужской статуи из камня. Голова этой статуи, находящейся на Вилле Людовизи, больше натуральной величины, бюст выполнен из базальта; борода прямоугольной формы и совершенно плоская, а завитки намечены параллельными разновеликими линиями.

Руки у египетских статуй имеют такую же форму, как у людей, испортивших или запустивших свои руки, в общем-то неплохо сформированные от природы. Ступни отличаются от ступней греческих статуй: они более плоские и широкие, пальцы ног совершенно плоские, почти не различаются по длине и, подобно пальцам рук, лишены указаний на суставы. Мизинцы на ногах не согнуты и не повернуты внутрь, как у греческих статуй; следовательно, ступни статуи работы Мемнона вовсе не обладали той формой, какую приписывает им Покок<sup>34</sup>. Хотя дети в Египте ходили босиком и пальцы их ног не ведали стеснения, причиняемого обувью<sup>35</sup>, однако описанная выше форма ступни была, по-видимому, унаследована от древнейших статуй, а не образовалась вследствие ходьбы босиком. Ногти изображаются посредством угловатых насечек, без каких-либо закруглений и выпуклостей.

У египетских статуй в Капитолии, у которых сохранились ступни, последние — так же, как и у самого Аполлона Бельведерского, — неодинаковой длины: так, ступня правой ноги, на которую опирается

тело одной из этих фигур, на три дюйма римского пальма длиннее, чем ступня левой. Сделано это не без умысла, ибо ноге, отставленной несколько назад и несущей на себе тяжесть тела, стремились благодаря этому прибавить ровно столько, сколько она утрачивает при обозрении из-за того, что помещена позади. Пупок как у мужских, так и у женских фигур помещен необыкновенно низко и углублен. Я повторю здесь то, о чем упоминал уже в общих чертах в предисловии: судить о произведениях по выполненным с них гравюрам невозможно, ибо в книгах Буассара, Кирхера, Монфокона<sup>36</sup> и других не удастся обнаружить ни одного из перечисленных мною признаков египетского стиля. Необходимо также научиться ясно различать, что в египетских статуях действительно является древним, а что прибавлено позднее. Нижняя часть лица так называемой Исиды в Капитолии (единственной из четырех находящихся там самых крупных статуй, которая выполнена из черного гранита) отнюдь не древнего происхождения: она представляет собой новейшее добавление. Я говорю об этом, поскольку лишь немногие знают или могут определить это; кроме того, и у Исиды, и у двух других статуй из красного гранита добавлены руки и ноги. Новая голова приставлена к сидящей женской фигуре из Палаццо Барберини, которая — так же, как и мужская фигура, изображенная у Кирхера<sup>37</sup>, — держит прямо перед собой маленькую фигуру Анубиса в ларце.

В этом же отделе, посвященном рисунку обнаженного тела, весьма уместно было бы (для пользы тех, кто изучает искусство) коснуться также особых видов воплощения фигур богов и чувственного олицетворения их свойств и функций. Но поскольку здесь с избытком говорится о других предметах, мне придется ограничиться лишь некоторыми замечаниями.

До наших дней дошло немного статуй божеств с головами тех животных, в облике которых они почитались египтянами. Среди них — упомянутая выше статуя в человеческий рост с головой ястреба, изображающая Осириса<sup>38</sup> и находящаяся в Палаццо Барберини; другая статуя той же величины, с головой, в которой есть нечто от льва, от кошки и от собаки<sup>39</sup>, находится на Вилле Альбани, — и там же имеется маленькая сидящая фигура с головой собаки<sup>40</sup>; все три выполнены из гранита, обладающего черноватым оттенком. Голова второй из этих фигур покрыта сзади обычным египетским чепцом, ниспадаю-

<sup>37</sup> Эта коленапреклоненная фигура из черноватого мрамора стояла прежде в Стиньяно на дороге, ведущей из Рима в Лорето, а теперь находится на Вилле Альбани. Она совершенно неверно изображена у Кирхера в *Oedip. Aegypt.* Т. 3. synt. 17. с. 3. pag. 497, ибо там мы видим в ларце всего лишь одну фигуру, тогда как на самом деле их три.

щим многочисленными складками, закругленным спереди и свисающим за плечами на два римских пальма. На голове возвышается так называемый *limbus*\* диаметром более римского пальма; с этим лимбом впоследствии изображались божества, императоры и святые. Тех, которые подобно Уорбертону полагают<sup>41</sup>, будто статуи такого рода созданы позднее статуй, воплощающих чисто человеческий облик, можно заверить, что они принадлежат той же древности, если даже не древнее самых древних статуй в Капитолии, являющих взору человеческий облик в неизменном виде. Фигура Анубиса из черного мрамора в Капитолии не принадлежит к числу египетских произведений, так как она выполнена в эпоху императора Адриана.

Страбон (а не Диодор, вопреки Пококу) сообщает об одном фиванском храме, что внутри его не было ни единой статуи с человеческим обликом: там устанавливали лишь фигуры животных, — и Покок полагает возможным отнести это замечание ко всем храмам в Фивах, сохранившимся по настоящее время<sup>42</sup>. Между тем из числа дошедших до нас статуй, изображающих, судя по их атрибутам, божества, бо́льшая часть воплощает облик чисто человеческого (и с головой человека, а не животного); одним из доказательств этого может служить известная «Таблица Исиды» в музее короля Сардинии в Турине<sup>43</sup>. Ни на одном из древних памятников египтян не встречается изображение Исиды с рогами на голове\*\*<sup>44</sup>. Однако женские фигуры в Капитолии изображают, по всей видимости, Исиду. Жрицами они быть не могут, ибо ни одна женщина в Египте не имела права выполнять обязанности священнослужителя<sup>45</sup>. Мужские же фигуры в Капитолии могут быть статуями верховных жрецов из Фив, ибо именно там все они и стояли. Относительно крыльев у изображений египетских божеств будет говорить в третьей главке этого отдела. Здесь следует также заметить, что среди древних египетских произведений, находящихся в Риме, не найдется ни одной фигуры, в руки которой был бы вложен сistr<sup>46</sup>, — более того, изображение этого инструмента вообще не встречается нигде, кроме края «Таблицы Исиды», и те, кто подобно Бьянкини полагают, будто обнаружили его даже на нескольких обелисках, впадают в ошибку<sup>47</sup>. Я говорил уже об этом в другом сочинении<sup>48</sup>. Посохи в руках фигур божеств всегда снабжались набалдашниками в виде птичьих голов: украшение, бытовавшее у египтян и других народов, как показывают сидящие фигуры, изображенные на обеих сторонах большой таблицы из красного гранита, которая находится не там, где сообщили Пококу<sup>49</sup>, а в саду Палаццо

\* Расшитая лента вокруг головы (*лат.*).

\*\*<sup>44</sup> Два изображения головы с рогами имеются на резных камнях из музея Стоша (р. 11, по 40, 41), но они римской работы и относятся к поздней эпохе.

Барберини. Птица эта, вероятно, та самая, которую нынешние обитатели Египта называют «абукердан»<sup>50</sup>; величиной она с небольшого журавля. Греки также носили посохи, украшенные наверху изображениями птиц. У ассирийцев, согласно Геродоту, навершия посохов вырезались в виде яблока, розы, лилии, орла и так далее<sup>51</sup>. Таким образом, орел на железе Юпитера, описанный Пиндаром<sup>52</sup>, — сходное изображение можно увидеть на прекрасном алтаре на Вилле Альбани, — был просто заимствован из обихода.

Египетские сфинксы двуполы, то есть спереди они женского пола, с женской головой, а сзади — мужского, о чем свидетельствуют тестикулы. Это обстоятельство никем еще не было замечено. Я доказал это в свое время<sup>53</sup> на примере одного резного камня из музея Стоша и добился благодаря этому объяснения одного непонятного места у поэта Филемона<sup>54</sup>, который говорит о мужских сфинксах; греческие художники также создавали иногда сфинксов с бородами. Последнее мне удалось обнаружить на одном рисунке из большой коллекции рисунков, принадлежащей господину кардиналу Алессандро Альбани, но я полагаю, что произведение, с которого был выполнен рисунок, давно утрачено. Однако впоследствии оно обнаружилось в гардеробной комнате Палаццо Фарнезе и оказалось рельефом из обожженной глины. Тогда я еще не обратил внимания на тестикулы у египетских сфинксов. По моему мнению, Геродот, называя сфинксов *ἀνδρόσφιγγες*<sup>\*</sup>, хотел этим сказать, что они двуполы<sup>55</sup>. Особенно примечательны сфинксы, лежащие по четырем сторонам обелиска Солнца на Марсовом поле; у них человеческие руки с острыми изогнутыми когтями хищных животных. Подобные сфинксы изображены на гравюре, помещенной в начале этой главы (см. раздел «Иллюстрации», рис. 6. — *Издатель*).

Приступая ко второй главке отдела, которая посвящена одеяниям фигур, выполненных в древнейшем египетском стиле, я должен вначале заметить, что одеяния эти делались главным образом из льняных тканей, поскольку производство их в Египте было весьма распространено<sup>\*\*56</sup>; юбка египтян, называемая *calasiris*, окаймлялась внизу мелкой оборкой или плиссировкой и доходила до самых пят; мужчины носили поверх нее белый суконный плащ<sup>57</sup>. Однако мужские фигуры всегда изображаются обнаженными, идет ли речь о статуях или обелисках и других произведениях; исключение составляет

\* Сфинксы-самцы (*греч.*).

\*\*<sup>56</sup> Салмазий (*Exercit. in Solin. p. 988 B*) пытается на основании одного места у Горація заключить, будто в Египте едва хватало льна на жреческие одеяния. Однако Плиний упоминает четыре вида египетского льна; поэт же просто хотел показать, что жрецов было великое множество.

лишь передник, надеваемый на бедра и прикрывающий нижнюю часть тела. Передник этот был весь в мелких складках. Но поскольку фигуры эти, по всей видимости, представляют собой воплощение божеств, то можно предположить, что у египтян, так же как и у греков, было принято изображать их обнаженными, — или же здесь следует видеть воспоминание о древнейшей одежде, сохранявшейся еще длительное время спуска у арабов, не носивших ничего, кроме набедренной повязки и обуви<sup>58</sup>.

В произведениях древнейшего стиля одеяние — в особенности женское — обозначено лишь с помощью выступающих или приподнятых краев вокруг шеи и ног, примером чему могут служить так называемая Исида в Капитолии и две другие статуи там же. Посредине груди, там, где должен находиться сосок, вырезан маленький кружок, от которого по всей груди тянутся, подобно радиусам, многочисленные насечки в два пальца шириною, близко лежащие друг от друга. Это можно было бы принять за нелепое украшение, однако я придерживаюсь того мнения, что таким способом стремились показать складки тонкого покрывала, облегающего грудь. Ибо у одной египетской статуи Исиды из Виллы Альбани, хотя и выполненной в более позднее и прекрасном стиле, на груди, которая на первый взгляд кажется открытой, намечены едва заметные складки, идущие от соска в том же направлении. Одеядние на теле таких фигур лишь подразумевалось. Именно таким образом изображается одеядние фигуры Исиды, написанной на одной мумии<sup>59</sup>, а у тех двадцати колоссальных деревянных статуй наложниц царя Микерина, которых Геродот счел обнаженными<sup>60</sup>, можно было, вероятно, обнаружить подобный намек на одеядния; во всяком случае, в настоящее время не удастся найти ни одной совершенно обнаженной египетской фигуры. Подобное замечание высказывает Покок по поводу фигуры сидящей Исиды, которую можно было бы счесть совершенно обнаженной, если бы не край одеядния, приподнятый у лодыжек; по этой причине он предполагает, что одеядние это делалось из тонкого муслина, рубашки из которого и теперь еще носят женщины на Востоке из-за сильной жары.

Особым образом одета упоминавшаяся выше сидящая фигура из Палаццо Барберини: ее юбка расширяется книзу, словно колокол, и лишена складок. Представление об этом можно составить по фигуре, описанной Пококом. В том же роде и юбка одной очень древней женской статуи трех пальмов высотой из собрания господина Урбано Роланди в Риме, выполненной из гранита черноватого оттенка; поскольку здесь юбка не расширяется книзу, то нижняя часть фигуры подобна столбу. Фигура эта держит перед грудью киноцефала, сидящего на ларце с четырьмя вертикальными рядами иероглифов. Ее ступней совсем не видно.

По-видимому, при раскраске рельефных фигур, сохранившихся в Фивах, не передавались оттенки цвета и игра светотени, о чем можно судить по одежде Осириса<sup>61</sup>. Однако это не должно показаться нам столь же странным, как тому, кто сообщает об этом: ведь все рельефы сами по себе воплощают игру светотени, будь они из белого мрамора или из какого-нибудь другого одноцветного материала, и если бы, раскрашивая их, пытались, как в живописи, передавать выпуклости и углубления, то получился бы хаос. Впрочем, в Египте встречаются и другие раскрашенные рельефы<sup>62</sup>.

Следует сказать несколько слов и о составных частях египетского одеяния. Мужчины обычно ходили с непокрытой головой, представляя в этом полную противоположность персам, как отмечал Геродот, говоря о различиях в твердости черепов египтян и персов, павших на поле битвы<sup>63</sup>. Головы мужских фигур у египтян покрыты либо чепцом, либо шапкой: это боги или цари. У некоторых из них чепец ниспадает двумя широкими (иногда закругленными наружу) концами и покрывает как плечи, так и часть груди и спины. Шапка иногда похожа на египетскую митру, иногда же она сплющена сверху и напоминает головные уборы, которые носили двести лет тому назад, например шапку Альда Старшего. Чепец и митру носят также животные; первый мы видим на сфинксе, а вторую, высотой примерно в два пальма, на ястребе из базальта: обе фигуры находятся в музее упомянутого Роланди. Шапки, сплюснутые сверху, подвязывались под подбородком двумя лентами, как видно на примере единственной сидящей фигуры из того же музея, достигающей четырех пальцев в высоту и выполненной из черного гранита. На шапке этой возвышается на один палец такое же украшение, которое, между прочим, помещено на головном уборе одной из фигур на верхушке обелиска Барберини. Украшение это принимают за «кустарник Дидора»<sup>64</sup>, бывший главным предметом убранства царей. На груди у некоторых фигур — как мужских, так и женских — изображаются четыре ряда драгоценных камней, жемчужин и тому подобного, напоминающие маятлиль; это украшение особенно часто встречается на канопах<sup>65</sup> и мумиях.

У женских фигур голова всегда покрыта чепцом, который порой ложится множеством мельчайших складок, как показывает упоминавшаяся выше голова из зеленого базальта на Вилле Альбани. На этом чепце на лбу изображен продолговатый драгоценный камень, и только у этой головы намечено начало волос надо лбом.

Говоря об особенностях прически, я хотел бы коснуться здесь только того, что осталось незамеченным другими авторами. Встречаются парики из чужих волос, — я убедился в этом, исследовав одну из древнейших женских голов египетской работы на Вилле Альтиери.

Волосы у нее завиты бесчисленными мельчайшими локонами и падают на плечи; завитков этих, я полагаю, здесь около тысячи, так что укладывать всякий раз подобным образом свои собственные волосы было бы слишком утомительно. Там, где на лбу начинаются волосы, голову обвивает лента или диадема, завязанная спереди. Примерно такую же прическу можно видеть на женской голове в профиль на одном из рельефов, украшающих наружную стену Дворца Сенаторов на Капитолии. Волосы ее завиты сотнями локонов. Голову эту я упомяну еще в третьем отделе. Мнение мое подтверждает описываемый Пококом схожий парик с гладкой внутренней стороной; здесь видна сетка, как мы называем ее теперь, на которую накладывались волосы. Но я не знаю, был ли действительно сделан из перьев парик у одной из египетских статуй из Капитолия, как говорится в ее описании<sup>66</sup>. Поскольку известно, что карфагеняне использовали парики из чужих волос (Ганнибал носил такой парик во время похода в страну лигурийцев<sup>67</sup>), то существование этого обычая и у египтян вполне допустимо.

Другая особенность прически египтян состояла в том, что они, брея голову, оставляли одну-единственную прядь волос, как показывает статую из черного мрамора в Капитолии, у которой эта прядь располагается справа над ухом; сама статуя представляет собой подражание египетским произведениям, и о ней будет говориться ниже. Подобную прядь не удастся обнаружить на гравюрах, умалчивают о ней и в описаниях произведений. Я отметил подобную прядь на бритой голове Гарпократа в моем описании резных камней музея Стоша, упомянув там и о пряди на голове фигуры того же божества, описанной графом Кайлюсом<sup>68</sup>. Тем самым можно найти объяснение словам Макробия, сообщающего, что египтяне изображали солнце с бритой головой, но с одной прядью на правой стороне<sup>69</sup>. Следовательно, Купер, хотя и не обративший внимания на это место у Макробия, все же не совершил ошибки (как упрекает его один современный автор), предположив, что в образе Гарпократа египтяне чтили также солнце<sup>70</sup>. В музее Коллегии Святого Игнатия имеется маленькая фигура Гарпократа, а также две другие маленькие бронзовые статуи подлинной египетской работы; у всех трех есть подобная прядь.

Ни у одной египетской фигуры ноги не обуты в башмаки или сандали, да и Плутарх сообщает, что в Египте женщины ходили босиком. Исключение составляет упоминавшаяся выше статуя, описанная Пококом: у нее на щиколотках надеты браслеты, от которых спускается нечто вроде ремней, пропущенных между большим и соседним с ним пальцами для того, чтобы закрепить сандали, здесь, однако, не изображенные. Вот и все, что я считаю нужным сообщить о древнейшем египетском стиле.

Во второй главке второй части этого отдела, посвященной последующему, более позднему стилю египетских художников, вначале — так же, как и в первой главке — речь пойдет о рисунке обнаженного тела, а затем об одянии фигур. И то и другое может быть рассмотрено на примере двух базальтовых статуй из Капитолия, а также (в том, что касается позы и одяния) одной статуи из того же камня на Вилле Альбани. У последней голова, руки и ноги реставрированы.

Лицо одной из двух первых напоминает по форме лица греческих статуй, но лишь в верхней части, так как уголки рта у нее приподняты, а подбородок слишком короток: две отличительные черты древнейших египетских голов. Глазницы у нее выдолблены, и в древности в них были вставлены глаза из другого материала. Форма лица другой статуи еще ближе к греческой, но очертания фигуры в целом нехороши, а пропорции ее неверны. Руки изящнее, чем у древнейших египетских фигур, однако ступни той же формы, хотя носки у них несколько вывернуты. Постановка и поза как первой, так и третьей фигуры совершенно такие же, как и у древнейших египетских статуй: руки у них свисают вдоль тела и плотно прилегают к бокам (лишь у первой просверлено отверстие), спинами они прилегают к прямоугольным столбам, подобно древним статуям. У второй фигуры положение рук менее принужденное, в одной руке она держит рог изобилия с плодами, а спина ее свободна.

Фигуры эти, быть может, выполнены египетскими мастерами, но уже в эпоху владычества греков, насадивших в Египте свою религию и искусство, но, с другой стороны, перенявших египетские обычаи. Ибо поскольку, согласно упомянутым выше словам Платона<sup>71</sup>, египтяне по-прежнему создавали свои статуи в его дни, то есть тогда, когда над ними властвовали персы, то, должно быть, исконные египетские художники продолжали заниматься своим искусством и при Птолемах, — и то обстоятельство, что в это время в стране сохранялся в неприкосновенности древний культ, придает еще большую вероятность подобному предположению. Статуи этого последнего стиля отличаются еще и тем, что на них нет иероглифов, тогда как на большинстве древнейших статуй их можно найти либо на постаменте, либо на столбе, к которому прислонены фигуры. Однако решающей приметой здесь служит стиль, а не иероглифы, ибо хотя последние не встречаются ни на одном произведении, представляющем собой подражание египетским статуям (речь о них пойдет в следующей, третьей главке), тем не менее имеются и подлинно древние египетские памятники, на которых нет и следа этих знаков: можно, например, упомянуть два обелиска, один перед собором Святого Петра, второй перед церковью Санта Мария Маджоре<sup>72</sup>, а Плиний отмечает то же самое в отношении двух других обелисков. Нет иероглифов и

на львах у входа в Капитолий и на двух других из гранита, находящихся в королевском собрании древностей в Дрездене, а также и на двух статуях в галерее Барберини, одна из которых имеет голову ястреба и упомянута выше. То же можно заметить и об одной маленькой египетской статуе древнейшего стиля из Виллы Альтиери.

Что же касается одеяния, то на всех трех упомянутых статуях можно различить две нижние одежды, верхнее платье и плащ. Однако это не противоречит словам Геродота, утверждавшего, что женщины в Египте носили только одно одеяние<sup>73</sup>, ибо он, вероятно, имел здесь в виду как раз верхнее платье. У двух капитолийских статуй нижняя одежда ниспадает мелкими складками, спереди до пальцев ног, а по бокам до самого постамента; у статуи из Виллы Альбани одежды этой не видно, так как здесь не сохранились первоначальные ноги фигуры. Первая нижняя одежда, которая, по всей видимости, делалась из льняного полотна, представляла собой подобие верхней рубашки; она закрывала грудь до шеи и имела короткие рукава, закрывавшие верхнюю часть руки, и то лишь до середины. Только благодаря рукавам, обозначенным выпуклостью их края, различима эта нижняя одежда на двух первых статуях; грудь же фигуры кажется совершенно обнаженной, настолько прозрачной и тонкой была, очевидно, эта ткань. Однако у третьей статуи одежда эта на груди обозначена более отчетливо благодаря очень мелким и почти незаметным складочкам, весьма изящно идущим во все стороны от соска подобно тому, как уже было отмечено выше.

Платье на первой и третьей фигуре почти одинаково; оно плотно прилегает к телу повсюду, за исключением нескольких сильно уплощенных и натянутых складок. У всех трех статуй платье не поднимается выше нижней части груди, а там оно обтягивается и придерживается плащом.

Два угла плаща перебрасываются через плечи и прикрепляются к платью под грудью, оставшиеся же свободными концы свисают под узлами; именно таким образом соединено платье с уголками плаща у прекрасной фигуры Исиды высотой в человеческий рост из Капитолия и у более крупной фигуры Исиды в Палаццо Барберини (обе статуи являются греческими работами из мрамора). Платье оказывается благодаря этому подтянутым кверху, и мягкие складки, образующиеся на бедрах, идут вверх, а от груди до самых пят спускается единственная прямая складка, пролегающая между ногами. В одеянии третьей статуи, находящейся на Вилле Альбани, проявляется некоторое отличие: здесь лишь один конец плаща перебросен через плечо, другой же подведен из-за спины под левую грудь, и оба они соединяются с платьем между грудями. У первой и третьей фигуры остальная часть плаща не видна, поскольку она должна свисать сзади, где ее как бы скрывает столб, к которому прислонена фигура; у второй же статуи спина свободна, и плащ обвивает нижнюю часть тела.

В третьей главке второй части речь пойдет о статуях, которые гораздо более схожи с древнейшими, чем рассмотренные в предшествующей главке, но тем не менее созданы не в Египте и не египетскими художниками, а представляют собой подражания египетским произведениям, выполненные по заказу императора Адриана и, насколько мне известно, все без исключения найденные на его вилле в Тиволи. В одних случаях он требовал точного подражания древнейшим египетским статуям, в других же разрешал соединение египетского искусства с греческим.

В обеих группах есть статуи, которые благодаря позе и постановке совершенно сходны с самыми древними египетскими фигурами: они стоят совсем прямо и безжизненно, руки у них свисают вдоль тела и плотно прилегают к бокам и бедрам, спина прислонена к прямоугольному столбу. Хотя другим статуям присуща та же поза, однако руки их не столь напряжены, а иногда фигура держит что-нибудь в руке или указывает ею. Не у всех этих фигур сохранились их первоначальные головы — у упоминавшейся в предыдущей главе Исиды голова также реставрирована. Данное обстоятельство следует особо отметить, так как оно не всегда оказывается известным авторам, пишущим об этих статуях, и Боттари, например, уделяет много внимания голове упомянутой Исиды<sup>74</sup>. Волосы, лежащие у нее на плечах, сохранились, и по ним были выполнены локоны на новой голове. После реставрации статуи нашлась ее подлинная древняя голова; ее купил кардинал Полиньяк, собрание которого впоследствии приобрел король Пруссии<sup>75</sup>. Я опишу вначале различные виды произведений этого рода и наиболее примечательные образы, давая попутно оценку их очертаниям и формам, а затем — в этой же главке — коснусь их одеяния.

Среди этих статуй особого внимания заслуживают две из красноватого гранита, стоящие перед епископским дворцом в Тиволи, и упоминавшийся выше мраморный Антиной египетской работы из Капитолия. Первые две статуи почти вдвое больше человеческого роста, а последняя примерно в натуральную величину. У первых двух поза та же, что и у древнейших египетских фигур, и стоят они так же, как и те, прислоненные к прямоугольному столбу, на котором, однако, нет иероглифов. Бедра и нижняя половина тела покрыты передником, а на голову надет чепец с двумя свисающими концами. Подобное сходство оказалось причиной того, что все относили эти статуи к числу самых древних египетских произведений. Обе статуи,

---

<sup>75</sup> Эта голова была найдена на Вилле Адриана в Тиволи вместе с другими головами, также приобретенными упомянутым кардиналом; все они — вместе со многими статуями, разбитыми киркой, — находились на дне пруда, выложенного мрамором.

подобно кариатидам, несут на головах корзины, высеченные из одного с фигурами куска. Все в целом имеет египетский облик, однако отдельные элементы фигуры не египетской формы. Грудь, плоская у древнейших египетских фигур, становится здесь могучей и высокой, как у героев: ребра под нею, прежде совершенно незаметные, сейчас ясно намечены; тело выше бедер, очень узкое там, приобретает здесь свою естественную полноту; суставы и подколенные сухожилия обозначены здесь более рельефно, а мускулы рук и других частей тела отчетливо видны; лопатки, ничем не обозначенные там, образуют здесь мощные выпуклости, а ступни имеют форму, близкую к той, которую мы видим у греческих фигур. Однако главное отличие обнаруживается в лице фигуры, выполненном не в египетском духе, да и вообще не обладающем сходством с лицами египтян. Глаза располагаются здесь не в одной почти плоскости с глазной костью (как это присуще натуре и воплощено в головах, выполненных в древнейшем египетском стиле), но — в соответствии с каноном греческого искусства — в глубоких впадинах, и делается это с той целью, чтобы выделить глазную кость и воспроизвести игру светотени. Лицо здесь имеет форму, характерную скорее для греческих лиц, и чрезвычайно похоже на лицо египетского Антиноя. Поэтому я допускаю, что и эта статуя могла представлять собой его изображение, выполненное на египетский манер. В упоминавшейся выше мраморной фигуре Антиноя египетской работы еще более явно проявляются черты греческого стиля; так же, как и эти статуи, она стоит свободно и не прислонена к столбу. К той же группе можно причислить и некоторых сфинксов, например — четырех сфинксов из черного гранита на Вилле Альбани: надо полагать, что они, судя по форме их голов, не могли быть ни задуманы, ни выполнены египетскими художниками. Однако не следует относить сюда мраморные статуи Исиды; они были выполнены в императорскую эпоху, ибо культ этой богини еще не привился в Риме во времена Цицерона<sup>76</sup>.

Среди рельефов из числа подражательных произведений особо следует отметить рельеф из зеленого базальта, который стоит во дворе Палаццо Маттеи и изображает процессию египтян, совершающих жертвоприношение. Другое произведение этого рода уже упомянуто мною в ином месте. Исида изображена здесь крылатой, причем концы ее крыльев выведены из-за спины вперед и прикрывают нижнюю часть тела. У Исиды, изображенной на «Таблице Исиды», также большие крылья, которые, однако, простерты вперед над бедрами словно бы для того, чтобы осенить всю ее фигуру так, как это делается при изображении херувимов. Точно так же мы обнаруживаем на одной монете с острова Мальта<sup>77</sup> две фигуры, похожие на херувимов, у которых, что особенно примечательно, ноги быков; они стоят лицом к лицу и простирают навстречу друг другу крылья, идущие от бедер. И на одной

мумии имеется изображение фигуры с крыльями у бедер, поднимающимся, чтобы осенить другую фигуру сидящего божества.

Я не могу не упомянуть здесь утверждение Уорбертона, будто «Таблица Исиды», называемая также «Таблицей Бембо», — бронзовая таблица с инкрустированными серебряными фигурами — выполнена в Риме. Подобное предположение ни на чем не основано и может быть воспринято только как личное мнение автора. У меня не было возможности самому исследовать эту таблицу, однако стоящие на ней иероглифы, которые никогда не встречаются на римских подражаниях, свидетельствуют об ее древности и опровергают мнение Уорбертона.

Наряду с упомянутыми статуями и рельефами следует рассмотреть здесь и сохранившиеся каменные канопы, а также резные камни с египетскими фигурами и знаками. Из канопов позднего времени господину кардиналу Алессандро Альбани принадлежат два самых прекрасных, выполненных из зеленого базальта; лучший из них уже известен публике благодаря гравюрам. Еще один похожий каноп стоит в Капитолии; так же, как и оба предшествующие, он найден на Вилле Адриана в Тиволи. Очертания и формы фигур на них (в особенности же голов) не оставляют сомнения относительно времени их создания. Среди резных камней все те скарабии, у которых выпуклая сторона представляет собой изображение жука, а на плоской вырезано египетское божество, принадлежат к позднему времени. Авторы, считающие подобные камни очень древними<sup>78</sup>, могут в подтверждение своей правоты сослаться лишь на неискренность работы и не располагают ни единым доводом в пользу египетского происхождения этих скарабеев. Далее, все резные камни с фигурами или головами Сераписа и Анубиса принадлежат к римской эпохе. В культе Сераписа нет ничего египетского, и недаром предполагают, что он зародился во Фракии, а в Египет проник только при Птолемах<sup>79</sup>. Из камней с изображением Анубиса пятнадцать находятся в музее Стоша, и все они относятся к позднему периоду. Резные камни, которым присвоено название *Abrahamas*<sup>80</sup>, ныне все без исключения признаны изделиями гностиков и василидиан, относящимися к раннехристианской эпохе, и не заслуживают внимания с художественной точки зрения.

Относительно одеяния статуй, выполненных в подражание древнеегипетским, можно в основном заметить то же самое, что и об их очертаниях и формах. У некоторых мужских фигур (так же, как и у подлинно египетских) одежда состоит из одного только передника, а упоминавшаяся мною фигура с бритой головой, на которой справа оставлена прядь волос, совершенно лишена одежды, меж тем как среди мужских фигур древней египетской работы нет ни одной обнаженной. Но женские фигуры одеты полностью, как и древние, причем некоторые из них одеты по образцу древнейших фигур, описанных в первой главке, так

что одяние у них обозначено посредством чуть приподнятых краев вокруг ног и шеи, а также вокруг рук в их верхней части. У некоторых из этих фигур между ног проходит одна-единственная складка, начинающаяся у живота; одяние, облегающее тело, лишь подразумевается. Помимо этого одяния у женских фигур имеется плащ, концы которого спадают впереди с плеч и закреплены узлом на груди точно так же, как у вышеупомянутых мраморных фигур Исиды греческой работы; плащ этот ничем более не обозначается. Следует отметить как нечто необычное мужскую фигуру с утраченной головой, выполненную из черного мрамора и находящуюся на Вилле Альбани; одета она по-женски, однако признаки ее пола отчетливо выделяются под одянием. У мраморной фигуры Исиды из галереи Барберини, вокруг тела которой обвилась змея, на голове, как и у египетских фигур, чепец, а на груди висит украшение из нескольких рядов бус<sup>\*81</sup> наподобие тех, что мы видим на канопах.

Этим исчерпывается содержание всех трех главок второй части, посвященной стилю египетского искусства: в первой главке речь идет о древнейшем стиле, во второй — о последующем, позднем стиле, а в третьей — о подражаниях египетским произведениям.

### Творческий метод

В третьей части второго раздела этой главы будет рассмотрена техническая сторона египетского искусства: во-первых, метод отделки произведений, а во-вторых — материал, из которого они выполнялись.

Относительно отделки произведений Диодор сообщает, что египетские скульпторы, нанеся на еще не обработанный камень требуемые мерки, распиливали его пополам, чтобы поделить работу над статуей между двумя мастерами<sup>\*\*82</sup>. Именно таким образом, надо полагать, Телекл и Феодор из Самоса создали деревянную статую Аполлона, установленную в Самосе в Греции: Телекл работал над одной половиной в Эфесе, Феодор — над другой в Самосе. Статуя эта была распилена посередине, ниже бедер и детородного члена, а затем вновь соединена в этом месте, причем обе части совершенно слились<sup>\*\*83</sup>. Только так, а

<sup>\*81</sup> Украшение, свисавшее с шеи на грудь, называлось у греков *ζῶριμος*; обвивавшее шею — *περιτραχήλιος*, v. Schol. ad Odys. Σ, 229.

<sup>\*\*82</sup> Вместо *κατὰ τὴν ὀσφύν* следует читать *κατὰ τὴν οροφὴν* (Arist. Hist. Anim. L. 1. p. 19. l. 4. ed. Sylburg) *ἔχθημενα τοῦτον γαστήρ κατ' ὀσφύς κατ' αἶδο τον κατ' ἰοχίον* (conf. Herodot. L. 2. p. 66. l. 14) и помнить, что *κατὰ* никогда не означало какого-либо движения, а определяло некие отношения или последовательность. Предположение Родоманна и Весселинга о том, что здесь следует читать *χαριφῆν*, никак не может быть принято; старое толкование *δρυφῆν* кажется более близким к истине.

не иначе следует понимать слова историка, ибо невозможно допустить, как это делают все переводчики, будто статуя была распилена от макушки до детородного органа подобно тем людям из древнейшего поколения двуполых, которых Юпитер, согласно мифу, разрезал сверху донизу<sup>84</sup>. Египтяне отнеслись бы к подобному произведению не лучше, чем к тому человеку с наполовину белой и наполовину черной кожей, которого показал им первый Птолемей<sup>85</sup>. В доказательство справедливости этого утверждения я могу сослаться на мраморную статую, выполненную в египетской манере, хотя, вне всякого сомнения, греческим художником. Речь идет о неоднократно упоминавшемся Антиное, изображенном в том виде, в каком ему поклонялись в Египте, но сохранившем портретное сходство с любимцем императора, о чем свидетельствуют сохранившиеся бюсты; он, по видимому, стоял вместе со статуями египетских божеств в так называемом «Канопо» на Вилле Адриана в Тиволи, где и был найден. Тем не менее статуя эта не обладает египетскими формами: туловище здесь, например, короткое и широкое, да и вся фигура, если не принимать во внимание ее позу, полностью соответствует канонам греческого искусства. Статуя состоит из двух частей, соединенных чуть ниже бедер и края передника; следовательно, и в этом отношении она могла бы рассматриваться как подражание египетским произведениям. Надо думать, однако, что подобный метод работы, о котором сообщает Диодор, применялся лишь при создании некоторых колоссальных статуй, ибо все другие египетские статуи выполнены из одного куска. Между прочим, тот же автор<sup>86</sup> говорит о многих египетских колоссах, высеченных из одного куска, причем некоторые из них дошли до наших дней, и в том числе — статуя царя Озимандии<sup>87</sup>, ступни которой имеют в длину семь локтей.

Все сохранившиеся египетские статуи отделаны с бесконечным тщанием, они отшлифованы и отполированы, и среди них не найдется ни одной такой, которая, подобно некоторым из лучших греческих мраморных статуй, была бы окончательно отделана лишь с помощью резца: способ этот не позволял сообщить поверхности гранита и базальта необходимую гладкость. Фигуры, помещенные на вершинах обелисков, отделялись так же тщательно, как и те статуи, которые предназначались для созерцания вблизи; это можно видеть на примере обелиска Барберини и, в особенности, обелиска Солнца, поскольку оба они лежат на земле. Ухо сфинкса на последнем выполнено с таким пониманием и тонкостью, что и на греческих мраморных рельефах едва ли можно найти столь совершенное ухо. Такая же тщательность обнаруживается в одном резном камне подлинной древнеегипетской работы в музее Стоша, не уступающем по своей отделке лучшим греческим камням. На этом исключительно красивом ониксе изображена фигу-

ра сидящей Исиды, вырезанная в углублении наподобие того, как это делается на обелисках, — и поскольку в камне под верхним, очень тонким слоем естественного коричневатого цвета располагается белая прослойка, то лицо и руки богини, а также скамья, на которой она сидит, вырезаны более глубоко, чтобы эти элементы изображения оказались бы окрашенными в белый цвет.

Египетские художники порой делали в глазах углубления с тем, чтобы вложить в них глазные яблоки из другого материала, о чем свидетельствуют упоминавшаяся голова из зеленоватого базальта на Вилле Альбани и другая отломанная голова на Вилле Альтиери. Еще у одной головы с сохранившейся частью бюста из той же Виллы Альтиери каменные глаза так хорошо вделаны, что кажутся влитыми.

Что же касается, с одной стороны, материала, из которого выполнялись египетские произведения, то мы располагаем статуями из дерева, бронзы и камня. В музее Коллегии Святого Игнатия в Риме находятся три статуи из кедрового дерева, которым придан облик мумий; одна из них расписана. Гранит — должно быть, «эфипоский мрамор» у Геродота или «фиванский камень» у других авторов<sup>88</sup> — имеет две разновидности, черноватого и красноватого оттенков; из второй разновидности выполнены три самые крупные статуи в Капитолии. Из гранита черноватого оттенка выполнена большая Исида, находящаяся там же, и следующая за ней по величине фигура в человеческий рост на Вилле Альбани: предполагаемый Анупис, упоминавшийся выше. Крупнозернистый гранит этой разновидности шел на колонны<sup>\*89</sup>.

Базальт также имеет две разновидности — черную и зеленоватую<sup>90</sup>; из первой делались главным образом фигуры животных, примером чего могут служить львы у входа в Капитолий и сфинксы на Вилле Боргезе. Однако два самых крупных сфинкса — один в Ватикане, другой на Вилле Джулия, оба десяти палмов в длину, — выполнены из гранита красноватого оттенка. Среди прочих статуй из черного базальта следует упомянуть две из Капитолия, выполненные в позднем египетском стиле, а также несколько фигур меньшего размера. От статуй из зеленоватого базальта сохранились обломки: бедра и поджатые ноги фигуры на Вилле Альтиери и ступни женской фигуры на красивом пьедестале с иероглифами в музее Коллегии Святого Игнатия в Риме. Из этого же камня выполнены

<sup>\*89</sup> Нелишним будет заметить, что один великий ученый, Скалигер (в Scali-geriana), и один современный путешественник, Мотрайе (Voyage. Т. 2. р. 225), ошибочно полагают, будто гранит изготавливается искусственно. В Испании — избыток всевозможных видов гранита, и там он считается самым обыкновенным камнем; гранит встречается также в Германии и в других странах.

подражания египетским произведениям, принадлежащие к позднему периоду, например — канопы и маленькая фигура сидящего Анубиса в Капитолии.

Помимо этих обычных пород камня при создании статуй применялись также алебастр, порфир, мрамор и смарагдовая плазма. Алебастр добывался неподалеку от Фив в виде больших глыб<sup>\*91</sup>; из него была выполнена фигура сидящей Исиды с Осирисом на коленях, высотой примерно в два пальма, и еще одна маленькая сидящая фигура в музее Коллегии Святого Игнатия. Из алебастровых статуй сохранилась лишь одна, упоминавшаяся выше; она находится на Вилле Альбани<sup>\*\*92</sup>. Недостающая верхняя часть ее была при реставрации выполнена из драгоценного алебастра.

Существуют две разновидности порфира, красная и зеленоватая; последняя, встречающаяся реже, порой оказывается словно обрызганной золотом, как говорит Плиний о фиванском камне. До нас дошли не статуи, а колонны, изготовленные из этой разновидности порфира; они принадлежат к числу самых драгоценных. Четыре такие колонны, находившиеся ранее в Палаццо Фарнезе, были отправлены в Неа-

---

<sup>\*91</sup> Theophrast. Eres. de Lapid. p. 392. l. 24. Кажется, речь идет о Фивах в Греции.

<sup>\*\*92</sup> Статуя эта была найдена около сорока лет назад при закладке фундамента *Seminarium Romanum* иезуитов, на том месте, где в древности находился храм Исиды на Марсовом поле; именно там (*Donati Roma vet. ac rec. l. 1. c. 22. p. 80*), только на участке, принадлежавшем ордену доминиканцев, был найден упоминавшийся выше Осирис с головой ястреба из Палаццо Варберини. Алебастр первой из этих статуй светлее и белее, чем любой другой, добывающийся на Востоке: особенность, которую Плиний (*L. 36. c. 8. s. 12*) приписывает египетскому алебастру. Автор одного сочинения о драгоценных камнях (*Giovanni da S. Lorenzo dissertaz. sopra le pietre preciose degli antichi, par. 1. c. 2. p. 29 saggi di dissertaz. dell' Acad. di Cortona. T. 1*) незнаком с этим высказыванием Плиния, поскольку он полагает, будто до нас не дошла ни одна египетская статуя из алебастра. Кроме того, он придерживается того мнения, что если египтяне и делали статуи из алебастра, то они должны были быть очень узкими и иметь облик мумии — мнение, опровергаемое упомянутой статуей. Цоколь статуи имеет четыре с половиной римских пальма в длину, и такой же высоты ступ, на котором сидит фигура. Тот, кто знает, что алебастр добывается из сырой каменной массы и что на Вилле Альбани имеются большие вазы диаметром в десять пальмов, может представить себе и еще большие куски алебастра. Алебастр образуется и в старых трубах водопровода в Риме, и несколько лет тому назад при починке такого водопровода, проведенного несколькими столетиями ранее одним папой в соборе святого Петра, были найдены окаменевшие слои, оказавшиеся настоящим алебастром, из которого кардинал Джироламо Колонна велел изготовить для себя столешницы. Такие же алебастровые образования можно видеть на сводах Терм Тита.

поль, чтобы украсить галерею в Портичи. Две стоят перед воротами Святого Павла в церкви, называемой *Alle Tre Fontane*; две другие замурованы в стену церкви *S. Lorenzo fuori le mura* так глубоко, что еле видны. Две большие вазы новой работы из этого камня находятся в Палаццо Вероспи, а третья, меньших размеров, но древняя, — на Вилле Альбани. Красный порфир, который, как сообщает Аристид<sup>93</sup>, добывался в Аравии (господин Ассеманни, хранитель Ватиканской библиотеки, уверяет, что между Красным морем и горой Синай есть целые горы из этого камня), послужил материалом для статуй, но они не египетского происхождения, причем многие из них принадлежат к императорской эпохе: некоторые изображают пленных царей, и две такие статуи находятся на Вилле Боргезе, а две другие — на Вилле Медичи. К этому же времени относится сидящая женская фигура из Палаццо Фарнезе с бронзовой головой и руками, очень плохими, которые, по всей видимости, отлил Гульельмо делла Порта. Верхняя часть фигуры в доспехах из Палаццо Фарнезе сделана в Риме: она была найдена на Марсовом поле в незаконченном виде, как сообщает Пирро Лигорио<sup>94</sup> в своих рукописях, хранящихся в Ватиканской библиотеке. Сравнительно более высоким мастерством и древностью отличаются статуя Паллады на Вилле Медичи и так называемая «Юнона» на Вилле Боргезе, прекрасная фигура в одеянии, выполненном с непревзойденным искусством, — у обеих статуй головы, руки и ступни ног из мрамора, — а также обломок фигуры одетой богини у входа в Капитолий. Быть может, это — произведения греческих художников, живших в Египте; я остановлюсь на них подробнее во второй части моей «Истории». Что же касается древнейших египетских статуй из порфира, то до нашего времени дошла лишь голова какого-то фантастического зверя, которая, однако, увезена из Рима в Сицилию. В фиванском лабиринте<sup>95</sup> стояли фигуры, выполненные из этого камня.

В Риме нет ни одного древнего египетского произведения из мрамора<sup>96</sup>, за исключением одной-единственной головы, вделанной в стену Дворца Сенаторов на Капитолии и упомянутой выше; в Египте, однако, из белого мрамора сооружались большие здания, о чем свиде-

<sup>96</sup> Знаменитый Пейреск в одном из своих неопубликованных писем к Менетрие (1632), находящемся в библиотеке господина кардинала Альбани, упоминает о двух произведениях, которые были исполнены в виде мумий: одно из пробирного камня, другое из какого-то белого камня, более мягкого, нежели мрамор. С внутренней стороны они были пусты, так что, по-видимому, служили крышками для гробов с бальзамированными телами. Оба они были покрыты иероглифами. Их привезли в Марсель из Египта, и купец, которому они принадлежали, требовал за них полторы тысячи пистолей.

тельствуют, например, залы и длинные коридоры внутри большой пирамиды<sup>97</sup>. И теперь еще там можно видеть обломки обелисков, статуй и сфинксов из мрамора желтоватого оттенка (один из них достигает двадцати двух пальцев в длину), а также колоссальных статуй из белого мрамора. Найден был обломок обелиска и из черного мрамора<sup>98</sup>. Верхняя часть большой статуи, находящейся на Вилле Альбани, выполнена из Rosso antico\*, однако, судя по стилю, статуя была создана при императоре Адриане, на вилле которого в Тиволи ее и обнаружили. До наших дней дошло лишь одно произведение из смарагдовой плазмы<sup>99</sup>; это — маленькая сидящая фигура, представляющая собой подобие упомянутой выше алебастровой статуи из Виллы Альбани.

Завершая обзор искусства египтян, замечу, что до сих пор не найдено монет этого народа, которые позволили бы расширить наши познания о его искусстве. Можно было бы даже предположить, что древние египтяне вообще не имели чеканной монеты, если бы не свидетельства некоторых авторов о так называемом оболе, вкладывавшемся в рот умершим. Поэтому-то у отдельных мумий, в особенности у тех, что покрыты росписями (например, мумия в Болонье), рты повреждены: в них искали монеты. Покок говорит о трех монетах, не указывая времени их чеканки; однако, по всей видимости, они не могут принадлежать эпохе, предшествующей завоеванию Египта персами. Недавно в Риме обнаружилась одна серебряная монета<sup>100</sup>, у которой на одной стороне в четырехугольном вдавленном поле изображен летящий орел, а на другой — бык, над которым помещен обычный священный символ египтян, а именно — шар с двумя длинными крыльями и змеями, выползающими из него. У передних ног быка помещено так называемое египетское тау, однако несколько отличное по форме от хорошо известного знака  $\text{f}$ . Под быком располагается изображение перуна. Самое необычное здесь — знак, поставленный на левой задней ноге быка: греческая буква «альфа» в ее древнейшей форме. Монета эта находится в собрании господина Джованни Казановы, живописца его величества короля польского в Риме; здесь она воспроизведена на гравюре. Я предоставляю читателю самому судить об этом, мнение же свое выскажу в другом месте. Между прочим, монета эта до сих пор еще никому не попадалась на глаза.

История искусства египтян схожа с обликом их страны: она напоминает огромную пустынную равнину, которую, однако, можно окинуть взором с вершин двух или трех башен. Египетское искусство на всем его протяжении делится на два периода, и от каждого из них до нас

---

\* Красного древнего мрамора (ит.).

дошли прекрасные произведения, по которым мы с полным правом можем судить об искусстве в те времена. Что же касается, напротив, греческого и этрусского искусства, то здесь дело обстоит так же, как и с их странами, которые изобилуют горами и не сразу открываются взору. И поэтому я надеюсь, что в этом обзоре мне удалось пролить некоторый свет на искусство египтян.

## ОТДЕЛ ВТОРОЙ

### Об искусстве финикийян и персов

Обращаясь к искусству этих народов, мы не можем сказать ничего определенного ни об одном из элементов их рисунка и фигур, ибо располагаем лишь историческими фактами и некоторыми сведениями общего характера; нет никакой надежды и на то, что будут совершены открытия больших и значительных произведений скульптуры, которые позволят ознакомиться с этим искусством и истолковать его. Но поскольку от финикийян остались монеты, а от персидских художников — рельефы, то совершенно обойти молчанием эти народы мы не можем.

### Об искусстве финикийян

Финикийяне населяли самые красивые берега Средиземного моря в Азии и Африке, не говоря уже о других местностях, завоеванных ими, — и Карфаген, их колония, основанная, как указывают некоторые авторы, еще за пятьдесят лет до падения Трои<sup>101</sup>, располагалась в местности с неизменно ровным климатом: по сообщениям современных путешественников<sup>102</sup>, в Тунисе, где когда-то находился этот знаменитый город, термометр постоянно показывает двадцать девять или тридцать градусов. Надо полагать поэтому, что финикийяне, бывшие, как говорит Геродот, самыми здоровыми из всех людей на свете<sup>103</sup>, отличались весьма пропорциональным телосложением и что, следовательно, особенность эта была присуща и очертаниям фигур в их искусстве. Тит Ливий рассказывает об одном необычайно красивом нумидийце, взятом в плен Сципионом во время битвы с Гасдрубалом при Бекуле в Испании<sup>104</sup>, а знаменитая пунийская красавица Софонисба, дочь Гасдрубала, которая вначале была замужем за Сифаксом, а затем за Масиниссой<sup>105</sup>, упоминается всеми историками.

Народ этот, по словам Мелы<sup>106</sup>, был трудолюбив и отличался в военных и мирных делах так же, как и в науке и научных сочинениях. Науки у финикийян процветали тогда, когда просвещение еще не коснулось греков, — ведь полагают, что Мосх из Сидона учил об атомах еще до Троянской войны<sup>107</sup>. Астрономия и арифметика если даже и не были изобретены ими<sup>108</sup>, то, по крайней мере, достигли у них большей высоты, чем у других народов. Однако главным образом финикийяне славились своими достижениями в области искусства, и по этой-то причине Гомер называет сидонян великими художниками. Мы знаем, что Соломон велел призвать финикийских мастеров для постройки Иерусалимского храма и царского дворца<sup>109</sup>, и еще у римлян лучшие изделия из дерева выполнялись пунийскими работниками; вот почему у древних авторов упоминаются пунийские кровати, окна, прессы и пазы<sup>110</sup>.

Изобилие питало искусства: известно, что говорят пророки о роскоши Тира<sup>111</sup>, и Страбон утверждает, что даже в его время в этом городе были дома выше, чем в самом Риме<sup>112</sup>, а Аппиан сообщает о шестиэтажных домах в Бирсе, центральной части Карфагена. В их храмах стояли позолоченные статуи (например — Аполлон в Карфагене); говорят даже о золотых колоннах и статуях из смарагда. Тит Ливий рассказывает о серебряном щите весом в сто тридцать фунтов, на котором имелось изображение Гасдрубала, брата Ганнибала. Впоследствии щит этот был вывешен в Капитолии.

Финикийяне вели торговлю по всему миру, и благодаря этому творения их художников приобрели повсеместную известность. Даже в Греции, на островах, которые финикийяне заселили в древнейшие времена, они строили храмы: на острове Фасос<sup>113</sup>, например, стоял храм их Геркулеса, бывшего более древним, чем греческий Геркулес. Можно было бы предположить поэтому, что финикийяне, приобщившие греков к наукам<sup>114</sup>, насадили в Греции и искусства (которые расцвели у них намного раньше), если бы этому не противоречили другие сведения, приведенные выше. Следует особо отметить то обстоятельство, что Аппиан сообщает об ионических колоннах арсенала в карфагенском порту<sup>115</sup>. Еще более тесные связи установились у финикийян с этрусками, бывшими, в частности, союзниками карфагенян, когда последние потерпели поражение на море от сиракузского царя Гиерона<sup>116</sup>.

И у того и у другого народа есть изображения крылатых божеств, только у финикийских божеств крылья чаще всего на египетский манер прикрывают тело ниже бедер до самых пят, как мы видим это на монетах острова Мальта, которым владели карфагеняне<sup>117</sup>; можно было бы предположить поэтому, что финикийяне учились у египтян. Но на карфагенских художников могли повлиять также греческие произведения, вывезенные из Сицилии, куда их вновь отослал Сципион после победы над Карфагеном.

Из произведений финикийского искусства до нас дошли, впрочем, лишь карфагенские монеты, чеканенные в Испании, Сицилии и на Мальте<sup>118</sup>. Из испанских монет десять, найденных в Валенсии, находятся в музее великого герцога во Флоренции; они могут выдержать сравнение с самыми красивыми монетами великой Греции. Монеты, чеканенные в Сицилии, настолько изысканны, что лишь пунийские надписи позволяют отличить их от лучших греческих монет того же образца. На некоторых серебряных монетах изображена голова Просерпины, а на обратной стороне — голова лошади и пальмовое дерево; на других рядом с пальмой дается изображение лошадиной фигуры целиком<sup>\*119</sup>. До нас дошло имя Бозфа, карфагенского художника, создавшего для храма Юноны в Элиде статуи из слоновой кости<sup>120</sup>. Что же касается разных камней, то мне известны только два с изображением голов и обозначением имен персонажей, выполненным финикийскими буквами; я уже говорил о них в описании резных камней музея Стоша.

Относительно особенностей одевания фигур в произведениях древних финикийян нам удастся почерпнуть из монет не больше сведений, чем об одеждах самого этого народа — из сочинений древних авторов. Едва ли, я полагаю, известно что-либо сверх того, что для финикийской одежды были характерны особенно длинные рукава<sup>121</sup>. Вот почему в римских комедиях персонажи, бывшие выходцами из Африки, изображались в подобных одеждах. Думают также, что карфагеняне не носили плащей<sup>122</sup>. По-видимому, у них, как и у галлов, были очень распространены полосатые ткани, о чем свидетельствует фигура финикийского купца в иллюстрированной рукописи комедий Теренция из Ватиканской библиотеки<sup>123</sup>.

Еще менее того известно нам об искусстве евреев, соседей финикийян, но поскольку даже в эпоху наибольшего своего процветания евреи призывали к себе финикийских художников, то представляется вероятным, что у них не были распространены изящные искусства, не являющиеся необходимыми в повседневной жизни. Законы Моисея наложили запрет на скульптуру, по крайней мере в отношении изображения божества в человеческом облике<sup>124</sup>. Между тем телосложение древних евреев — так же, как и финикийян, — соответствовало, по-видимому, идее красоты; Скалигер, например, замечает о потомках этого народа, живущих среди нас, что у них нельзя найти ни одного человека с приплюснутым носом<sup>125</sup>, и я нахожу это замечание правильным. Несмотря на общее предубеждение против искусства, присущее евреям, они, вероятно, довели его до известной степени совершенства

<sup>\*119</sup> Ни одна из монет этого рода (они находятся в музее великого герцога Флоренции и в королевском Фарнезском музее в Неаполе) не упомянута Хольцием.

если не в скульптуре, то в рисунке и в художественных промыслах: среди художников, увезенных Навуходоносором в плен из одного только Иерусалима, насчитывалась тысяча мастеров, занимавшихся инкрустациями<sup>126</sup>, а ведь такого множества их в наши дни не нашлось бы и в самых больших городах. Ныне никто не понимает смысла еврейского слова, обозначающего подобного художника, так что комментаторы и составители словарей переводят и истолковывают его самым нелепым образом, а иногда и вовсе обходят молчанием.

### Об искусстве персов

Искусство персов заслуживает некоторого внимания, ибо от них остались мраморные памятники различного рода и резные камни. Последние обладают цилиндрической формой, выполнены из магнитного камня, а также из халцедона и просверлены по оси. Среди камней, которые я видел в разных собраниях, два находятся ныне в собрании графа Кайлюса в Париже и описаны им<sup>127</sup>; на одном вырезаны пять фигур, а на втором — две, с древнеперсидской надписью, где буквы располагаются одна над другой в виде столбика. У его сиятельства герцога Караффа-Нояя в Неаполе есть три таких камня, находившихся прежде в музее Стоша; на одном из них имеется подобная надпись. Буквы на этих камнях совершенно такие же, как и в надписях, находимых среди развалин Персеполя. О других персидских камнях я говорил в описании музея Стоша, одновременно ссылаясь на те, которые стали известны благодаря Бьянкини<sup>128</sup>. Из-за неумения распознавать стиль персидского искусства некоторые камни без надписей были в свое время приняты за греческие; так, Вилде предположил, что на одном камне изображен миф об Аристее, а на другом — портрет некоего фракийского царя<sup>129</sup>.

То, что персы, как свидетельствуют древнейшие греческие авторы, отличались красивым телосложением, подтверждает также довольно большой рельеф, слепок с которого имеется в музее Стоша; на нем изображена голова в шлеме, с древней персидской надписью вокруг нее. Голова эта правильной формы, как у европейцев, и той же особенностью отличаются зарисованные Брюйном с рельефов в Персеполе<sup>130</sup> головы фигур, превышающих человеческий рост; следовательно, телесная природа персов благоприятствовала развитию искусства. Парфяне, населявшие обширную область в древнем персидском государстве, обращали особое внимание на красивую внешность людей, поставленных управлять другими, и Сурена, полководец царя Орда<sup>131</sup>, славился наряду с другими своими достоинствами красотой, но, несмотря на это, употреблял грим.

Однако, по-видимому, изображение обнаженных фигур противоречило представлениям персов о благопристойности, да и в самой нагоде они усматривали нечто дурное, так что никто вообще не видел перса без одежды<sup>132</sup> (то же самое можно сказать и об арабах); следовательно, художники у персов не стремились к высшей цели искусства, воплощению нагого тела, и не намечали, как это делали греки, очертания фигур под одеянием: им достаточно было изобразить одетую фигуру. Вероятно, одежда персов немногим отличалась от одежд других восточных народов<sup>133</sup>. Они носили нижнюю одежду из льна, поверх которой надевалось шерстяное верхнее платье, а на него набрасывался белый плащ. Верхнее платье персов, имевшее четырехугольный покрой, напоминало, должно быть, так называемые четырехугольные платья греческих женщин: согласно Страбону, у персов были длинные, доходившие до пальцев рукава, в которые они прятали руки. На персидских резных камнях у мужских фигур рукава или очень узкие, или вовсе отсутствуют. Но поскольку на этих фигурах нет плащей, в которые можно было бы драпироваться как угодно (эта часть одежды не получила распространения у персов), то все эти фигуры кажутся выполненными по одному и тому же образцу: те, что изображены на резных камнях, совершенно схожи с теми, которых мы обнаруживаем в рельефах на стенах зданий. Мужское верхнее платье у персов (на их памятниках не встречаются женские фигуры) ниспадало частыми рядами мелких складок; на упоминавшемся камне из собрания герцога Караффа-Ноя можно насчитать восемь таких рядов от плеч и до пят фигуры, и такие же складки или сборки мы видим на обивке кресла, спускающейся от сидения к ножкам, на другом камне из того же собрания. Широкие складки считались у древних персов приличествующими женскому одеянию.

Персы отпускали длинные волосы, и у некоторых мужских фигур они падают спереди на плечи отдельными прядями или косичками на этрусский манер; голову персы обычно повязывали платком из тонкого полотна. Во время войны они носили шляпы в форме цилиндра или башни, а на резных камнях встречаются также изображения шапок, у которых, словно у меховых, край приподнят.

Другая причина незначительности успехов искусства у персов крылась в особенностях их религиозного культа, никак не благоприятствовавшего развитию искусства, ибо персы полагали, что богов невозможно, да и не следует изображать в человеческом облике; наиглавнейшими предметами их поклонения были небо и огонь, и древнейшие греческие авторы утверждали даже, что у них не имелось ни храмов, ни алтарей<sup>134</sup>. Правда, в Риме, в различных местах (например, на Вилле Боргезе, Вилле Альбани и в Палаццо делла Валле) имеются изображения персидского бога Митры, однако нет никаких

данных, подтверждающих, что персы изображали его именно таким образом. Скорее надо думать, что эти и подобные им изображения Митры принадлежат императорской эпохе и что культ этого божества был, по-видимому, заимствован у парфян<sup>135</sup>, не сохранивших в чистоте религию своих предков и воплощавших в символической форме то, чему персы поклонялись, довольствуясь нечувственными образами. Тем не менее из произведений персов видно, что поэтичность и образность мышления проявляются даже у того народа, воображению которого дано мало пицци, поскольку, несмотря на отмеченные выше обстоятельства, свойства эти были присущи и их искусству. Ибо на персидских резных камнях встречаются изображения крылатых животных с человеческими головами, увенчанными порой зубчатыми коронами, а также других вымышленных существ и созданий. Дошедшие до нас памятники архитектуры показывают, что персов привлекало обилие декора, вследствие чего великолепные сами по себе детали их сооружений многое утрачивают в своей величественности. Большие колонны в Персеполе имеют по сорок каннелюр, ширина желоба которых не превышает, однако, и трех дюймов, меж тем как греческие колонны имеют лишь по двадцать четыре каннелюры, а желобá их шире большой пяди. Персы, по-видимому, считали, что каннелюры не придают достаточного изящества колоннам, и помещали в придачу на их верхней части рельефные изображения различных фигур. Из всего немногочисленного приведенного и сказанного здесь относительно искусства древних персов можно с достаточной уверенностью заключить, что даже если бы до нас дошло больше их памятников, искусству в целом не удалось бы извлечь из них много поучительного.

В последующую эпоху, когда в Парфии, одной из областей прежнего персидского государства, выдвинулись свои цари, создавшие отдельное могущественное государство, искусство там приобрело иной облик. Греки, еще во времена Александра Великого заселившие целые города в Каппадокии и уже в глубокой древности добравшиеся до Колхиды, где их называли «скифскими ахейцами», расселились также и в Парфии и распространили там свой язык до такой степени, что парфянские цари (например, Ород) устраивали при своих дворах представления греческих трагедий. От Артабаза, царя Армении, на дочери которого был женат Пакор, сын Орода, остались даже греческие трагедии, исторические сочинения и речи<sup>136</sup>. Подобное благорасположение парфянских царей к грекам и их языку распространялось и на греческих художников, и монеты этих царей с греческими надписями были, по-видимому, работы греческих художников. Однако эти последние, вероятно, выросли и получили воспитание среди парфян, ибо на их монетах лежит отпечаток чего-то чуждого и, пожалуй, даже варварского.

Можно присовокупить здесь еще несколько общих замечаний относительно искусства этих южных и восточных народов. Если мы примем в расчет характер монархического образа правления как в Египте, так и в Финикии и Персии, когда неограниченный властитель не делил ни с кем из своего народа высших почестей, легко можно представить себе, что заслуги любого другого человека перед своей родиной не доставались награды в виде статуи, как это происходит в свободных государствах, древних и новых. По этой-то причине мы и не располагаем сведениями о подобной дани благодарности, отданной кому-нибудь из обитателей упомянутых стран. Хотя среди прочих финикийских областей Карфаген пользовался свободой и управлялся по собственным законам, однако зависть, которую питали друг к другу представители двух могущественных партий, не допустила бы подобного воздаяния бессмертных почестей любому гражданину этой страны. Полководец мог поплатиться жизнью из-за малейшей ошибки, но история ничего не сообщает нам о почестях, которые ему оказывали в случае успеха. Следовательно, искусство этих народов было преимущественно связано с религией и лишь в незначительной степени могло извлечь из обыденной жизни граждан пользу и стимул к развитию. Понятия художников были, таким образом, гораздо ограниченнее, чем у греческих мастеров, а над созданием их довели предписанные формы.

Три эти народа, по всей видимости, мало общались между собой в периоды наивысшего своего процветания; о египтянах мы знаем это точно, персы же, которые поздно появились на берегах Средиземного моря, едва ли могли иметь до того тесные связи с финикийцами. Языки двух последних наций совершенно различны, и это отражается также в их алфавитах. Следовательно, искусство в каждой из этих стран развивалось самостоятельно. Наименьших успехов искусство достигло, по-видимому, у персов; в Египте оно приблизилось к величию; финикийцы же скорее обращали внимание на изящество и цельность работы, как можно судить по их монетам. Ибо финикийцы торговали произведениями искусства в других странах, чего египтяне не делали; вполне вероятно поэтому, что финикийские художники работали главным образом по металлу и создавали такие произведения, которые могли отвечать самым различным вкусам. По этой причине не исключено, что некоторые маленькие бронзовые фигуры, которые мы считаем греческими, на самом деле финикийской работы.

Из всех древних статуй с наибольшим ожесточением уничтожались египетские, в особенности же выполненные из черных пород камня. По отношению к греческим статуям людская злоба довольствовалась тем, что у них отбивали головы и руки, а все оставшееся сбрасывали с пьедестала, так что падение завершало разрушения. Египетским же статуям, поскольку они не могли особенно пострадать при падении,

наносили сильные удары, вследствие чего головы фигур, которые, будучи отбитыми, сохранились бы в целости, несмотря на сильный удар об землю при падении, обнаруживаются теперь разбитыми на много кусков. Подобная ярость была, вероятно, обусловлена черным цветом этих статуй в сочетании с представлениями о порождениях Князя Тьмы и изображениях злых духов, которых привыкли представлять в черном обличье. Порой случалось так (особенно со зданиями), что разрушались те творения, которые были бы в состоянии выдержать испытание временем, а те, которые легче всего могли бы пасть жертвой любой случайности, выстояли, как замечает Скамоцци относительно так называемого храма Нервы<sup>137</sup>.

В заключение же следует отметить как нечто необычное немногочисленные бронзовые статуи небольшого размера, выполненные в египетском стиле, но покрытые арабскими надписями. Мне известны две такие статуи: одна принадлежит господину Ассеманни, хранителю Ватиканской библиотеки, вторая находится в галерее Коллегии Святого Игнатия в Риме; обе они представляют собой сидящие фигуры высотой не более пальма, причем у последней надписи имеются на обоих бедрах, спине и плоской верхушке шапки. Статуи эти были найдены у друзов, народа, обитающего в горах Ливана. Друзы, которые, как полагают, являются потомками франков, укрывшихся в этой области во время крестовых походов, называют себя христианами<sup>138</sup>; однако из-за страха перед турками они в глубочайшей тайне поклоняются некоторым языческим идолам, к числу которых и принадлежат упомянутые статуи, а поскольку их тщательно скрывают, то в Европе их следует считать большой редкостью.

# Глава третья

## ОБ ИСКУССТВЕ ЭТРУСКОВ И ИХ СОСЕДЕЙ

Изложение истории искусства этрусков охватывает три отдела: первый, подготовительный, содержит те сведения, которые облегчат понимание второго, наиболее важного отдела; во втором отделе речь идет о самом искусстве этрусков, его особенностях и характерных свойствах, а также о различных периодах его развития; в третьем же отделе рассматривается искусство народов, бывших соседями этрусков.

### ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

#### Об этрусках

Первый отдел содержит в себе три части: в первой рассматриваются внешние обстоятельства, а также различные причины, обусловившие своеобразие этрусского искусства; во второй части речь идет об изображениях богов и героев этрусского народа; в третьей же части указываются наиболее значительные произведения этрусского искусства.

#### Внешние обстоятельства

В первой части мы коснемся вначале обстоятельств, благоприятствовавших развитию искусства этрусского народа, а затем попытаемся изложить вероятные причины, определившие своеобразие этого искусства. Заметим относительно обстоятельств, влиявших на искусство этрусков, что поскольку государственное устройство и образ правления оказывают огромное воздействие на развитие искусства, то именно в условиях свободы, которой наслаждались этруски под властью своих царей, их искусство и художники смогли возвыситься и достичь боль-

ших успехов. Носители царского сана у этрусков были не самовластными правителями, но предводителями войск и полководцами, число которых равнялось двенадцати, по числу провинций, причем они избирались сообща сословными представителями всех провинций<sup>1</sup>. Эти двенадцать предводителей признавали над собой власть верховного правителя, также достигавшего высшего сана лишь благодаря выборам. Этрусски так ревниво оберегали свою свободу и так враждебно относились к царской власти, что ненавидели и не терпели ее даже у народов, находившихся с ними в союзе. По этой причине они стали весьма недружелюбно относиться к вейентинцам, когда те изменили у себя образ правления и избрали царя вместо ежегодно сменяемого правителя<sup>2</sup>. Это случилось в четырехсотом году от основания Рима. Еще и во время Марсийской войны этрусски не забыли свою свободу: они выступили против римлян в союзе с другими италийскими народами и удовлетворились лишь тогда, когда получили право римского гражданства<sup>3</sup>. Эта свобода, наставница искусств, а также широкая торговля, которую этрусски вели на море и на суше, должны были пробудить у них стремление к соревнованию с художниками других народов, — в особенности же потому, что в свободных странах художник в большей степени может надеяться достичь истинного признания.

Поскольку, однако, этрусское искусство не достигло уровня греческого, а в его произведениях, даже относящихся к периоду расцвета, господствуют излишества, то причину этого следует искать в самих способностях народа. В доказательство этого можно в какой-то мере сослаться на характер этрусков, более меланхолический, нежели греческий, судя по их религиозному культу и обычаям. Подобный темперамент, который, как говорит Аристотель, иногда бывает присущ величайшим из людей, порождает склонность к сосредоточенным размышлениям, а в то же время и к бурным страстям, вследствие чего душе оказываются несвойственными легкие порывы, делающие человека чувствительным ко всему прекрасному. Это предположение подтверждают прежде всего гадательные обряды, к которым этрусски стали прибегать первыми из европейских народов<sup>4</sup>; оттого-то Этрурия зовется матерью и повивальной бабкой суеверий, а сочинения, описывавшие подобные обряды, наполняли страхом и трепетом всех тех, кто обращался к ним за советом<sup>5</sup>, настолько ужасающими были образы и выражения, использованные в них. Мы можем составить некоторое представление об этрусских жрецах по тем из них, которые в 399 году от основания Рима со змеями и пылающими факелами в руках возглавили нападение рода Тарквиниев на римлян<sup>6</sup>. О характере этрусков мы можем судить также по кровавым побоищам, совершавшимся у них во время погребальных обрядов и театральных представлений, — обычай этот возник впервые у этрусков, а впоследствии был воспринят

и римлянами<sup>7</sup>; у цивилизованных греков подобное зрелище вызывало отвращение. Даже и в новейшее время такое явление, как самобичевание, возникло в той же Тоскане<sup>8</sup>. Поэтому на этрусских погребальных урнах так часто изображаются кровавые битвы над телом умершего, чего никогда не увидишь у греков. Поскольку римские погребальные урны по большей части греческой работы, они, напротив, украшены приятными сценами; здесь главным образом воплощаются мифы, символизирующие человеческую жизнь, или изящные изображения смерти: так, мы весьма часто обнаруживаем здесь спящего Эндимиона, а иногда и Гилла, уносимого наядами<sup>9</sup>; изображаются также танцы вакханок или свадебные празднества, примером чего может служить прекрасная сцена свадьбы Пелея и Фетиды на одной урне из Виллы Альбани<sup>10</sup>. Сципион Африканский потребовал, чтобы на его похоронах пили, и у римлян был обычай плясать перед покойником<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Fabret. Inscript. с. 6. p. 432. Именно эту сцену изображает мозаика из Виллы Альбани, которая составлена из разных камней, называемых *comesso* (Ciampini. Vet. Monum. T. 1, tab. 24). На это указывает также неизданная надпись на спиленной до половины колонне, которая стоит в доме Каппони в Риме. Я хочу привести из нее лишь один стих, относящийся к этой сцене:

НРПА САН ΦС ТЕРПННН ΝΑΙΑΔΕС ΟΥ ΘΑΝΑΤΟС  
(*Dulcem hanc rapuerunt Nymphae, non mors*)  
[Нежную, взяли нимфы ее, а вовсе не смерть].

<sup>10</sup> Montfauc. Ant. expl. T. 5. pl. 51. p. 123. Монфококон — так же, как и все остальные, — не составил правильного представления об этой урне.

<sup>11</sup> Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 7. p. 460. I. 14. На одном большом рельефе из Виллы Альбани, отпиленном от погребальной урны, изображены сидящая женщина и стоящая девушка; сцена представляет собой кладовую, в которой развешены выпотрошенные животные и другие съестные припасы (нечто схожее мы видим и на рельефе в Галерее Джустиниани), а сверху помещена надпись из Вергилия:

In freta dum fruvii current, dum montibus umbrae  
Lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet  
Semper honor, nomenque tuum, laudesque manebunt.

[Реки доколе текут в моря, доколе по склонам  
Горным тени скользят, и в небе пасутся светила,  
Вечно и честь, и прозвание твое, и слава пребудут.]

В Риме находилась некогда погребальная урна с так называемой спинтрийской, безразвешенной сценой, причем от надписи на этой урне сохранились слова ΟΥ ΜΕΛΕΙ ΜΟΙ, «мне это безразлично». Да и в собрании скульптора Кавачеппи можно увидеть довольно нескромное изображение на подобном произведении рядом с именем покойного.

Впрочем, этрускам недолго сопутствовало счастье в борьбе с природой и ее влиянием на искусство, ибо вскоре после установления республики в Риме у них начинаются кровавые и несчастливые войны с римлянами; через несколько лет после смерти Александра Великого вся их страна оказалась покоренной врагом, и даже их язык, постепенно превращавшийся в латинский, исчез бесследно. Этрурия была превращена в римскую провинцию<sup>12</sup>. Тогда, когда последний этрусский царь Элий Волтуррин пал в битве у озера Лукумо; это произошло в 474 году от основания Рима и в сто двадцать четвертую Олимпиаду. Вскоре после этого, а именно в 489 году римского летоисчисления и в сто двадцать девятую Олимпиаду, Марк Флавий Флакк взял Вольсинии (нынешнюю Больсену) — «город художников», как гласит его название, происходящее, согласно некоторым авторам, из финикийского языка, — причем из одного этого города в Рим было вывезено две тысячи статуй<sup>13</sup>; такому же опустошению подверглись, вероятно, и другие этрусские города. Тем не менее этруски, подобно грекам, с которыми их связывала общая судьба, продолжали заниматься искусством и в эпоху римского владычества, как показано будет в дальнейшем. В источниках мы находим лишь одно-единственное имя этрусского художника, Мнесарха, отца Пифагора<sup>14</sup>; он был резчиком по камню и происходил из Тусции или Этрурии.

### Изображение богов и героев у этрусков

Вторая часть этого отдела, посвященная этрусским изображениям богов и героев, включает в себя далеко не все дошедшие до нас сведения; я коснусь здесь лишь самого необходимого и изложу наблюдения, отчасти никем ранее не сделанные и непосредственно служащие моим целям.

Среди изображений богов встречаются и такие, которые соответствуют представлениям одних лишь этрусков; однако большинство из них обнаруживает в этом отношении сходство с греческими, благодаря чему можно вместе с тем заключить, что этрусков и греков связывала общность происхождения (от пеласгов, как утверждают древние авторы и удостоверяют научные изыскания новых<sup>15</sup>) и что между этими народами постоянно существовали определенные связи.

Изображения отдельных этрусских божеств кажутся нам странными, но ведь и у греков встречались диковинные и необычные образы, примером чего могут служить изображения на ларце Кипсела, описанные Павсанием<sup>16</sup>. Ибо подобно тому, как пламенное и необузданное воображение первых поэтов (отчасти для того, чтобы привлечь внимание и возбудить удивление, отчасти же для того, чтобы увлечь

и взволновать) стремится создавать диковинные образы, производящие на еще не цивилизованных людей большее впечатление, чем образы, отличающиеся изяществом, точно так же и по тем же причинам создают подобные образы и художники. Образ Юпитера, укутанного в конский навоз, — создание поэта Памфа<sup>17</sup>, предшественника Гомера, — диковинен не более чем бытующий в греческом искусстве образ Юпитера Апомия или Мускария в виде мухи<sup>18</sup>, крылья которой образуют бороду, туловище — лицо, а голова — волосы божества; таким мы находим его на резных камнях.

Этруски представляли и изображали своих верховных богов исполненными достоинства; вначале мы коснемся тех из приданных им атрибутов, которые были присущи им всем, а затем уже особых. Юпитер, предстающий во всем своем величии перед Семелой, изображен крылатым на древнем слепке и на карнеоле из музея Стоша<sup>19</sup>. С крыльями изображалась у этрусков и Диана (то есть так же, как и у греков в глубочайшей древности<sup>20</sup>), и крылья, которые мы видим у нимф Дианы на одной погребальной урне из Капитолия, заимствованы, вероятно, у древнейших изображений этой богини. Минерва у этрусков имела крылья не только за плечами, но и на щиколотках, — и некий английский писатель, утверждающий, что не существует изображений крылатой Минервы и что о них не упоминает ни один автор, впадает в серьезную ошибку<sup>21</sup>. Точно так же мы находим у них и Венеру с крыльями<sup>22</sup>. У других этруских божеств — например, у Амура, Просерпины и фурий — крылья помещены на голове. Встречаются даже колесницы с крыльями, но они есть и у греков: на элевсинских монетах изображается Церера, восседающая на колеснице, в которую впряжены две змеи<sup>23</sup>.

Плиний сообщает, что у этрусков было девять божеств с перунами, но ни он, ни последующие авторы не называют их имен<sup>24</sup>. Но если мы перечислим греческих богов, вооруженных подобным образом, их наберется столько же. Атрибутом этим, помимо Юпитера, был наделен Аполлон, почитавшийся в Гелиополе в Ассирии<sup>25</sup>, а изображение его с перуном мы находим также на одной монете города Тиррия в Аркадии<sup>26</sup>; перуном наделены Марс, сражающийся с титанами, на одном древнем слепке, и Бахус на резном камне — оба произведения находятся в музее Стоша; такой же Бахус изображен на одной этрусской патере<sup>27</sup>. Далее — Вулкан и Пан, представленные двумя маленькими бронзовыми фигурами в Коллегии Святого Игнатия в Риме, и Геркулес на одной монете из Наксоса. Из богинь перуном наделялись Кибела и Паллада, как утверждает Сервий<sup>28</sup> и как показывают монеты Пирра, а также другие монеты и маленькая мраморная статуя на Вилле Негрони. Я мог бы также упомянуть Амура с перуном в руке, изображенного на щите Алкивиада<sup>29</sup>.

Что же касается особенностей в изображении божеств, в первую очередь — мужского пола, то вначале следует упомянуть Аполлона в шляпе, откинутой за спину, а также Зета, брата Амфиона<sup>30</sup>, изображенных на двух рельефах, которые находятся в Риме; вероятно, здесь кроется намек на пребывание Аполлона у царя Адмета в качестве пастуха, ибо земледельцы и сельские жители носили подобные шляпы<sup>31</sup>. По-видимому, так же изображали греки и Аристея, сына Аполлона и Кирены, научившего их пчеловодству, ибо Гесиод называет его «полевым Аполлоном»<sup>32</sup>. Шляпы эти были белого цвета. На некоторых этрусских произведениях мы видим Меркурия с остроконечной и торчащей вперед бородой: то была первоначальная форма бороды у этрусков, и таким изображается Меркурий на бронзовом алтаре, находящемся в Капитолии (гравюра с него помещена в начале этой главы) (см. раздел «Иллюстрации», рис. 10. — *Издатель*), и на большом треугольном алтаре из Виллы Боргезе. Такими же, по-видимому, были и древнейшие греческие изображения Меркурия, ибо бороды подобной формы, только клиновидные, то есть широкие и заостренные в виде клина, сохраняются на гермах. На резных камнях подлинной этрусской работы встречается также изображение Меркурия со шлемом на голове, а среди прочих приданных ему атрибутов находится короткий серповидный меч, подобный тому, который обычно держит в руке Сатурн и которым он оскопил своего отца Урана; мечами этой же формы были вооружены ликийцы и карийцы, находившиеся в войске Ксеркса<sup>33</sup>. Этот меч Меркурия служил напоминанием об отсеченной голове Аргуса, ибо на одном резном камне с этрусской надписью из музея Стоша Меркурий держит в правой руке меч, а в левой — голову Аргуса, из которой капает кровь. Далее, в том же музее имеется египетский скарабей с Меркурием, у которого на голове вместо шляпы черепаха<sup>34</sup>; в описании музея Стоша я упомянул мраморную голову этого божества с панцирем черепахи на голове, а позднее выяснил, что и в египетских Фивах имелась фигура с подобным головным убором.

Среди изображений богинь особого внимания заслуживает Юнона на упомянутом этрусском алтаре из Виллы Боргезе, держащая в руках большие клещи; греки также изображали ее в подобном виде<sup>35</sup>. То была *Iuno Martialis*<sup>\*</sup>, а клещи, по-видимому, означали особый вид боевого построения во время атаки, называемый «клещи» (*forceps*); говорили «сражаться на манер клещей» (*forcipe et serra proeliari*<sup>\*\*</sup>), имея в виду деление войска во время сражения на две части таким образом, чтобы окружить неприятеля, но вместе с тем и иметь воз-

\* Юнона Военная (букв. «Марсова», *лат.*).

\*\* Сражаться клещами и пилой (*лат.*).

возможность разомкнуть ряды, если возникнет опасность нападения врага с тыла<sup>36</sup>. Венеру изображали с голубем в руке, и именно в таком виде стоит она, одетая, на упомянутом алтаре. Там же имеется фигура другой одетой богини с цветком в руке, и можно предположить, что это — другая Венера, ибо на одном произведении круглой формы из Капитолия, которое будет описано ниже, богиня эта также держит в руке цветок; кроме того, подобное изображение Венеры имеется на одном из прекрасных трехгранных канделябров из мрамора в Палаццо Боргезе (всего на обоих канделябрах — шесть фигур божеств), но это — греческая работа. Однако статуя с голубем, которую господин Спенс видел в Риме незадолго до моего приезда<sup>37</sup>, уже исчезла; автор этот считает ее фигурой Генія, выполненной в Неаполе, и в доказательство цитирует несколько строк из одного поэта. Упоминают также маленькую статую, якобы этрусскую Венеру, из флорентийской галереи, с яблоком в руке; боюсь, однако, чтобы с яблоком этим не произошло того же, что и со скрипкой в руке маленькой фигуры Аполлона из той же галереи, представляющей собой несомненно позднее добавление, в чем не следовало бы сомневаться Аддисону<sup>38</sup>. Три Грации на неоднократно упоминавшемся алтаре из Виллы Боргезе изображены одетыми так же, как и у древних греков; они держатся за руки, как бы танцуют в хороводе. Гори сообщает, что видел обнаженных Граций на одной патере<sup>39</sup>.

Замечу, как бы в пояснение сказанного, что я не собираюсь излагать здесь историю этрусских богов; однако изображения их героев, выполненные этрусскими художниками, встречаются в незначительном количестве, и притом герои эти заимствованы не из собственных мифов, а из греческих. Наибольшей известностью пользуются пятеро из семи героев похода против Фив<sup>40</sup> (в особенности Тидей, изображаемый чаще других), а кроме них — Пелей, отец Ахилла, и Ахилл; имена этих персонажей даны на этрусском языке, а сами произведения описаны в следующем отделе. Эти изображения героев, заимствованных у другого народа, дают нам повод предположить, что в сфере героических сказаний между греками и этрусками существовала такая же связь, как между провансальцами и итальянцами. Подобно тому, как в Провансе, во Франции, в средневековую эпоху были созданы первые романы или героические и любовные поэмы, в подражание которым начали писать свои произведения другие народы, и даже сами итальянцы, так и у этрусков, по-видимому, этот раздел поэзии не получил должного развития, и поэтому их художники предпочитали избирать предметом своих произведений греческих, а не местных героев. Боги у них носят собственно этрусские имена, герои же сохраняют греческие, лишь несколько измененные в соответствии с этрусским произношением.

## Наиболее значительные произведения этрuscoго искусства

Третья часть этого первого и подготовительного отдела представляет собой обзор наиболее значительных произведений этрусского искусства и методов их отделки, причем описание произведений дается в исторической последовательности, то есть в соответствии с их характерными свойствами, а также особенностями фигур; специальное же исследование и оценка их в отношении искусства как такового отнесены к следующему, второму отделу. Однако я должен выразить здесь сожаление по поводу того, что недостаточность наших знаний далеко не всегда позволяет нам отличать этрусские произведения от древнейших греческих. Ибо, с одной стороны, неопределенность создается из-за сходства этрусских и греческих произведений древнейшей эпохи, о чем уже говорилось в первой главе; с другой же стороны, некоторые произведения, найденные в Тоскане, обнаруживают сходство с греческими произведениями эпохи расцвета.

Произведения, рассматриваемые нами, представляют собой фигуры и статуи, рельефы, резные камни, монеты и расписные глиняные сосуды, однако о последних речь пойдет в третьем и последнем отделе этой главы.

Под словом «фигуры» я подразумеваю маленькие бронзовые скульптуры и фигуры животных. Первые нередки в музеях, и автор сам владеет несколькими. Среди них встречаются произведения, относящиеся к древнейшему периоду этрусского искусства, как будет показано в следующем отделе при рассмотрении их облика и форм. Что же касается фигур животных, то самая значительная и крупная из них — бронзовая Химера во флорентийской галерее<sup>41</sup>, составленная из фигур льва (в натуральную величину) и козы; этруская надпись на ней свидетельствует о принадлежности художника к этому народу.

Статуи, то есть фигуры людей в натуральную величину или несколько меньших размеров, выполнены отчасти из бронзы, отчасти из мрамора. Из числа бронзовых статуй две действительно этрусские, а две считаются таковыми. Первые обладают бесспорными признаками своего происхождения; одна находится в Палаццо Барберини, достигает примерно четырех пальмов в высоту и изображает, по-видимому, Гения, ибо держит в левой руке рог изобилия: ведь когда фигура обнаженного мужчины с бородой или без нее имеет именно этот и никакой другой атрибут, она и в греческих произведениях всех периодов изображает Гения. Другая фигура — так называемый *Naucusrex*<sup>\*</sup>, одетый как римский сенатор; на кайме его плаща высечена этруская надпись<sup>42</sup>. Пер-

\* Гаруспик, предсказатель (*этруск., лат.*).

вая статуя, вне всякого сомнения, относится к самой ранней эпохе этрусского искусства, вторая же — к более поздней, как я полагаю на основании ее гладкого подборodka: статуя эта, которая, очевидно, выполнена с натуры и изображает определенную личность, имела бы бороду, будь она очень древней работы, ибо в те времена все этруски, так же как и первые римляне, носили бороды<sup>43</sup>. Две другие бронзовые статуи, относительно которых можно сомневаться, греческой ли они или этрусской работы, представляют собой фигуры Минервы и, быть может, Гения; обе они — в натуральную величину. Статуя Минервы сильно повреждена в нижней части, голова же и грудь сохранились полностью; по облику она совершенно сходна с греческими статуями. Единственным основанием для предположения о том, что статуя эта принадлежит этрусскому художнику, служит место ее находки, город Ареццо в Тоскане. Гений представляет собой фигуру молодого мужчины в человеческий рост, найденную в 1530 году в Пезаро на Адриатическом море. Хотя город этот был колонией греков, предполагают, что там можно обнаружить скорее этрусские, нежели греческие статуи. Гори ошибается, полагая, что это — работа этрусского художника; он выносит свое суждение, исходя из отделки волос, и несколько неудачно сравнивает прическу с рыбьей чешуей. Однако точно таким же образом уложены волосы на нескольких головах из твердого камня и бронзы, находящихся в Риме, а также на некоторых бюстах в Геркулануме. Между прочим, это одна из самых красивых бронзовых статуй, дошедших до нас от древности<sup>44</sup>.

Самыми лучшими мраморными статуями этрусской работы являются, по моему мнению, так называемая «Весталка» из Палаццо Джустиниани, предполагаемый «Жрец» на Вилле Альбани, статуя на Вилле Маттеи, изображающая женщину на последних месяцах беременности, две статуи Аполлона — одна в Капитолии, другая в Палаццо Контти, и этрусская Диана в геркуланумском музее в Портичи.

Что касается первой из них, то маловероятно, чтобы такая статуя, у которой вообще не обозначены ноги, была бы вывезена из Греции в Рим: ведь из слов Павсания явствует, что самые древние произведения сохранились в Греции в неприкосновенности. Складки ее одежды располагаются в виде вертикальных линий. Вторая статуя — более натуральной величины, она достигает десяти пальцев в высоту; складки ее верхнего платья, лишенного рукавов, все идут параллельно друг другу и как бы заглажены одна над другой; рукава нижней одежды уложены гофрированными, жатыми складками таким способом, которому я дам объяснение в конце следующего отдела и в следующей главе при описании женского платья. Волосы вокруг лба завиты маленькими локонами, напоминающими раковину улитки (по большей части именно так они уложены и на гермах); спереди над обоими плечами свисают по

четыре длинные вьющиеся пряди волос, сзади же волосы уложены совсем прямо и перевязаны на некотором расстоянии от головы лентой из-под которой они спадают пятью большими локонами, отдаленно схожими по форме с волосяным кошелом парика, длиной в полтора пальца. Постановка фигуры здесь строго перпендикулярная, как у египетских статуй. Третья статуя изображает, вероятно, покровительницу всех беременных и рожениц, каковою также была Юнона. Ноги ее параллельны и тесно сомкнуты, а скрещенные руки охватывают тело; складки ее одеяния совершенно прямые и не рельефные, как у двух предыдущих, а намеченные лишь насечками. Обе фигуры Аполлона несколько выше человеческого роста; каждой придан колчан, висящий на стволе дерева, подле которого поставлена статуя. Обе они выполнены в одном стиле, с той лишь разницей, что одна из них кажется более древней: во всяком случае, волосы у нее на лбу слегка завиты, тогда как у другой они лежат свободно. Аполлон из Палаццо Конти был найден около сорока лет тому назад, при папе, принадлежавшем к этой семье, на склонах Цирцей (ныне — Монте Чирчелло), между Неттуно и Тетраччиной<sup>\*45</sup>. Предгорьем этим римляне владели уже в царскую эпоху, ибо Тарквиний Гордый прислал сюда колонистов, а в первом союзном договоре между Римом и Карфагеном, заключенном при первых консулах, Люции Юнии Вруте и Марке Горации, Цирцеи упомянуты в числе тех римских городов на побережье, которые не должны подвергаться нападению карфагенян, и это условие в тех же словах повторяется в следующем договоре между обеими сторонами<sup>46</sup>. Клуверий, Целларий и другие авторы не обратили внимания на это обстоятельство<sup>47</sup>. Первый союзный договор был заключен за двадцать восемь лет до похода Ксеркса против греков, так что упомянутая статуя, поскольку она греческая по форме, должна была быть выполнена под влиянием знакомства с греческим искусством более раннего периода. Однако предгорье Цирцей населяли вольски, народ, имевший общение и связи не с греками, а с этрусками, в особенности же в ту эпоху, почему и следует, принимая во внимание время создания и место находки этого Аполлона, считать данную статую этрусским произведением. Шестая из отмеченных мною мраморных статуй изображает бегущую

<sup>\*45</sup> Статуя эта была найдена в небольшом храме на берегу озера, называемого Lago di Soressa. Это озеро, находящееся во владениях князей Гаэтани, соединялось некогда с морем посредством канала, который засорился впоследствии, так что уровень воды в озере, лишенном стока, резко повысился за долгие годы. Чтобы сделать озеро пригодным для рыбной ловли, вынуждены были спустить воду. Старый канал был прочищен. В нем нашли несколько древних челноков, сколоченных металлическими гвоздями; когда же вода в озере спала, то показался и упомянутый храм. И сейчас еще в нем можно видеть весьма изящно обработанную нишу, в которой стояла некогда статуя.

Диану высотой в половину человеческого роста, то есть пяти пальмов, одетую и раскрашенную. Уголки ее рта приподняты, а подбородок мал, однако явственно видно, что перед нами не портретное изображение определенного лица, а несовершенная попытка воплотить идеальный тип красавицы. Ее волосы завиты вокруг лба маленькими локонами, сбоку же свисают на плечи длинными прядями, а сзади связаны узлом на большом расстоянии от головы. На волосах — диадема в виде обруча с восьмью рельефно выполненными красными розами. Платье ее окрашено в белый цвет. Рубашка или нижняя одежда — с широкими рукавами в волнистую складку или сборку, а на накидке или коротком плаще гладкие складки располагаются параллельно друг другу так же, как и на верхнем платье. Нижний край последнего украшен узкой золотисто-желтой каймой, непосредственно над которой идет другая, широкая, цвета камеди, расписанная белыми цветками, обозначающими вышивку; над нею располагается третья полоса, также цвета камеди, и того же цвета верхняя окантовка платья. Ремень колчана на плече красного цвета так же, как и ремни на сандалиях. Статуя эта упоминалась также в первой главе. Ранее она стояла в маленьком храме или святилище при одной вилле в древнем засыпанном городе Помпеи.

Что же касается рельефов, то я ограничусь описанием четырех из них. Первый и самый древний не только из этрусских, но и вообще из всех находящихся в Риме хранится на Вилле Альбани и изображает, по-видимому, Юнону Луцину или же богиню Румилию, охранительницу грудных младенцев: скамья под ее ногами служит указанием на то, что существо это возвышается над родом человеческим. Богиня придерживает стоящего на ее коленях маленького одетого ребенка, которого ведет на помочах его мать, рядом с которой изображены две ее дочери разного возраста и роста. Второй рельеф — произведение круглой формы, находящееся в Капитолии; оно выполнено в виде алтаря и содержит фигуры двенадцати верховных божеств, изображение которых можно найти также в рельефах одного алтаря в Афинах<sup>48</sup>. Среди этих божеств — юноша Вулкан, безбородый, поднявший секиру, чтобы раскроить Юпитеру лоб, из которого должна выйти Минерва. В древнейшие времена Вулкана — так же, как Юпитера и Эскулапа, — изображали безбородым не только на этрусских жертвенных сосудах и резных камнях, но и на греческих монетах города Липари (имеющихся в собрании герцога Караффа-Ноя в Неаполе) и на римских монетах и светильниках<sup>49</sup>. Предположение о том, что произведение это принадлежит этрусскому искусству, подкрепляется отчасти его формой и назначением: оно полое внутри (стоящая теперь на нем мраморная ваза не позволяет увидеть это) и, следовательно, не могло быть алтарем, а служило скорее оградой или обрамлением колодца (*bocca di pozzo*) наподобие часто встречающихся в Риме, а также находимых в Геркула-

нуме, тем более что и на нем — так же, как на римских и геркуланумских колодцах, — сохранились борозды, оставленные веревками, к которым привязывались ведра. По этой причине трудно предположить, что подобное произведение было выполнено в Греции. Однако я должен здесь напомнить, что Цицерон — если следовать общепринятому толкованию текста одного его письма к Аттику — заказывал себе такие ограды колодцев с рельефами в Афинах<sup>50</sup>. Другие древние ограды колодцев, две из которых находятся на Вилле Альбани, украшены изящно выполненными изображениями цветочных гирлянд, вьющегося плюща и сосудов, из которых льется вода. Павсаний упоминает изображение Цереры, сидящей у колодца (должно быть, после похищения ее дочери Просерпины), работы Памфа, одного из древнейших художников: то был, по-видимому, рельеф ограды колодца<sup>51</sup>. Третий рельеф находится на круглом алтаре из Капитолия<sup>\*52</sup>, изображение которого помещено в начале третьей главы (см. раздел «Иллюстрации», рис. 10. — *Издатель*). На нем представлены три божества: Аполлон со своим луком и стрелой в правой руке, бородатый Меркурий с кадучеем и Диана с луком, колчаном и факелом в руке. Здесь следует, кстати, обратить внимание на форму лука, изогнутого лишь на концах, а в остальном почти прямого. Таким же он изображается и в греческих произведениях, и только там, где мы видим Аполлона и Геркулеса рядом, каждого со своим луком, — например, в сцене похищения Геркулесом дельфийского треножника, — обнаруживается различие<sup>53</sup>, ибо у Геркулеса был скифский лук, сильно изогнутый или извитый наподобие греческой сигмы в ее древнейшей форме<sup>\*\*54</sup>. Четвертый рельеф представляет собой четырехугольный алтарь, который прежде стоял на рыночной площади в Альбано, а теперь находится в Капитолии; на нем изображены двенадцать подвигов Геркулеса. Можно было бы возразить, что здесь формы тела Геркулеса воплощены не так ощутимо и рельефно, как у

<sup>\*52</sup> В книге маркиза Лукателли (Mus. Capit. p. 23) ошибочно утверждается, будто произведение это было найдено у озера в Неттуно; господин кардинал Алессандро Альбани опроверг это в заметке на полях названного сочинения. Упомянутый алтарь находился прежде на вилле близ Порта дель Пополо, принадлежавшей роду Медичи, и великий герцог Козимо III подарил алтарь господину кардиналу, который и передал его вместе с собранными им ранее древностями в Капитолий.

<sup>\*\*54</sup> Возможно, один лук назывался *patulus*:

*Imposita patulus calamo sinuaverat arcus*

[Если, стрелу наложив, он натягивал лук свой широкий...],

а другой *sinuosus*:

*Lunavitque genu sinuosum fortiter arcum*

[Взял свой извилистый лук, изогнул, оперев о колено...].

Геркулеса Фарнезского, и, следовательно, нельзя делать вывод о принадлежности этого произведения к этрусскому искусству; я должен признаться в том, что могу сослаться лишь на одну характерную особенность, а именно — на остроконечную бороду Геркулеса, завитки которой обозначены рядами маленьких колец или, точнее говоря, шариков. Это — древнейшая форма бороды и, соответственно, ее изображений, забытых уже в то время, когда греческие искусства были восприняты в Риме и когда греческие художники изображали бороды не остроконечными, а свободно вьющимися так, как это характерно для греческих воплощений Геркулеса.

Из резных камней я выбрал как самые древние, так и самые прекрасные, чтобы суждение о них было более верным и обоснованным. Если бы у читателя находились перед глазами самые замечательные произведения этрусского искусства и они, при всей их красоте, имели бы недостатки, то именно такие, о которых я буду говорить в следующем разделе и которые в еще большей степени присущи менее значительным произведениям. Три камня, избранные мной для обоснования последующего изложения, представляют собой, как и большинство этрусских резных камней, скарабеи, то есть их выпуклая и закругленная сторона изображает жука; они просверлены, так как их, по-видимому, носили на шее в качестве амулетов. Одним из самых древних резных камней — не только среди этрусских, но и вообще среди всех известных нам, — является, вне всякого сомнения, тот карнеол из музея Стоша, на котором изображен совет пяти греческих героев во время похода против Фив.

Рядом с фигурами помещены имена Полиника, Партенопея, Адрас-та, Тидея и Амфиарая, причем характер как рисунка, так и надписей указывает на глубокую древность произведения. Ибо при всей исключительной тщательности и замечательной тонкости работы, а также изящества некоторых форм тела (например, ног), свидетельствующих о мастерстве художника, пропорции фигур тем не менее отмечены принадлежностью к той эпохе, когда голова изображалась величиной едва ли не в одну шестую часть тела; что же касается надписей, то форма букв обнаруживает здесь большую близость к своему пеласгическому истоку и к древнейшему греческому алфавиту, нежели во всех остальных этрусских произведениях. Камень этот позволяет, кстати, опровергнуть утверждение одного автора, полагающего, будто этрусские памятники искусства относятся к позднему периоду истории этого народа <sup>\*55</sup>.

<sup>\*55</sup> Камень этот описал в двух статьях пизанский профессор Карло Антониоли; точнее, он всякий раз рассказывал всю историю этих и других героев той эпохи, приводя все цитаты из древних авторов за исключением той из Стация, которую я приведу ниже. Об искусстве он не говорит ни слова.

Два других камня — прекраснейшие из всех этрусских; один, карнеол, находится также в музее Стоша, другой, агат, принадлежит господину Христиану Дену в Риме. Первый изображает Тидея (имя которого указано в надписи), выдергивающего из своей ноги дротик после того, как он, подвергшись нападению пятидесяти человек из засады, убил всех противников, но был ранен. Фигура его свидетельствует о правильном понимании художником анатомии, ибо кости и мускулы здесь намечены верно, но одновременно и о сухости этрусского стиля<sup>56</sup>. Изображение этого камня помещено в начале этой главки (см. раздел «Иллюстрации», рис. 11. — *Издатель*). На втором представлен Пелей, отец Ахилла (имя его также указано), моющий волосы у колодца, который должен символизировать реку Сперхей в Фессалии, ибо Пелей дал обет срезать волосы своего сына Ахилла и посвятить их этой реке, если тот вернется невредимым из-под Трои<sup>57</sup>. Подобным же образом юноши в Фигалии срезали себе волосы и посвящали их местной реке, а Левкипп отпустил волосы, намереваясь принести их в дар реке Алфей<sup>58</sup>. Говоря о греческих героях, изображенных на этрусских произведениях, следует вспомнить слова Пиндара относительно Пелея; о том, что слава этого героя, зятя богов, донеслась до самых отдаленных стран и самых различных народов<sup>59</sup>.

Из монет некоторые представляют собой наидревнейшие памятники этрусского искусства, и в настоящее время передо мной находятся две из них, принадлежащие одному римскому художнику, владельцу тщательно подобранной коллекции редких монет. Они сделаны из сплава металлов беловатого цвета и очень хорошо сохранились. На одной стороне первой монеты изображено животное (по-видимому, олень), а на другой — две человеческие фигуры, обращенные лицом к зрителю и похожие друг на друга; каждая фигура держит в руке посох. Вероятно, это — один из самых первых опытов этрусского искусства. Ноги

<sup>56</sup> Можно было бы предположить, что Стаций видел именно этот камень или же что фигуру Тидея так и полагалось изображать, то есть с мощным, ясно обозначенным костяком и узловатыми мускулами. Ибо описание поэта кажется относящимся к камню, пояснением к нему точно так же, как камень в свою очередь поясняет сказанное поэтом:

...quamquam ipse videri  
 Exiguus, gravia ossa tamen, podisque lacerti  
 Difficiles: nunquam hunc animum natura minori  
 Corpore, nec tantas ausa est includere vires.

[...хоть с виду казался  
 Мал, но костью тяжел, и ногой мускулистую крепок.  
 Впрямь никогда не влагала природа подобного духа  
 Вместе с подобною силой в такое малое тело.]

фигур обозначены двумя прямыми линиями, которые заканчиваются кружками в виде точек, изображающими ступни; левая, свободная рука представляет собой слегка изогнутую у плеча линию, простирающуюся почти до самой ступни; половой орган несколько короток, между тем как у животных, изображенных на самых древних монетах и резных камнях, он достигает необычайной длины; лицо напоминает голову мухи. На второй монете на одной стороне изображена голова, на другой — лошадь.

Этот обзор этрусских произведений строился в соответствии с их принадлежностью к тому или иному виду искусства: так легче всего было составить перечень, не связанный ни с какой системой. Что же касается искусства как такового и времени создания этих произведений, то здесь необходимо установить следующий порядок: древнейшему времени и первоначальному стилю принадлежат только что описанные монеты, рельеф и статуя на Вилле Альбани, бронзовый Гений в Палаццо Барберини и фигура беременной женщины на Вилле Маттеи. К последующему периоду относятся оба Аполлона в Капитолии и Палаццо Конти, колодец с двенадцатью божествами в Капитолии, круглый алтарь с тремя божествами и четырехугольный алтарь с изображением подвигов Геркулеса там же, большой треугольный алтарь на Вилле Боргезе, а также все описанные резные камни. К поздней эпохе этрусского искусства относятся, по-видимому, бронзовые статуи во флорентийской галерее. Хотя я и мог допустить здесь ошибку, однако нелегко было бы в противовес этому выдвинуть и обосновать иную систему и порядок, ибо совершенно ясно, что те произведения, которые я отнес к первому разряду, обладают характерными особенностями более древнего и наивного стиля в отличие от включенных во второй разряд; произведения же, отнесенные к третьему разряду, превосходят предыдущие.

Дополнением к этому отделу могло бы служить сообщение о двенадцати порфириновых урнах, хранящихся, как полагают, в Кьюзи в Тоскане, хотя теперь их не найти ни в этом городе, ни вообще в Тоскане и во всей Италии. Особенно привлекательной была бы возможность доказать, что этруски создавали произведения из порфира; это мог быть тот камень, который Леандер Альберти называет разновидностью порфира, добываемой в Вольтерре<sup>60</sup>. Гори, обнаруживший эти сведения в одной рукописи из библиотеки семейства Строцци во Флоренции, приводит также надпись на одной из этих урн<sup>61</sup>; поскольку сообщение его показалось сомнительным, я позаботился получить полную копию рукописи. Сомнение вызывает как сам случай, так и возраст рукописи. Ибо трудно предположить, чтобы великие герцоги Тосканские, все без исключения проявлявшие особое внимание к тому, что касается искусств и древностей, позволили бы вывезти за пределы своей страны столь редкостные произведения, тем более что урны

эти должны были быть найдены примерно в середине минувшего столетия. Ибо все письма, из которых состоит рукопись Строщи, написаны между 1653 и 1660 годами, и письмо, содержащее это известие, написано в 1657 году одним монахом другому; по этой причине я полагаю, что это — монастырская легенда. Сам Гори внес сюда некоторые поправки, прежде всего неверно указав размер урна: в письме говорится о высоте, равной двум браччиям (одна флорентийская браччия содержит три с половиной римского пальма), и о такой же ширине; Гори же указывает всего три пальма. Кроме того, формы и облик букв надписи на урне не имеют столь ярко выраженного этрусского характера, какой придан им при воспроизведении.

## ОТДЕЛ ВТОРОЙ

### **О стиле этрусских художников**

Изложив в первом отделе этой главы предварительные сведения о внешних обстоятельствах и причинах, обусловивших своеобразие этрусского искусства, а также и об изображениях этрусских богов и героев и присовокупив к этому обзор наиболее значительных произведений, я намереваюсь привлечь внимание читателя к особенностям и характерным свойствам искусства этого народа и его произведений, то есть к стилю этрусских художников, которому и посвящен второй отдел.

### **Общие соображения**

Здесь следует напомнить в общих чертах, что признаки, благодаря которым устанавливают различие между этрусским и древнейшим греческим стилем, основываясь при этом (помимо изображения случайных предметов) на обычаях и одежде, могут<sup>62</sup>, однако, ввести в заблуждение. Афиняне, говорит Аристид, придавали оружию Паллады ту самую форму, которую указала им богиня — и тем не менее нельзя на основании греческого шлема у Паллады или другой фигуры делать вывод о том, что они греческой работы. Ибо изображение так называемого греческого шлема встречается и в бесспорных этрусских произведениях — например, у Минервы на неоднократно упоминавшемся треугольном алтаре из Виллы Боргезе и на чаше с этрусской надписью из музея Коллегии Святого Игнатия в Риме.

Стиль этрусских художников не оставался неизменным: так же, как и в египетском и греческом искусствах, здесь можно различить несколько стадий и периодов, начиная с наивных образов древнейших времен вплоть до эпохи расцвета этрусского искусства, которое, что вполне вероятно, постепенно совершенствовалось благодаря подражанию греческим произведениям, пока, наконец, не приобрело облик, совершенно несхожий с первоначальным. Необходимо точно наметить эти стадии и с уверенностью различать их, чтобы представления об этрусском искусстве были бы приведены в единую систему. Под конец же, после того, как этруски длительное время пробыли под властью римлян, искусство их пришло в упадок, доказательством чего служат двадцать девять бронзовых чаш в музее Коллегии Святого Игнатия в Риме: те из них, чьи надписи обнаруживают большую близость к латинским письменам и языку, расписаны и выполнены хуже, нежели более древние. Но поскольку из этих небольших произведений не удастся извлечь ничего более определенно, а упадок искусства сам по себе не составляет стиля, я ограничусь лишь тремя названными выше периодами.

### **О различных стадиях и периодах этрусского искусства**

Таким образом, мы можем различить в этрусском искусстве (так же, как и в греческом) три основных стиля: древнейший, более поздний и, наконец, тот, который был усовершенствован благодаря подражанию произведениям греков. При рассмотрении всех трех стилей следовало бы вначале поведи речь о рисунке обнаженного тела, а затем об одетых фигурах; поскольку, однако, этрусская одежда во всех своих разновидностях не особенно отличается от греческой, то мы можем ограничиться несколькими специальными замечаниями относительно одежды и украшений у этрусков в заключении этого, второго, отдела.

Особенностями первого, древнейшего стиля этрусского искусства являются, во-первых, прямые линии рисунка наряду со скованной и напряженной позой фигур, а во-вторых, — несовершенство понятий о красоте лица. Первая особенность состоит в том, что очертания фигур выражены недостаточно волнистыми линиями, вследствие чего фигуры кажутся тонкими и вытянутыми (вопреки выражению Катулла «толстый этрус»<sup>63</sup>), ибо мускулы их едва намечены; стиль этот, следовательно, лишен разнообразия. Скованная постановка фигур объясняется отчасти рисунком, хотя основная причина этого кроется в неосведомленности художников ранней эпохи, ибо разнообразие в постановке и позе фигур не может быть достигнуто лишь благодаря удовлетворительному познанию тела и свободе рисунка: искусство,

так же как и мудрость, начинается с познания самого себя. Вторая особенность, а именно несовершенство понятий о красоте лица, была присуща этрусскому искусству в той же мере, что и древнейшему греческому. Форма головы представляет собой удлинённый овал, кажущийся маленьким из-за заостренного подбородка; глаза либо помещены в одной плоскости, либо смещены вверх и находятся на одном уровне с глазными костями.

Особенности эти — те же самые, которые мы обнаружили у древнейших египетских статуй; таким образом, упомянутые в первой главе утверждения древних авторов относительно сходства между этрускими и египетскими статуями приобретают некоторое подтверждение. Фигуры, выполненные в этом стиле, можно сравнить с одеяниями, попросту сшитыми из одинаковых кусков материи и удовлетворявших в течение длительного времени и тех, кто их делал, и тех, кто их носил; первые не изощрались, а вторые довольствовались ими для прикрытия наготы; точно так же первый художник изобразил человеческую фигуру определенным образом, а другие пошли по его стопам. В изображении человеческого лица также установился определенный тип, отступать от которого было тем труднее, что первые статуи представляли собой воплощения божеств, причем каждая из них должна была быть похожей на все остальные. Искусство той поры напоминает ошибочную научную теорию, создающую лишь слепых приверженцев и не допускающую ни сомнений, ни исследований; рисунок же, словно солнце Анаксагора, которое ученики философа вслед за своим учителем считали камнем, находился в противоречии со всякой чувственной очевидностью<sup>64</sup>. Природа должна была бы научить художников, однако ее место заняла традиция, вследствие чего искусство оказалось далеким от природы.

В этом стиле выполнены многие мелкие фигуры из бронзы, причем некоторые из них совершенно схожи с египетскими из-за свисающих рук, плотно прижатых к бокам, и параллельно поставленных ступней. Статуя на Вилле Маттеи и рельеф на Вилле Альбани обладают всеми признаками этого стиля. Контур фигуры Гения из Палаццо Барберини чрезвычайно уплощен и лишен каких бы то ни было указаний на членение тела. Ступни поставлены параллельно друг другу, а плоские пустые глазницы слегка обращены кверху. Одеяние статуи на Вилле Маттеи и фигур рельефов задумано с наивозможнейшей простотой, и складки, намеченные лишь насечками, кажутся проведенными гребнем. Внимательный наблюдатель, постигший сущность памятников древности, обнаружит приметы этого стиля и в некоторых других произведениях, находящихся не в столь известных и часто посещаемых местах Рима, — например, в маленьком рельефе во дворе дома Каппони, на котором изображена фигура мужчины, сидящего в кресле.

Достигнув больших познаний, этрусские художники, однако, оставляют этот стиль; если прежде они, подобно грекам в их древнейшую пору, изображали, по-видимому, одетые фигуры чаще, чем обнаженные, то теперь они начинают чаще изображать обнаженные фигуры. И все же, судя по некоторым маленьким фигурам из бронзы, полностью обнаженным за исключением детородного органа, спрятанного в мешочек, который привязан лентами к бедрам, можно предположить, что изображение совершенно нагой фигуры противоречило их представлениям о благопристойности.

Исследуя же древнейшие резные камни этрусков, можно подумать, что первый стиль не стал общепринятым — по крайней мере у резчиков по камню. Ибо у фигур на камнях все формы тела закруглены и сферичны, что, казалось бы, находится в противоречии с указанными признаками первого стиля. Однако на деле одно не противоречит другому. Ибо поскольку этрусские резчики, подобно нынешним мастерам, обрабатывали камни на вращающемся круге (о чем свидетельствует самый вид камней), то при этом легче всего было придать фигуре округлые очертания; в древнейшую эпоху мастера, вероятно, еще не умели обращаться с очень острым инструментом, так что сферическая форма знаменует собой естественный результат принятого метода работы, но не принцип искусства. Тем не менее резные камни этрусков, принадлежащие к древнейшей эпохе, являют собой противоположность их мраморным и бронзовым статуям того же периода, причем именно благодаря камням становится ясным, что совершенствование этрусского искусства началось с придания большей выразительности и чувственной определенности частям фигуры, свидетельством чего служат также некоторые произведения из мрамора, — и это является признаком наступления лучшей поры этрусского искусства.

Нельзя точно установить, когда именно сложился полностью новый стиль, но вполне вероятно, что это произошло в ту же самую пору, когда греческое искусство начало достигать совершенства. Ибо век Фидия можно сравнить с эпохой возрождения искусств и наук в новейшее время, причем возрождение это началось не в одной-единственной стране, а потом уже распространилось и в других: казалось, весь род человеческий пришел тогда в движение, а великие открытия совершались словно бы сами собой. Подобное же, несомненно, происходило и в Греции в упомянутый век в любых областях науки, и кажется, будто все другие цивилизованные народы также прониклись тогда одним и тем же духом, в особенности воздействовавшим на искусство и вдохнувшим в него душу и жизнь.

Таким образом, мы переходим от первого, самого древнего стиля этрусского искусства ко второму, более позднему, характерными признаками и особенностями которого являются отчасти чувственная

определенность фигуры и ее частей, отчасти же некоторая скованность в постановке и позе, неестественных и преувеличенных у некоторых статуй. Первое выражается в том, что мускулы набухают буграми, а кости приобретают резкие очертания и намечены слишком явственно, вследствие чего стиль этот кажется сухим и удручающим. Следует заметить, однако, что оба указанных момента, то есть резкое выделение и мускулов и костей, обнаруживаются в совокупности не во всех произведениях, выполненных во втором стиле. При работе с мрамором (ибо до нас дошли лишь фигуры божеств, выполненные из этого материала) не всегда стремились резко намечать мускулы, однако строгие и четкие очертания икроножных мышц обнаруживаются во всех произведениях. Вообще же можно принять за правило, что греки стремились скорее показать и наметить мускулы, а этруски — кости; исходя из этого, я склонен при исследовании какого-нибудь редкостного и красивого резного камня считать его этруским, если у изображенной на нем фигуры некоторые кости особо подчеркнуты, пусть даже в остальном бы он и сделал честь греческому мастеру. В начале третьего отдела следующей главы дано воспроизведение подобного камня, на котором представлен Тесей, убивающий Фэю<sup>65</sup> (как об этом рассказывает Плутарх). Лет двадцать тому назад этот карнеол еще находился в королевском Фарнезском музее в Каподи Монте в Неаполе, но затем был украден так же, как и некоторые другие находившиеся там прекрасные камни до и после того. Та же сцена вырезана и на карнеоле из музея Стоша. Камень этот может послужить для читателя свидетельством ненадежности наших суждений при отграничении этруских произведений от греческих, выполненных в древнейшем стиле.

Вторую особенность нельзя выразить с помощью одного понятия, ибо неестественное и насильственное — не одно и то же. Последнее связано не только с постановкой, позой и выразительностью фигуры, но и с движением, выражаемым всеми ее частями; первое же проявляется не только в движении, но и в состоянии покоя. Неестественность представляет собой противоположность природе, а насильственность — сдержанности и пристойности. Но если чувственная определенность является особенностью и первого стиля, то неестественность и насильственность особенно характерны для второго. Насильственность, принужденность постановки фигуры вытекает из первой особенности, ибо ради достижения большей выразительности и чувственной определенности фигуре стремились придать такую позу, в которой неестественность могла бы проявиться самым наглядным образом, и выбирали принужденность вместо покоя и невозмутимости. Чувства тут как бы преувеличивались и доводились до крайних своих пределов.

Как к этому, так и к более раннему стилю можно было бы отнести слова Пиндара, сказанные о Вулкане: о том, что он родился лишенным изящества. В общем и целом этот второй стиль при сравнении с греческим лучшей поры напоминает юношу, не знавшего счастья иметь заботливого наставника и свободно предававшегося своим страстям и бурным чувствам, — и это нашло выражение в необузданных поступках; греческий же стиль я бы сравнил с прекрасным юношей, пыл молодости которого умерялся мудрым воспитанием и обучением науками, так что само по себе замечательное создание природы, будучи приобщенным к цивилизации, обрело нравственное величие души. Этот второй стиль можно было бы назвать также, выражаясь современным языком, «маньеристским», причем здесь имелось бы в виду лишь то, что всем образам тогда придавался один и тот же характер: в произведениях, выполненных в этом стиле, Аполлон, Марс, Геркулес и Вулкан ничем не отличаются друг от друга по рисунку. А поскольку характер, присущий всем, по сути дела не является характером, то замечание Аристотеля, высказанное в упрек Зевксису<sup>66</sup>, можно было бы отнести и к этрусским художникам, то есть счесть установленным, что они не воплощали никаких характеров; это позволило бы также разъяснить не понятое до сих пор суждение философа относительно художников.

Рассмотренные особенности этого стиля и поныне еще присущи в известной степени всей этрусской нации, склонной придавать большое значение мелочам; это проявляется в литературном слоге обитателей Тосканы, очень изысканном и изощренном и кажущемся сухим и безжизненным по сравнению с чистым и ясным слогом римлян. Главным же образом это обнаруживается в искусстве. Стиль древних этрусских художников и поныне ощущается в произведениях их потомков, а беспристрастные знатоки находят его в рисунке Микеланджело, величайшего среди них: недаром кто-то не без основания заметил, что увидевший одну фигуру работы этого художника, видел их все<sup>67</sup>. Эта же особенность, вне всякого сомнения, служит причиной несовершенства произведений какого-нибудь Даниеле да Вольтерра, Пьетро да Кортонна и других. Напротив, лучшие римские художники, Рафаэль и его ученики, черпавшие из одного источника с названными выше, всегда близки грекам благодаря изяществу своих фигур.

Сказанное мною об этом стиле может быть убедительно подтверждено на примере некоторых произведений, и в том числе — фигуры бородатого Меркурия на алтаре из Виллы Боргезе, мускулы которого столь же мощны, как и у Геркулеса, и в особенности на примере фигур Тидея и Пелея. Ключицы, ребра, сочленения локтей и колен, суставы пальцев на руках и на ногах даны так же выпукло, как и плечевые и большие берцовые кости; у Тидея даже очерчена грудная

кость. Все мускулы даны в сильнейшем напряжении (даже в фигуре Пелея, где сюжет дает менее всего повода к тому); у Тидея не забыты и мускулы под мышками. Принужденность поз обнаруживается у фигур на круглом алтаре из Капитолия и у множества статуй из Виллы Боргезе. Ступни у фигур божеств, обращенных лицом к зрителю, сомкнуты, а у изображенных в профиль поставлены одна перед другой по прямой линии. Руки везде изображены неумело и неестественно, и если фигура держит что-нибудь двумя пальцами, то остальные выпрямлены и напряжены. Принужденная поза у Тидея более обоснована, чем у Пелея, которому она, однако, придана, чтобы достичь благодаря этому большей выразительности всех частей тела. Хотя в этих резных камнях и обнаруживается высокое мастерство и тщательность отделки, однако этрусским художникам, по-видимому, было неведомо высшее понятие красоты лица; напротив, мы видим здесь иное: лицо Тидея повторяет самую обыденную натуру, а глаза его необыкновенно велики, лицо же Пелея искажено в повороте еще сильнее, нежели тело, а форма его совершенно неприемлема.

О третьем стиле можно было бы рассказать обстоятельнее в отдельном обзоре, посвященном этрусскому искусству, и то, что будет замечено об особенностях греческого искусства, в подражание которому родился этот стиль, могло бы послужить для лучшего понимания произведений той поры; однако во всеобщей истории искусства всех народов, являющейся предметом настоящего сочинения, это было бы излишним. Некоторые из самых замечательных произведений этрусского искусства, которые, как я полагаю, относятся к этому периоду, перечислены мною выше, а именно — три бронзовые статуи во флорентийской галерее. Сюда же, по-видимому, относятся и четыре алебастровые погребальные урны из Вольтерры, найденные возле этого города в 1761 году и находящиеся ныне на Вилле Альбани. Они трех пальцев в высоту и одного в ширину, так что могли служить лишь для сбережения пепла. На крышке каждого из них изображена фигура покойного в половину человеческого роста, полулежащая и опирающаяся на руку. Три фигуры держат чашу, четвертая — кубок в виде рога. Ступни фигур словно бы отпилены, потому что не могли поместиться на крышке.

Относительно этрусских одеяний я могу заметить лишь следующее: на мраморных статуях плащ никогда не бывает свободно накинутым, но ниспадает параллельными складками, вертикальными либо поперечными; однако на фигурах двух из пяти греческих героев плащ наброшен свободно, так что на основании первых произведений нельзя делать обобщающий вывод. Рукава женской нижней одежды часто драпируются совсем маленькими жатыми складками, как у стихарей (rocchetti) итальянских кардиналов или каноников некоторых церквей, — в Германии же можно получить представление о том, что я

хочу пояснить, на примере круглых бумажных фонариков, которые благодаря подобным складкам могут растягиваться и сжиматься. Такие же рукава имеются и у одной мужской фигуры, а именно — у упомянутой выше статуи из Виллы Альбани. Волосы у большинства как мужских, так и женских фигур разделены следующим образом: те, что спускаются с темени на затылок, связаны сзади узлом, другие же ниспадают спереди прядями на плечи, как это было в обычае и у других народов в древнейшие времена. Подобная прическа упомяну-та в предыдущей главе, посвященной египтянам, и будет описана также в следующей главе, посвященной грекам.

### ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

## Об искусстве народов, сосуществовавших с этрусками

В третьем отделе этой главы я изложу в совокупности сведения об искусстве народов, сосуществовавших с этрусками, а именно самнитов, вольсков и кампанцев<sup>68</sup>, и в особенности последних, поскольку искусство у них процветало не меньше, нежели у этрусков. В заключении отдела будет помещено сообщение о статуэтках, найденных на острове Сардиния.

Насколько нам известно, из произведений самнитов и вольсков не сохранилось ничего, кроме нескольких монет; от кампанцев, однако, до нас дошли монеты и глиняные расписные сосуды. Таким образом, что касается первых, то я смогу привести лишь общие сведения об их государственном устройстве и образе жизни, благодаря которым можно будет сделать некоторые выводы относительно искусства этих народов — и это составит первую главку третьего раздела; вторая же глава будет посвящена искусству кампанцев.

### Искусство самнитов и вольсков

Относительно искусства обоих этих народов можно было бы сказать то же, что и об их языке, так называемом оскском<sup>69</sup>, который если и не был диалектом этрусского, то, по крайней мере, не особенно отличался от него. Поскольку, однако, нам неизвестно, насколько различались между собой языки самнитов и вольсков, то даже если

бы до нас и дошли их монеты или резные камни, мы все равно не имели бы возможности определить отличительные признаки произведений искусства каждого из этих народов.

Самниты любили роскошь и хотя были воинственным народом, однако весьма ценили радости жизни: щиты их отделялись золотом или серебром, — и в те времена, когда римляне, по-видимому, еще не были особенно осведомлены о льняных тканях, отборные отряды самнитского войска даже в походе носили одежду из полотна подобно испанцам в армии Ганнибала, украшавшим себя пурпуром; Ливий сообщает, что во время войны с римлянами при консуле Люции Папирии Курсоре весь лагерь самнитов, представлявший собой квадрат с длиною сторон в двести шагов, был обтянут полотном. Капуя, основанная этрусками, но, согласно Ливию, населенная самнитами (точнее, завоевавшими этот город, как поясняет он в другом месте), славилась изнеженностью и распушенностью нравов ее обитателей<sup>70</sup>.

У вольсков — так же, как и у этрусков и других соседних народов, — власть принадлежала аристократии, однако они выбирали себе царя или полководца на время войны<sup>71</sup>; государственное же устройство самнитов было подобно установленному в Спарте или на Крите. О многочисленности самнитов и поныне свидетельствуют развалины уничтоженных городов на холмах, лежащих близко друг от друга, а о могуществе этого народа — история столь кровопролитных войн с римлянами, что последние успели отпраздновать двадцать четыре триумфа, прежде чем одержали решительную победу<sup>72</sup>. Высокая численность населения и стремление к роскоши пробудили разум и прилежание, благодаря же свободе возвысился и дух: обстоятельства, особенно благоприятствовавшие развитию искусства.

В древнейшую эпоху римляне пользовались услугами художников, принадлежавших к обоим этим народам: Тарквиний Приск пригласил из Фрегелл, города вольсков, художника по имени Турриан, который создал статую Юпитера из обожженной глины<sup>73</sup>; на основании большого сходства одной римской монеты рода Сервилиев с одной самнитской монетой предполагают, что первая из них также отчеканена мастером-самнитом<sup>74</sup>. На одной очень древней монете из Анксура, города вольсков (ныне называемого Террачиной), изображена прекрасная голова Паллады<sup>75</sup>.

### Искусство кампанцев

Мягкий климат, которым наслаждались кампанцы, и плодородная почва, которую они обрабатывали, способствовала их изнеженности. Их страна так же, как и страна самнитов, представляла собой в

древнейший период часть Этрурии, но не входила в состав этрусского государства, а пользовалась независимостью. Позднее сюда пришли греки, обосновавшиеся в этой стране и принесшие с собой свои искусства, доказательством чего могут служить теперь греческие монеты не только Неаполя, но и Кум, еще более древние по происхождению<sup>76</sup>.

Что же касается произведений искусства кампанцев, то здесь прежде всего известны монеты Капуи и Тианы с надписями на языке этого народа<sup>\*77</sup>. Голова юного Геркулеса на монетах обоих городов и голова Юпитера на монетах Капуи — прекраснейшие по замыслу; изображение Виктории на колеснице, запряженной четверкой коней, на капуанских монетах отличается особой красотой.

К кампанским расписным сосудам я отношу также все так называемые этрусские, ибо большинство из них было найдено при раскопках в Кампанье, и главным образом в Ноле<sup>78</sup>. Хотя этрусски, по свидетельству Ливия, владели в древнейшие времена всей Италией от Альп до Сицилийского пролива, однако на подобном основании нельзя считать эти сосуды этрусскими, ибо лучшие из них принадлежат, по-видимому, более поздней и счастливой поре искусства. Правда, этрусские сосуды из Ареццо славилась в древности так же, как ныне перуджийские. Нельзя также отрицать, что на многих сосудах, в особенности на маленьких чашах, роспись чрезвычайно похожа на этрусскую: многие образы — например, фавны с длинными лошадиными хвостами — воплощены и в бронзовых этрусских статуэтках, и на этих сосудах, однако они могли быть также исконным достоянием искусства кампанцев. Достоверно то, что все большие коллекции этих сосудов происходят из Неаполитанского королевства и собраны в его пределах; такова, например, коллекция графов Матрилли в Неаполе, состоящая из нескольких сотен сосудов. Еще один представитель этого рода, живущий в Ноле, собрал в своем городе тщательно подобранную коллекцию; на одном из принадлежащих ему сосудов, на которм изображены фигуры двух мужчин, собирающихся вступить в единоборство, имеется надпись ΚΑΛΛΙΚΛΕΥΣ ΚΑΛΟΣ, то есть «прекрасный Калликл». Сосуды, стоящие ныне в библиотеке ордена театинцев при церкви Санти Апостоли в Неаполе, принадлежали ранее известному неаполитанскому законоведу Джузеппе Валетта, причем он же был владельцем большой и прекрасной коллекции сосудов, купленной у его наследников карди-

<sup>\*77</sup> Надписи на этих монетах были не так давно истолкованы как названия этих городов. Надпись на капуанской монете Бьянкини (Istor. Univ. p. 168) считает наряду с другими учеными пунической, а Маффей (Veron. illustr. P. 3. p. 259. n. 5) не знает, что она означает. Надпись на тьянской монете и теперь еще названа пунической в каталоге монет собрания Пемброка (P. 2. tab. 88).

налом Гуальтиери, от которого она попала в Ватиканскую библиотеку, где хранится и поныне. Заслуживает упоминания и коллекция, собранная господином Антоном Рафаэлем Менгсом в Неаполе и состоящая примерно из трехсот сосудов.

В коллекции Мастрилли имеются три чаши с греческими надписями, а в королевском музее в Неаполе — одна, и речь о них пойдет в следующей главе; однако и из сказанного явствует, насколько необоснованно то общее название «этруссские сосуды», под которым их объединяют до сих пор. Некоторые даже утверждают, будто еще в наши дни встречаются обломки глиняных расписных сосудов с именем ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΥΣ, якобы принадлежавшем этому знаменитому царю, сыну горшечника<sup>79</sup>.

Сосуды эти — самой разнообразной формы и величины, начиная от миниатюрных, служивших, по-видимому, детям в качестве игрушек, и до таких, которые достигают трех-четырёх палмов в высоту; разнообразие форм крупных сосудов можно проследить по книгам, где даются их изображения, гравированные на меди. Использовались они для разных целей. Применение глиняных сосудов при жертвоприношениях (особенно в честь Весты) продолжало оставаться традицией; некоторые сосуды служили для сбережения праха покойного, подобно большинству найденных в различных гробницах, в особенности вблизи города Нола, неподалеку от Неаполя. Об этом свидетельствует также прекрасный сосуд из собрания господина Менгса, который был найден в древней Капуе заключенным в другой сосуд для лучшей сохранности: на нем нарисован сосуд точно такой же формы, стоящий на небольшом холме, изображающем, по-видимому, могилу наподобие могил древнейшего периода<sup>80</sup>. Следует отметить здесь, что рядом с покойником ставился сосуд с маслом<sup>81</sup> и что такие сосуды встречаются также в росписях гробниц. На обеих сторонах расписного сосуда изображена фигура стоящего юноши, у которого на голое тело наброшен плащ, свисающий с плеч; под мышкой (*ὐπολένιος*<sup>\*</sup>, согласно выражению, бытовавшему в то время<sup>82</sup>) он держит меч — так, как делают это герои. Лица юношей не идеальны, но, по-видимому, передают определенные черты; они ведут беседу друг с другом, исполненные печали. Мы знаем также, что у греков в наидревнейшую эпоху наградой победителю на играх служил простой сосуд; об этом свидетельствует изображение сосуда на монетах города Траллы и на многих резных камнях<sup>83</sup>. На Панафинейских играх в Афинах победители награждались расписными сосудами из обожженной глины, наполненными маслом; об этом свидетельствуют сосуды, установленные на карнизах одного храма в Афинах<sup>84</sup>. По-видимому, однако, многие сосуды служили у древних

\* Носимый под мышкой (греч.).

лишь украшением, как у нас фарфор; это особенно явствует из того, что встречаются сосуды, не имеющие (и никогда не имевшие) дна. По некоторым фигурам, держащим в руке скребок (*strigilis*), можно заключить, что многие сосуды устанавливались в банях.

Фигуры по большей части расписывались одной краской — или, точнее говоря, они были того же цвета, что и сам сосуд: естественного цвета очень тонкой обожженной глины; фон же росписи или поле между фигурами покрывался черной лаковой краской, и ею же очерчивались контуры фигур. Из числа сосудов, в росписи которых используется большее число красок (за исключением тех, что стоят в Ватиканской библиотеке и описаны Демпстером<sup>85</sup>), два находятся во флорентийской галерее, и два других — в собрании господина Менгса. На одном из этих сосудов, в росписи которого, как говорят, в наибольшей степени проявляется образованность художника, пародийно изображена любовь Юпитера к Алкмене<sup>86</sup>, то есть она выставлена на посмешище и представлена в комическом виде; можно было бы сказать также, что здесь изображена главная сцена какой-то комедии типа плавтовского «Амфитриона». Алкмена выглядывает из окна, словно женщина, продающая свою благосклонность, или кокетка, притворяющаяся недоступной, чтобы набить себе цену; окно, по обычаю древних, расположено высоко. На Юпитере — белая маска с бородой и капюшоном (*modius*), облегающим голову и составляющим, как у Сераписа, одно целое с маской. Он несет лестницу, просунув голову между перекладинами, и, по-видимому, собирается взобраться в комнату к любовнице. С другой стороны стоит Меркурий с толстым животом, изображенный в облике слуги и одетый как Сосия у Плавта<sup>87</sup>; в левой руке он держит свой жезл опущенным, словно бы пряча его из боязни быть узнанным, а в правой — лампу, которую он поднимает к окну, чтобы осветить Юпитеру или же поступить так, как Дельфис у Феокрита говорит Симайте<sup>88</sup>, обещая силой проложить себе дорогу с помощью секиры и лампы или факела, если красавица не пожелает впустить его. У него большой фаллос, что также имеет свое объяснение: в комедиях древних актеры привязывали себе большой детородный орган из красной кожи<sup>89</sup>. На обеих фигурах белые штаны и чулки из одного куска, доходящие до щиколоток, как у фигуры сидящего комического актера с маской у лица, находящейся на Вилле Маттеи; ведь персонажам комедий древних не позволялось появляться на сцене без штанов. Обнаженные части тела у фигур телесного цвета, кроме фаллоса, который, так же как и одежды, выкрашен в темно-красный цвет; платье Алкмены испещрено белыми звездочками. Одежания с вытканными звездами были распространены у греков уже в древнейшую эпоху; такую одежду носил герой Сосиполид на одной древней картине, а также Деметрий Полиоркет<sup>90</sup>.

Фигуры на большинстве сосудов выполнены так искусно, что могли бы занять достойное место в каком-нибудь творении Рафаэля; замечательно, что не существует двух сосудов с совершенно одинаковыми изображениями, и на каждом из многих сотен сосудов, виденных мною, воплощается особая сцена. Тот, кто видел мастерское и изящное исполнение рисунка на этих сосудах и имеет представление о способе нанесения красок на обожженную глину, обнаружит и здесь величайшее доказательство общей верности и законченности рисунка мастеров этого вида живописи. Ибо сосуды эти расписывались точно так же, как и наша керамика или обыкновенный фарфор, на который после первого обжига наносится синяя краска. Выполнение подобной росписи требовало искусности и быстроты: ведь всякая обожженная глина впитывает влагу от красок и с кисти, словно высохшая земля росу, так что если очертания фигур наносятся не одним быстрым мазком, на кисти не останется ничего кроме земли. Поскольку же здесь нам не удастся найти прерывающейся или оставленной и заново начатой линии, то, следовательно, каждая линия в очертаниях фигуры проводилась сразу, и это можно счесть почти что чудом, если принять во внимание характер этих фигур. Следует отметить также, что при подобной работе не могли иметь места исправления или улучшения — контуры должны были оставаться такими, какими их провели. Сосуды эти являются чудом искусства древних точно так же, как мельчайшие насекомые — чудом природы, и подобно тому, как в первоначальных набросках Рафаэля замысел очертаний голов или целых фигур, проведенных одним-единственным росчерком пера, позволяет знатоку распознать руку мастера в той же мере, что и его законченные рисунки, так и в этих сосудах нам открывается та же необыкновенная искусность и уверенность древних художников, которая присуща и другим их творениям. Собрание их представляет собой сокровищницу живописи<sup>\*91</sup>.

---

<sup>\*91</sup> Одному обманщику по имени Пьетро Фонди удалось научиться подделывать эти сосуды. Он жил по преимуществу в Венеции и на Корфу, и какая-то часть его работ осталась в Италии, хотя большая их часть была вывезена за границу. Это тот самый Фонди, о котором говорится в одном из писем Апостола Зено (*Lettere*, Vol. 3, p. 197). Однако этот обман может легко быть распознан даже не слишком большими знатоками живописи, ибо глина, которой он пользовался, груба, и поэтому сосуды тяжелы. Древние сосуды, напротив, сделаны из необыкновенно измельченной глины, а лак на них нанесен как бы одним дуновением, что также составляет полную противоположность подделкам.

### Обзор некоторых статуэток с острова Сардиния

В заключении этой главы мне кажется уместным сказать несколько слов о бронзовых фигурах из числа найденных на острове Сардиния и заслуживающих некоторого внимания из-за их формы и глубокой древности<sup>92</sup>. Недавно было найдено еще несколько таких фигур, но я буду говорить лишь о тех, которые кардинал Альбани подарил музею Коллегии Святого Игнатия в Риме. Их четыре, и они различной величины — от половины пальма до двух. По форме и отделке это совершенно варварские произведения, обладающие в то же время самыми отчетливыми признаками глубочайшей древности той страны, в которой искусство никогда не знало поры расцвета. Головы у фигур необыкновенно вытянуты, глаза чрезвычайно велики, части тела бесформенны, шеи длинные, как у аистов, вследствие чего статуэтки эти напоминают некоторые из самых безобразных этрусских фигурок из бронзы.

Две из трех меньших по размеру фигур изображают, по-видимому, воинов, хотя они и без шлемов; у обеих — короткие мечи на перевязи, переброшенной через плечо и идущей справа налево. С левого плеча свисает короткий и узкий плащ в виде узкой полосы, доходящей до середины бедер. По-видимому, это — четырехугольный плащ, который можно было складывать; с внутренней стороны он имеет выпуклую узкую кайму. Подобный оригинальный род одеяния — вероятно, тот самый, который был распространен лишь у древних сардинцев и носил название *mastruca*\*. Одна из фигур держит, как кажется, тарелку с плодами в руке.

Самая примечательная из этих фигур, имеющая почти два пальма в высоту, изображает воина в короткой куртке и — так же, как и предыдущие, — в штанах и поножах, доходящих до щиколоток, причем поножи разительно отличаются от всех других: если у греков они предохраняли большую берцовую кость, то тут они охватывают икры, а спереди открыты. Таким же точно образом защищены ноги Кастора и Поллукса на одном резном камне из музея Стоша, при описании которого я привлекал эту статуэтку. В левой руке воин держит перед туловищем круглый щит, несколько, впрочем, отставив его, а за ним — три стрелы, оперение которых выступает над щитом; в правой руке он держит лук. Грудь его защищена коротким панцирем, а плечи — особыми щитками, выполненными в виде наших чехлов для барабанных палочек; такие же наплечники можно видеть и на одном сосуде из коллекции Мастрилли. Голова покрыта плоской шапкой, из боков которой выступают вперед и вверх два длинных рога, точно два зуб-

\* Овчина (*сард.*).

ца. На голове лежит корзина с двумя ручками; она держится на этих рогах и может сниматься. На спине у воина — станина маленькой тележки на двух колесах: ее дышло продето сквозь кольцо, укрепленное на спине, а колеса торчат над головой.

Это знакомит нас с доселе неведомым военным обычаем древних народов. Сардинский воин должен был брать с собою свой провиант, однако он не нес его на спине, подобно римским солдатам, а вез в корзине, поставленной на тележку. По окончании похода, когда в этом уже не было нужды, он продевал легкую станину сквозь кольцо на спине, а корзину клал на голову поверх рогов. Вероятно, как можно судить по статуэтке, в таком виде он шел и в бой, так что все его снаряжение постоянно находилось при нем.

В заключение этой главы я хотел бы напомнить читателю, который мог бы выразить недовольство недостатком ясности в некоторых вопросах, что при сравнении наших сведений относительно этих древних италийских народов и египтян мы находимся в положении человека, знающего свой родной язык хуже, нежели какой-нибудь иностранной. Об искусстве египтян мы можем судить с большей определенностью, чем об искусстве тех народов, чью страну мы изъездили и перекопали. Мы располагаем множеством маленьких фигур работы этрусских художников, но не имеем достаточного числа статуй, чтобы с полной достоверностью систематизировать историю их искусства; из нескольких досок, уцелевших после кораблекрушения, нельзя построить надежное судно. Большую часть сохранившегося составляют резные камни: кустарник, часть вырубленного леса, от которого осталось лишь несколько деревьев, свидетельствующих об опустошении. К несчастью, надежда на открытие творений искусства эпохи расцвета этих народов мала. В стране этрусков были мраморные каменоломни близ Луны (нынешняя Каррара), одного из двенадцати их главных городов; однако самниты, вольски и кампанцы не имели у себя белого мрамора и поэтому создавали свои произведения по большей части из обожженной глины или из бронзы. Первые были разбиты, вторые переплавлены: вот причина редкости произведений искусства этих народов. Но поскольку этрусский стиль был схож с греческим древнейшей поры, то все это изложение можно рассматривать как подготовительное — и отослать читателя к следующей главе.

# Глава четвертая

## ОБ ИСКУССТВЕ ГРЕКОВ

Искусство греков является важнейшей темой этой истории, а поскольку бесчисленное множество дошедших до нас прекрасных его творений представляет собой достойнейший предмет созерцания и подражания, то здесь требуется дать обстоятельное исследование, которое состояло бы не в перечислении тех или иных несовершенных особенностей этого искусства и не в истолковании домислов автора, а в изъяснении самой сути этого искусства, причем сведения, приводимые в подобном исследовании, должны стать не просто пищей для ума, но практическим руководством. Изучение искусства египтян, этрусков и других народов может расширить наши представления и научить правильности суждений; изучение же искусства греков должно привести нас к высшему единству и к истине — и служить нам руководством в суждениях и в творчестве.

Эта глава, посвященная искусству греков, состоит из четырех отделов: в первом, предварительном, речь пойдет об основных причинах, обусловивших появление искусства у греков и его превосходство над искусством других народов, во втором — о сущности греческого искусства, в третьем — о его возвышении и упадке и в четвертом — о его технической стороне. В заключении этой главы будет рассмотрена живопись древних.

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ  
**Основные причины,  
обусловившие появление искусства у греков  
и его превосходство над искусством  
других народов**

Основную причину успехов, достигнутых греческим искусством, отчасти следует искать во влиянии климата, отчасти же — в государственном устройстве и образе правления у греков и обусловленном ими складе мышления, а также, не в меньшей степени, — в уважении к художникам и в роли и назначении искусства в греческом обществе.

Влияние климата должно было вдохнуть жизнь в семя, из которого произрастает искусство; в этом смысле Греция представляла собой наилучшую почву, и слова Эпикура о том, что талантом к философии одарены одни лишь греки<sup>1</sup>, с большим правом можно отнести к искусству. Многое из того, что для нас представляется идеалом, было у них естественным. Природа, пройдя все ступени холода и зноя, словно бы избрала Грецию, где царит равновесие между зимой и летом, как некое свое средоточие, и чем больше она приближается к нему, тем приветливее и радостнее становится и тем всестороннее выражается она в одухотворенных и разумных своих созданиях и в ясных и многообещающих чертах<sup>2</sup>. Там, где природа менее окутана туманами и вредными испарениями, она раньше придает человеческому телу зрелую форму; воздействие ее выражается в величественности фигур, особенно женских, и в Греции она, по-видимому, создала наиболее совершенное человеческое племя. Греки знали это и вообще, по словам Полибия, сознавали свое превосходство над другими людьми<sup>3</sup>; ни у какого другого народа красота не ценилась так высоко<sup>4</sup>, и поэтому ничто из того, что могло бы подчеркнуть ее, не оставалось скрытым, а художники могли созерцать ее каждодневно. Они словно бы считали красоту достоинством, заслуживающим восхваления, и мы встречаем у греческих историков упоминание о наиболее красивых людях<sup>5</sup>;

---

<sup>1</sup> Жрецами Юпитера в Эгах (Pausan. L. 7. p. 585. l. 2) и Аполлона Исмения (Id. L. 9. p. 730. l. 25), а также теми, кто с ягненком на плечах возглавлял в Танагре процессию в честь Меркурия (Id. L. 9. p. 752. l. 28), всегда были юноши, отмеченные наградами за красоту. Жители Эгесты в Сицилии воздвигли надгробный памятник некоему Филиппу (уроженцу Кротона и не их согражданину) исключительно за его необыкновенную красоту (Herodot. L. 5. c. 47), почитая его тем самым словно обожествленного героя, и приносили в его честь жертвы.

некоторые получали особые прозвища по какой-нибудь одной прекрасной черте своей внешности, как например Деметрий Фалерский — по красоте бровей<sup>6</sup>. По этой причине у греков уже в древнейшие времена Кипсел, царь Аркадии в эпоху Гераклидов, установил состязания в красоте, проводившиеся на берегу реки Алфей в долине Элиды<sup>7</sup>, а на празднестве в честь Аполлона Филесия юноши получали награду за наиболее искусный поцелуй<sup>8</sup>. Это происходило под наблюдением судьбы; подобный обычай соблюдался, вероятно, также в Мегаре, у могилы Диокла<sup>9</sup>. В Спарте и на Лесбосе в храме Юноны, а также у паррасийцев проводились состязания в женской красоте<sup>10</sup>.

Что же касается государственного устройства и образа правления, то свобода была преимущественной причиной успехов искусства в Греции. Свобода никогда не покидала Грецию, находя себе место даже и у тронов царей, отечески управлявших своими народами до тех пор, пока просвещение не позволило грекам вкусить сладость полной свободы<sup>11</sup>. Гомер называет Агамемнона пастырем народов, указывая этим на его любовь к ним и заботу об их благе. Хотя впоследствии в стране и появлялись тираны, однако власть их ограничивалась пределами родного города, а вся нация никогда не признавала над собой одного верховного владыку. Поэтому никто не имел исключительного права считаться великим среди своих сограждан, а увековечивание памяти одного не умаляло заслуг остальных.

Уже с давних пор греки начали использовать искусство для того, чтобы в память о человеке сохранить его облик в изображениях, причем путь к этому был открыт для каждого. Но поскольку греки в глубочайшей древности ценили ученость гораздо ниже тех качеств, которыми человек всецело обязан природе<sup>12</sup>, то первые подобные награды выпали на долю отличившихся в физических упражнениях, и мы находим упоминание о статуе, уже в тридцать восьмую Олимпиаду воздвигнутой в Элиде в честь спартанского борца по имени Эвтелид<sup>13</sup>, причем статуя эта, надо полагать, была отнюдь не первой. На менее значительных играх, например в Мегаре, ставили камень с именем победителя<sup>14</sup>. Поэтому-то величайшие мужи Греции стремились в юности отличиться на состязаниях; Хрисипп и Клеанф прославились как атлеты раньше, нежели как философы<sup>15</sup>, и даже сам Платон выступил в числе борцов на Истмийских играх в Коринфе и на Пифийских в Сикионе<sup>16</sup>. Пифагор добился награды в Элиде и так обучил Евримена, что тот одержал победу на тех же состязаниях<sup>17</sup>. И у римлян физические упражнения служили средством составить себе имя, так что Папирий, отомстивший самнитам за позор, который римляне претерпели *ad furculas Caudinas*<sup>\*</sup>, известен нам не столько этой побе-

\* В Кавдинских ущельях (лат.).

дой, сколько своим прозвищем *Cursor*, «легконогий»<sup>18</sup>, данным также Ахиллу у Гомера.

Статуя победителя, совершенно сходная с оригиналом<sup>19</sup>, воздвигалась в самом священном месте Греции и была предметом созерцания и почитания для всего народа, — это служило могучим стимулом к тому, чтобы заслужить или создать подобную, и ни у какого другого народа художнику не предоставлялось столько возможностей показать себя; мы можем даже не упоминать здесь статуи в храмах, изображавшие не только богов<sup>20</sup>, но и их жрецов и жриц. Победителям больших игр воздвигали статуи (причем многим из них — по числу одержанных побед) не только в местности, где происходили состязания, но и на их родине<sup>21</sup>, и чести этой удостаивались также другие заслуженные граждане. Дионисий упоминает о статуях граждан Кум в Италии, которых Аристодем, тиран этого города, велел в семьдесят вторую Олимпиаду вытащить из храма, где они стояли, и бросить в отхожее место<sup>22</sup>. Некоторым из победителей Олимпийских игр той поры, когда искусство еще не знало расцвета, статуи были поставлены спустя долгое время после их смерти, чтобы сохранить память о них; так, Ойбот, одержавший победу на шестой Олимпиаде, удостоился этой чести лишь в восьмидесятую<sup>23</sup>. Любопытно, что один из участников состязаний заказал себе статую до того, как одержал победу, настолько он был уверен в ней<sup>24</sup>. В Эгионе в Ахайе горожане даже построили одному победителю особый портик или крытую галерею, чтобы он мог упражняться там в борьбе<sup>25</sup>.

В условиях свободы мышление народа расцвело подобно благородному побегу на здоровом стволе. Ибо подобно тому, как дух мыслящего человека становится более возвышенным в широком поле, или в открытом портике, или на вершине здания, нежели в низкой комнате и в любом другом тесном помещении, так и образ мышления свободных греков был весьма отличен от понятий, сложившихся у угнетенных народов. Геродот свидетельствует о том, что свобода явилась единственным источником могущества и величия Афин<sup>26</sup>, ибо прежде, когда город вынужден был терпеть власть единоличных правителей, он не мог противостоять своим соседям. По этой же причине расцвет красноречия у греков начался только тогда, когда они вкусили сладость полной свободы; оттого сицилийцы и приписывали изобретение ораторского искусства Горгию<sup>27</sup>. В лучшую пору своей истории греки становились мыслящими существами на двадцать с лишним лет ранее того возраста, в котором мы обычно начинаем размышлять самостоя-

<sup>20</sup> Обитатели Липарских островов установили в Дельфах столько статуй Аполлона, сколько они захватили кораблей у этрусков (Pausan. L. 10. p. 836. l. 7).

тельно; их пламенный ум, огонь которого поддерживался телесной бодростью, постоянно находил себе занятие, меж тем как у нас он не получает достойной пищи и до тех пор, пока не изменяет нам. Незрелый отроческий разум, подобный нежной коре дерева, сохраняющей и увеличивающей след надреза, не отягощался у греков пустой речью, не имеющей смысла, а мозг, который, словно восковая таблица, способен вместить лишь определенное количество слов или образов, не занимался мечтаниями тогда, когда следовало найти место для истины. Ученость, то есть знание того, что уже известно другим, приобреталось позже; в ту лучшую пору стать ученым в нынешнем понимании слова было легко, и мудрым мог быть любой. Ибо тогда на свете было одним тщеславием меньше: не нужно было знать много книг — и лишь в шестьдесят первую Олимпиаду возникла мысль собрать воедино разрозненные части творения величайшего поэта<sup>28</sup>. Ребенок заучивал его стихи, а юноша размышлял как поэт, и если он создавал нечто великое, его причисляли к лучшим из мужей его народа.

Мудрец пользовался тогда наивысшим почетом и был известен всему городу так же, как у нас — богач; это произошло, например, с юным Сципионом, привезшим в Рим богиню Кибелу<sup>29</sup>. Художник мог добиться такого же уважения, а Сократ даже объявил художников единственно мудрыми — как тех, кто действительно мудр без желания казаться таковым<sup>30</sup>; по этой же причине, вероятно, Эзоп постоянно общался со скульпторами и архитекторами. В гораздо более поздние времена живописец Диогнет был одним из тех, у кого Марк Аврелий учился мудрости<sup>31</sup>. Этот император утверждает, что научился у него умению отличать истинное от ложного и не придавать серьезного значения глупостям. Художник мог стать законодателем, ибо все законодатели, по свидетельству Аристотеля, были обычными гражданами<sup>32</sup>. Он мог предводительствовать войсками подобно Ламаху<sup>33</sup>, одному из беднейших граждан Афин; его статуя могла быть поставлена рядом со статуями Мильтиада и Фемистокла и даже рядом со статуями самих богов: так, Ксенофил и Стратон изобразили себя сидящими рядом со статуями Эскулапа и Гигиен своей работы в Аргеосе<sup>34</sup>. Мраморная статуя Хирисофа, создателя Аполлона в Тегее, стояла рядом с его произведением<sup>35</sup>, а Алкамен был изображен на рельефе фронтона Элевсинского храма<sup>36</sup>; Паррасий и Силанион, изобразившие Тесея на своих картинах, почитались наравне с ним<sup>37</sup>. Другие художники ставили свои имена на своих произведениях, а Фидий вырезал его на подножии Юпитера Олимпийского<sup>38</sup>. На многих статуях победителей состязаний в Элиде также стояли имена скульпторов<sup>39</sup>, а на бронзовой колеснице, запряженной четверкой, которую Диномен, сын царя Гиерона Сиракузского, велел воздвигнуть в честь своего отца, было высечено двустипшие, возвещающее, что создателем этого памятника был Онат<sup>40</sup>. Но обычай этот тем

не менее не нашел всеобщего распространения, почему и не следует из-за отсутствия имени художника на превосходных статуях считать их принадлежащими более позднему времени<sup>\*41</sup>. Подобное могут позволить себе люди, видевшие Рим лишь во сне или же пробывшие в нем, подобно молодым путешественникам, не более месяца.

Честь и слава художника не зависели от произвола какого-нибудь невежественного гордеца, а произведения их создавались не в угоду жалкому вкусу какого-нибудь судьи, добившегося этой роли благодаря низкопоклонству и угодничеству: их обсуждали и награждали мудрейшие из народа на общих собраниях, существовавших у всех греков, а во времена Фидия в Дельфах и в Коринфе устраивались даже состязания живописцев под наблюдением специально назначенных судей. Первыми здесь состязались Панэй, брат Фидия, а по другим источникам — сын его сестры, и Тимагор из Халкидики, причем награда была присуждена последнему<sup>42</sup>. Перед такими же судьями предстал Аэтион со своим «Бракосочетанием Александра и Роксаны», и Проксенид, главный судья, объявив о решении, отдал художнику свою дочь в жены<sup>43</sup>. Мы видим, что слава, распространившаяся и в других городах, не ослепляла, однако, судей и не побуждала их отказывать в награде достойнейшему: так, на Самосе Паррасий со своей картиной «Присуждение доспехов Ахилла» вынужден был уступить Тиманфу<sup>44</sup>. Но и сами судьи не были чужды искусству, ибо в определенную эпоху в Греции молодежь обучалась в школах не только мудрости, но и искусствам. Поэтому художники работали для вечности, а награды за их работу позволяли им ставить искусство выше любых соображений о выгоде и оплате. Так, Полигнот безвозмездно расписал Стою Пойкиле в Афинах и, как кажется, еще одно общественное здание в Дельфах<sup>\*\*45</sup>, — и признательность за эту работу послужила, по-видимому, причиной, побудившей амфиктионии, всеобщий совет греков, предоставить великодушному художнику право проживания во всех греческих городах за счет общества<sup>46</sup>.

<sup>\*41</sup> Жедуан (Hist. de Phidias, p. 199) надеется благодаря этому мнению выделиться из множества других авторов, а один легкомысленный британский литератор (Nixon's Essay on a Sleeping Cupid, p. 22), который, между прочим, побывал в Риме, бездумно вторит ему.

<sup>\*\*45</sup> А именно — лесху. cf. Pausan. L. 10. c. 25. p. 859. Картины в Дельфах изображали вятие Трои, как явствует из одних древних схолий к «Горгию» Платона, причем там же приводится и надпись к этой работе художника, гласящая:

*Γράφε Πολύγνωτος. Θάσιος γένος, Ἀγλαόφωντος  
Υἱός, περὶομένην Ἴλιον ἀκρόπολιν*

[Нарисовал Полигнот, родом с Фасоса, Аглафонтов Сын, Илионских твердынь гибель представивши нам].

Вообще греки высоко ценили все замечательное в каком бы то ни было искусстве или ремесле, так что лучшие мастера даже в самой незначительной области могли рассчитывать на увековечение своего имени. Нам и сейчас известно как имя строителя водопровода на острове Самос, так и имя того, кто сделал самый большой корабль там же<sup>47</sup>; сохранилось также имя одного знаменитого каменотеса, прославившегося выполненными им колоннами; его звали Архител<sup>48</sup>. До нас дошли имена двух мастеров, которые выткали или вышили плащ Паллады Полиады в Афинах<sup>49</sup>. Мы знаем имя ремесленника, изготовлявшего очень точные весы или чаши весов; его звали Парфений<sup>50</sup>. Известно даже имя шорника, как мы назвали бы сейчас мастера, сделавшего щит Аякса из кожи<sup>51</sup>. С этой целью, по-видимому, греки и называли многие предметы, казавшиеся им особенными, по имени мастеров, выполнивших их, и такие названия сохранялись за ними навсегда<sup>52</sup>. На Самосе изготовлялись деревянные светильники<sup>53</sup>, чрезвычайно высоко ценившиеся; Цицерон работал в загородном доме своего брата при таком светильнике. На острове Наксос были воздвигнуты статуи мастера, который первым сумел придать пентелийскому мрамору форму черепицы для покрытия домов: так было почтено это изобретение<sup>54</sup>. Замечательным художникам давали прозвище «божественный»: его, например, носит Алкимедон у Вергилия<sup>55</sup>.

Назначение и применение искусства способствовали сохранению его величия. Поскольку произведения искусства были посвящены лишь богам и предназначались для самых священных и полезных отечеству целей, а в жилищах граждан царили умеренность и простота, то художнику не приходилось разменивать свой талант на мелочи или безделушки и применяться к тесным помещениям или к прихотям владельца: его творение соответствовало гордым помыслам всего народа. Мильтиад, Фемистокл, Аристид и Кимон, вожди и спасители Греции, жили не лучше своих соседей<sup>56</sup>. Однако гробницы, согласно представлениям греков, были священными сооружениями, и поэтому не следует удивляться, что Никий, знаменитый живописец, взялся расписать гробницу у городских ворот в Тритии в Ахайе<sup>57</sup>. Надо также принять во внимание, насколько содействовало соревнованию в искусстве то обстоятельство, что целые города соперничали друг с другом в приобретении превосходных статуй и что весь народ брал на себя расходы по созданию статуй божеств или победителей на играх<sup>58</sup>. Некоторые города уже в древности пользовались известностью благодаря всего лишь одной прекрасной статуе, как, например, Алифера — благодаря бронзовой статуе Паллады работы Гекатодора и Сострата<sup>59</sup>.

Скульптура и живопись у греков достигли известной степени совершенства ранее, нежели архитектура: последняя гораздо более идеальна, ибо она не может быть подражанием чему-то реально су-

шествующему и по необходимости основывается на отвлеченных правилах и законах пропорций. Два первых вида искусства, начавшись с простого подражания, нашли все необходимые правила в самом человеке, между тем как архитектура должна была искать свои путем многочисленных умозаключений и устанавливая их, руководствуясь признанием достигнутого успеха. Скульптура, однако, предшествовала живописи словно бы в качестве старшей сестры, указующей путь младшей; Плиний полагает даже, что во времена Троянской войны живописи еще не существовало<sup>60</sup>. Юпитер работы Фидия и Юнона работы Поликлета, самые совершенные статуи, какие знала древность, были созданы еще до того, как в греческих картинах появилась светотень<sup>61</sup>. Ибо первыми в этой сфере проявили себя Аполлодор<sup>62</sup>, а после него главным образом Зевксис<sup>63</sup>, учитель и ученик, прославившиеся после девяностой Олимпиады; картины же, написанные до них, можно представить себе как собрание сгруппированных статуй, которые хотя и соотносятся между собой до некоторой степени, но тем не менее не образуют единое целое и воспринимаются как изолированные фигуры наподобие тех, что мы видим в росписи так называемых этрусских сосудов. Симметрию в живописи ввел, согласно Плинию, Евфранор<sup>64</sup>, живший в одно время с Праксителем, то есть еще позднее Зевксиса.

Причина более позднего развития живописи по сравнению со скульптурой кроется отчасти в особенностях этих видов искусства, отчасти же в их назначении и применении. Скульптура, расширив сферу религиозного культа, в то же время совершенствовалась далее благодаря ему. Живопись, однако, не имела подобного преимущества. Правда, она изображала богов и предназначалась для храмов, и некоторые из храмов, как например храм Юноны на Самосе<sup>65</sup>, были пинакотекками, то есть картинными галереями; и в Риме, в верхних помещениях или сводчатых залах храма Мира, также были развешены картины лучших мастеров<sup>66</sup>. Однако у греков, по-видимому, произведения живописи не служили предметом глубокого религиозного почитания и преклонения; по крайней мере, среди картин, перечисленных Плинием и Павсанием, нет ни одной, на долю которой выпала бы такая честь, если только не считать намеком на это одно замечание Филона, приведенное здесь в примечании<sup>\*\*67</sup>. Павсаний просто упоминает

<sup>\*62</sup> Его называли «живописцем теней» (*σκιγράφος*, Hesych. *σκιά*). Таким образом, смысл этого прозвища ясен и можно поправить Гесихия, который понимает *σκιγράφος* как *σκενόβραφος*, то есть «живописец шатров».

<sup>\*\*67</sup> De virtut. et legat. ad Caj. p. 567: «...μηδὲν ἐν προσερχαῖς ὑπὲρ αὐτοῦ [Καίσαρος] μὴ ἀγάλμα, μὴ ζῶανον, μηδὲ γραφήν ἰδρυσάμενοι» [...и в молельнях не ставя за него ни статуй, ни кумиров, ни писаных изображений].

о находившейся в храме Паллады в Тегее картине, которая изображала эту богиню и предназначалась для устройства лектистерний<sup>68</sup>. Живопись соотносится со скульптурой так же, как красноречие с поэзией: последняя, поскольку она считалась священной, применялась при религиозных обрядах и пользовалась особыми наградами, ранее достигла совершенства; в этом отчасти кроется причина того, что, согласно замечанию Цицерона, хорошие поэты встречались чаще, чем хорошие ораторы<sup>69</sup>. Однако нам известны случаи, когда живописцы выступали одновременно и в качестве скульпторов: так, один афинский живописец, Микон, выполнил статую Каллия из Афин<sup>70</sup>, и сам Апеллес создал статую Киники, дочери спартанского царя Архидама<sup>71</sup>.

Таковы были преимущества, которыми обладало искусство греков по сравнению с искусством других народов; только на такой почве могли произрасти столь великолепные плоды.

## ОТДЕЛ ВТОРОЙ

### О сущности искусства

От этого первого, предварительного отдела мы переходим ко второму, посвященному сущности искусства и состоящему из двух глав: в первой речь пойдет о рисунке обнаженного тела, а также и о фигурах животных, во второй — о рисунке одетых фигур и об одеяниях, в особенности о женских.

### О рисунке обнаженного тела

Рисунок обнаженного тела основывается на постижении красоты и выработке представлений о ней, а эти представления складываются отчасти из размеров и соотношений, отчасти же из форм, красота которых была целью первых греческих художников, ибо, как говорит Цицерон, формы образуют фигуру, а размеры и соотношения определяют пропорции<sup>72</sup>.

Следует вначале сказать о красоте вообще, затем о пропорциях, а под конец о красоте отдельных частей тела. В общем рассуждении о красоте необходимо вначале коснуться различных представлений о красоте, исходящих из представлений негативного характера, а затем уже дать некое позитивное определение; ведь о красоте можно сказать так же, как говорит о боге Котта у Цицерона: легче установить, что не есть красота, нежели то, чем она является<sup>73</sup>.

Красота как высшая конечная цель и средоточие искусства требует прежде всего общего рассмотрения, и мне хотелось бы удовлетворить здесь и себя, и читателя, однако подобное желание трудноисполнимо для обеих сторон. Ибо красота представляет собой одну из величайших тайн природы, воздействие которой мы все видим и испытываем, однако раскрытие ее сущности с помощью ясного и всеобъемлющего определения принадлежит к числу доселе нерешенных задач. Будь понятие это геометрически точным, суждения людей о красоте не разнились бы так между собой, а доказательства при установлении подлинной красоты в том или ином случае давались бы легко; реже встречались бы люди, одаренные несчастливой восприимчивостью либо упорствующие в своих противоречиях из-за самомнения, вследствие чего первые создают себе ложное понятие о красоте, а вторые не желают усваивать правильные представления о ней и могут воскликнуть вместе с Энием<sup>74</sup>:

Sed mihi neutiquam cor consentit cum oculorum adspectu\*  
(ap. Cic. Lucull. c. 17).

Вторых убедить труднее, нежели научить первых, ибо сомнения их скорее придуманы из желания выказать остроумие, чем обусловлены отрицанием истинной красоты; собственно к искусству все это не имеет никакого отношения. Первых должна была бы убедить очевидность, особенно наглядно проявляющаяся во многих тысячах дошедших до нас произведений древности, — но против невосприимчивости нет никаких средств, как нет у нас мерила и канона красоты, согласно которым можно было бы, как говорит Еврипид, судить о том, что есть уродливое<sup>75</sup>; по этой же причине столь различны наши суждения о сущности как подлинного блага, так и истинной красоты. Подобное различие во мнениях гораздо более сказывается в суждениях о красоте, запечатленной в произведениях искусства, нежели о красоте, воплощенной в самой природе. Действительно, красавица, предстающая перед нами в произведениях искусства, пленяет меньше живой, ибо она создана в соответствии с представлениями о высшей красоте, скорее серьезна, чем легкомысленна, и потому способна понравиться непросвещенному разуму меньше, нежели заурядное миловидное создание, которое может говорить и двигаться. Причина этого кроется в наших страстях, у большинства людей приходящих в возбуждение с первого взгляда: чувственность давно уже пробудилась, когда разум только собирается насладиться красотой, и нас волнует не красота, а собственное вожделение. Поэтому-то юношам, подверженным кипе-

\* Но у меня никогда не в согласии сердце со зреньем (лат.).

нию и брожению страстей, кажутся богинями женщины, даже не отличающиеся подлинной красотой, если лица их отмечены негой и пылкостью, а красавица, жесты и движения которой отличаются сдержанностью и благопристойностью, не взволнует их, хотя бы она обладала сложением и величавостью Юноны.

У большинства художников представления о красоте складываются из ранних и незрелых впечатлений, которые редко сглаживаются и вытесняются благодаря созерцанию красоты высшего порядка, и тем более в том случае, когда художник оказывается не в состоянии исправить свои представления, поскольку находится вдали от прекрасных образов, созданных древними. Ибо с рисованием дело обстоит так же, как и с чистописанием: когда детей учат писать, их редко знакомят с особенностями очертаний букв и с причинами, вызывающими смену нажима, то есть с тем, что составляет красоту почерка, — им просто дают прописи без всяких пояснений, и рука приобретает навык в письме, прежде чем ребенок научится обращать внимание на красоту букв. Таким же образом учится рисованию большинство наших молодых людей, и подобно тому, как у взрослых сохраняется почерк, сложившийся в детстве, так и у рисующих представления о красоте запечатлеваются обычно в сознании в том облике, в каком глаз привык смолоду их видеть и воспроизводить, причем они оказываются ошибочными, ибо большинство учится рисовать по несовершенным образцам.

У иных художников судьба не позволила нежному ростку чувства чистой красоты в их душе достичь зрелости, и у одних из-за искусственности, то есть из-за стремления постоянно выказывать свои познания, чувство это слишком огрубело для воплощения образов юной женской красоты, как например у Микеланджело; у других же оно совершенно извратилось со временем из-за вульгарного угождения грубым вкусам толпы, ради которых все делается как можно более наглядным, — именно это и случилось с Бернини. Микеланджело занимался созерцанием высшей красоты, как это явствует из его частью опубликованных, частью же неопубликованных стихотворений, в которых он в достойных и возвышенных выражениях высказывает свои размышления об этом предмете, и он был неподражаем в изображении могучих тел, — но по названной выше причине его женские фигуры из-за их сложения, поз и жестов приобретают облик обитателей некоего иного мира: по сравнению с Рафаэлем Микеланджело представляет собой то же, что Фукидид по сравнению с Ксенофонтом. Бернини пошел тем же путем, который словно бы привел Микеланджело к непроходимым дебрям и недоступным кручам, а его, напротив, завел в болота и лужи, ибо он, казалось, стремился посредством преувеличений облагородить формы, заимствованные у самой низ-

менной натуры; его фигуры напоминают плетев, внезапно обретших счастье, а выражение их лиц зачастую противоречит сюжету: так, Ганнибал, испытывающий глубочайшую скорбь, смеется. Несмотря на это, Бернини долго царил в искусстве, и поныне еще имя его окружено почитанием. Кроме того, у некоторых художников глаз столь же неверен, что и у профанов, и они не могут воспроизвести ни подлинную окраску предметов, ни прекрасные очертания. Один из знаменитейших живописцев, Бароччи, штудировавший Рафаэля, сразу узнается по одежаниям, а еще более — по профилям своих фигур, у которых носы, как правило, сильно приплюснуты. У Пьетро да Кортона лица отличаются чересчур маленькими и уплощенными книзу подбородками. Все-таки оба они — живописцы римской школы; что же касается представителей других итальянских школ, то для них характерны еще менее совершенные представления о прекрасном.

Художники, принадлежащие ко второму роду, то есть сомневающиеся в возможности выработки правильных представлений о красоте, основываются главным образом на представлениях о красоте, существующих у отдаленных народов, которые, отличаясь от нас чертами лица, должны, следовательно, иметь иные, чем у нас, представления. Ибо подобно тому, как у многих народов встречается сравнение цвета лица прекрасной женщины с эбеновым деревом (поскольку оно блестит сильнее любого другого дерева и белокожего лица), причем употребляется оно там, где мы использовали бы сравнение со слоновой костью, точно так же, согласно утверждениям таких скептиков, народы эти, вероятно, сравнивают черты человеческого лица с чертами каких-нибудь животных, которые покажутся нам безобразными и отталкивающими. Я могу согласиться с тем, что и среди европейцев найдутся люди с чертами лица, напоминающими подобных животных, а Отто ван Вееен, учитель Рубенса, даже доказывал это в особом сочинении<sup>76</sup>; однако следует добавить здесь, что чем сильнее это сходство проявляется в отдельных чертах, тем больше отличается форма лица от характерной для рода человеческого, отчасти искажая, отчасти утрируя ее, вследствие чего уничтожается гармония и нарушаются простота и единство, в которых, как я покажу ниже, и заключается красота.

Так, например, чем более косо, как у кошек, поставлены глаза, тем сильнее их ось удалена от центра и средоточия лица, каковым является место пересечения линий, образующих крест и делящих лицо на равные части в длину и ширину: вертикальная линия проходит по носу, а горизонтальная по глазной кости. Если глаз поставлен косо, то его пересекает линия, параллельная той, которая проходит через центр глаза. Во всяком случае, именно этим можно объяснить то неприятное впечатление, какое производит перекошенный рот, ибо глазу

делается неприятно, если одна из двух линий беспричинно уклоняется от другой. Таким образом, подобные глаза, встречающиеся у нас и, по-видимому, характерные для китайцев и японцев, представляют собой отклонение от красоты, о чем свидетельствует профиль некоторых египетских голов. Приплюснутые носы калмыков, китайцев и других отдаленных народов также являются отклонением, нарушающим единство форм, в соответствии с которым построено все наше тело; нет никаких причин к тому, чтобы нос был так вдавлен, — его линии скорее следовало бы продолжать линию лба, хотя, с другой стороны, если бы лоб и нос создавались на основе одной прямой кости, это противоречило бы многообразию, выраженному в нашей природе. Выпяченные мясистые губы, одинаково характерные для негров и для обезьян их страны, представляют собой излишний нарост, опухоль, обусловленную жарким климатом; точно так же наши губы пухнут от жары и острых и соленых жидкостей, а у некоторых людей — в приступе сильного гнева. Маленькие глаза обитателей отдаленных северных и восточных стран соответствуют общему несовершенству их телосложения, ибо они малы и приземисты.

Природа создает подобные творения тем интенсивнее, чем больше приближается она к своим крайним пределам и чем сильнее приходится ей бороться с жарой или с холодом, производя при этом на свет либо утрированные и скороспелые, либо недозрелые порождения всех видов. Ибо цветок увядает от нестерпимого зноя, а в подвале, лишенном света, блекнет; растения даже перерождаются в замкнутом, темном помещении. Но зато по мере приближения к своему средоточию, к умеренному климату, природа создает все более и более правильные формы, как уже было указано в предыдущем отделе. Следовательно, наши представления о красоте — так же, как и представления греков, — должны быть, поскольку они обусловлены более правильными формами, более верными, нежели представления, сложившиеся у тех народов, которые, говоря словами одного из новых поэтов, представляют собой наполовину искаженный облик своего творца. Между тем у нас самих существует различие в этих представлениях, причем, кажется, еще большее, чем даже в представлениях о запахе и вкусе, где нам недостает ясных понятий; было бы трудно найти сотню людей, согласных в своем мнении о красоте всех частей лица. Самый красивый человек, которого я видел в Италии, отнюдь не казался таковым на взгляд всех людей, и даже тех из них, что хвалились, будто они разбираются в красоте представителей и нашего пола; напротив, люди, исследовавшие красоту в совершенных произведениях древности, не станут восхищаться прелестью столь прославляемых обычно красавиц одной гордой и мудрой нации, ибо их не ослепит белизна кожи. Красота воспринимается чувствами, но постигается и

познается разумом; вследствие этого по большей части ослабевает общая восприимчивость, однако суждения должны приобрести и приобретают большую верность. Что же касается общих форм, то большинство цивилизованных народов Европы, а также Азии и Африки всегда придерживалось на этот счет одного мнения; поэтому наши представления здесь не должны считаться произвольными, даже если мы не можем обосновать их в каждом отдельном случае.

Цвет способствует достижению красоты, но сам по себе не является красотой, он лишь усиливает ее в целом и подчеркивает ее формы. А поскольку белый цвет отражает наибольшее количество световых лучей и, следовательно, воспринимается осязательнее прочих, то чем белее прекрасное тело, тем оно прекраснее; нагое, оно даже кажется более крупным, чем на самом деле, подобно тому, как все гипсовые слепки кажутся больше тех статуй, с которых они только что были отлиты. Негр может считаться прекрасным, если черты его лица правильны, и, по уверениям одного путешественника<sup>77</sup>, постоянное общение с неграми позволяет забыть о неприятном цвете их кожи и открывает то, что в них прекрасно; точно так же цвет металла и черного или зеленоватого базальта не умаляет красоту древних бюстов. Прекрасная женская голова на Вилле Альбани<sup>78</sup>, выполненная из зеленоватого базальта, не была бы прекраснее, будь она из белого мрамора; голова Сципиона Старшего в Палаццо Роспильози<sup>79</sup>, выполненная из базальта более темного оттенка, прекраснее трех других его голов из белого мрамора. Эти головы, а также другие статуи из черного камня вызовут восхищение даже у непосвященных, которые будут рассматривать их просто как статуи. Таким образом, в нашей душе пробуждается ощущение красоты, несмотря на непривычный облик и неестественный цвет: следовательно, красота — отнюдь не то же самое, что привлекательность.

До сих пор речь шла, как и предполагалось, о негативных определениях красоты, то есть о свойствах, которые ей не присущи, и о неверных представлениях о ней; выработка же позитивного определения красоты требует познания самой ее сущности, проникнуть в которую нам дано лишь в немногом. Ибо здесь, так же, как и в большинстве философских исследований, мы не можем использовать метод, применяемый в геометрии, когда от общего переходишь к частному и единичному и, исходя из сущности вещей, заключаешь об их свойствах; нам придется довольствоваться лишь наиболее вероятным выводом, вытекающим из рассмотрения многих изолированных элементов.

Философы, которые размышляли об общих принципах красоты, исследуя при этом произведения искусства и стремясь найти источник высшей красоты, установили, что красота состоит в совершенной

гармонии между творением и его идеей, а также между отдельными частями и между частями и целым. Но поскольку подобное определение может в равной степени относиться и к совершенству, постичь которое человек не в состоянии, то наши представления о красоте остаются неопределенными и складываются из отдельных суждений, и они-то, если они верны, и образуют для нас, будучи собранными воедино, высшую идею человеческой красоты, тем более возвышенную, чем более способны мы подняться над материей. Поскольку, далее, Создатель одарил этим совершенством все свои творения в прибавляющей им мере, а каждое явление обусловлено причиной, находящейся вне его, то источник красоты не следует искать вне ее, ибо она присуща всем творениям. Именно поэтому, а также потому, что наши познания приобретаются путем сравнения, а красоту нельзя сравнить ни с чем более высоким, чрезвычайно трудно дать универсальное и ясное определение красоты.

Наивысшая красота заключается в Боге<sup>80</sup>, и представление о человеческой красоте окажется тем совершеннее, чем гармоничнее будет оно сочетаться в нашем сознании с идеей высшего существа, единого и неделимого, и тем отличного от материи. Это представление о красоте подобно духу, очищенному огнем от породившей его материи и стремящемуся воплотиться в некоем творении, тождественном первому мыслящему существу, созданному божественным разумом. Формы подобного образа просты и нерасчлененны, многообразны в своем единстве, а потому и гармоничны; точно так же нежные и приятные звуки издаются телами, части которых соразмерны. Красота становится возвышенной благодаря единству и простоте так же, как становится возвышенным благодаря им все сделанное и сказанное нами, ибо то, что само по себе обладает величием, станет возвышенным, если его исполнение или изложение будет отмечено простотой. Явление не покажется нам строго ограниченным и не утратит своего величия, если разум наш окажется в состоянии как бы в одно мгновение объять и измерить его — и постичь, обобщив в одном понятии; напротив, благодаря именно этой ясности оно предстанет перед нами во всем своем величии, причем разум наш, постигнув его, расширит свои сферы, а вместе с тем и станет возвышенным. Ибо все то, что нам приходится созерцать по частям в отдельности, или то, что оказывается невозможным объять разом из-за обилия разрозненных элементов, теряет в своем величии подобно тому, как долгий путь кажется нам коротким из-за множества картин, открывающихся нашему взору, или из-за часто встречающихся постоянных дворов, в которых мы можем сделать привал. Гармония, пленяющая нашу душу, выражается не бесконечным числом отрывистых и нависанных друг на друга тонов, но простыми протяженными чередованиями. По этой причине

большой дворец кажется нам маленьким, если он перегружен украшениями, а обыкновенный дом кажется большим, если он красиво и просто построен. Из единства вытекает иное свойство высшей красоты, заключающееся в том, что ее невозможно определить, то есть формы ее не могут быть обозначены посредством точек или линий, которые были бы единственными создающими красоту; речь, следовательно, идет не об облике, присущем тому или иному лицу и выражающем какое-то состояние души или же страстное чувство: подобные чуждые черты разрушили бы единство. В этом смысле красота должна быть подобна самой чистой воде, черпаемой со дна источника: чем меньше в воде вкуса, тем полезней для здоровья она и считается, поскольку очищена от примесей. Подобно тому, как состояние блаженства, то есть избавление от страданий и наслаждение умиротворенностью природы, достигается чрезвычайно легко, а путь к нему является самым прямым и преодолевается без труда и издержек, точно так же и идея высшей красоты кажется наиболее простой и доступной, не требующей от человека ни философских познаний, ни исследования душевных страстей и их внешнего проявления. Поскольку, согласно не одному лишь Эпикуру, человеческой душе несвойственно пребывать в некоем среднем состоянии между страданием и наслаждением<sup>81</sup>, а страсти — это ветры, которые гонят наш корабль по морю жизни, и наполняют паруса поэта, и уносят ввысь дух художника, то и чистая красота сама по себе не может быть единственным предметом нашего рассмотрения: мы должны соотнести ее с действием и страстями, то есть с тем, что в искусстве обозначается понятием *выражение*. Следовательно, мы поведем вначале речь о создании прекрасных форм, а затем о выражении.

Прекрасная форма может создаваться либо индивидуально, то есть благодаря воспроизведению некоего единичного явления, либо посредством подбора разнородных прекрасных элементов многих единичных явлений и соединения их в одно целое, то есть то, что мы называем идеальным. Создание прекрасных форм началось с воспроизведения индивидуальной красоты, с подражания прекрасному объекту, как это делалось и при воплощении облика богов, и даже в пору расцвета искусства художники изображали богинь по образу и подобию прекрасных женщин, хотя бы и таких, которые продавали свою благосклонность любому. Гимнасии и места, где юноши нагими упражнялись в борьбе и других играх и куда ходили, чтобы созерцать прекрасную юность, были школами, в которых художники изучали красоту телосложения; благодаря каждодневной возможности наблюдать прекраснейшие нагие тела воображение художников воспламенялось, и красота форм оказывалась для них естественной и привычной<sup>82</sup>. В Спарте даже юные девушки упражнялись в борьбе

полуобнаженными или совсем нагими. Греческим художникам, занимавшимся изучением красоты, было уже известно и то смешение обоих полов в природе юношей, которое было следствием развращенности азиатских народов, практиковавших обычай удалять семенные железы у хорошо сложенных мальчиков, чтобы задержать быстрый бег ускользающей юности. Среди ионических греков в Малой Азии создание подобных бесполок красавцев превратилось в священный и культовый обряд, производившийся оскропленными жрецами богини Кибелы.

Благодаря прекрасной юности греческие художники нашли принцип высшей красоты, состоящий в единстве, многообразии и гармонии. Ибо форма прекрасного тела выражается линиями, которые постоянно меняют свое течение и, будучи продолженными, никогда не образуют окружность; следовательно, они проще, но и многообразнее круга, всегда имеющего центр, как бы велик или мал он ни был, и включающего в себя другие круги или же вписывающегося в них. Греки стремились к подобному многообразию во всех своих произведениях, причем эта система воззрений проявляется и в форме их сосудов и ваз, стройный и изящный контур которых полностью соответствует упомянутому правилу, то есть выражен линией, не принадлежащей к окружности<sup>83</sup>, ибо все эти произведения имеют эллиптическую форму, и отсюда — их красота. Но чем сильнее выражается единство в сочетании форм и в переходах между ними, тем прекраснее целое. Прекрасное юношеское тело, обладающее такими формами, своим единством напоминает море, которое на известном расстоянии кажется гладким и спокойным, словно зеркало, хотя постоянно находится в движении и катит свои волны.

Однако в этом великом единстве юношеских форм границы их незаметно сливаются, и у многих форм не могут быть точно определены ни подлинная высшая точка, ни линия очертаний; отсюда следует, что рисунок юношеского тела, где все есть и все будет, еще не проявилось, но должно проявиться, гораздо более сложен для воспроизведения, нежели рисунок мужской или старческой фигуры, в первой из которых природа уже завершила созидательную работу и, следовательно, определила окончательную форму своего творения, а во второй уже начала разрушать созданное, так что в обоих случаях сочетание частей со всей очевидностью предстает взору. По этой причине отход от контура тела с сильно развитыми мускулами или преувеличения в подчеркивании мускулов и других частей не будет такой грубой ошибкой, какой является малейшее отклонение от очертаний юношеского тела, в котором, как говорят обычно, даже мельчайшая тень становится плотью, — и здесь дать самый незначительный промах по цели не лучше, чем оказаться совсем далеко от нее.

Эти соображения позволят придать бóльшую точность и обоснованность нашему суждению, а также просветить невежд, обычно склонных скорее поражаться мастерству в обозначении всех мускулов и костей фигуры, нежели простоте воплощения юного тела. Наглядным доказательством моих слов могут служить резные камни и оттиски с них, показывающие, что современным художникам гораздо лучше и точнее удается подражание древним образцам в изображении старческих, а не прекрасных юных голов: знаток, вероятно, поколеблется с первого взгляда судить о древности камня с головой старика, но с уверенностью вынесет решение относительно подражательной юной идеальной головы. Хотя знаменитую Медузу<sup>84</sup>, отнюдь не являющуюся образцом высшей красоты, пытались воспроизвести, и притом в размере оригинала, многие из лучших художников нового времени, однако отличить копии удавалось всегда; то же самое можно сказать о копиях головы Паллады работы Аспасия<sup>85</sup>, которые вырезали Наттер и другие художники, и также в размере оригинала. Следует заметить, однако, что я говорю здесь лишь о восприятии красоты и о создании прекрасных форм в узком смысле, а не о мастерстве рисунка и отделки, ибо последнее гораздо легче может проявиться в создании мощных, нежели изящных образов, так что Лаокоон — произведение более искусное, чем Аполлон Бельведерский, и Агесандр, творец главной фигуры в группе Лаокоона<sup>86</sup>, должен был обладать более глубокими познаниями и опытом, чем это было необходимо создателю Аполлона. Однако последний был, по всей видимости, одарен возвышенным разумом и нежной душой; в Аполлоне есть нечто возвышенное, а в Лаокооне его нет.

Природа же и строение самого прекрасного тела редко бывают лишены изъянов: всегда можно представить себе или найти в другом теле более совершенные формы или части. На основании этого опыта мудрые художники поступали подобно искусному садовнику, прививающему к одному стволу черенки различных благородных пород, — и подобно тому, как пчела собирает мед со многих цветов, так и греческие художники в соответствии с их представлениями о красоте не ограничивались поисками индивидуальной единичной красоты (как это порою присуще древним и новым поэтам и многим современным художникам), а стремились объединить в одном целом прекрасные формы многих прекрасных тел. Они очищали свои образы от всех проявлений личных пристрастий, отвращающих наш разум от истинно прекрасного. Так, например, почти незаметно разделяющиеся брови у возлюбленной Анакреона — воображаемый признак красоты, обусловленный личными вкусами точно так же, как и сросшиеся брови у той, которую любил Дафнис у Феокри-

та<sup>\*87</sup>. Один греческий поэт позднейшего периода заимствовал, вероятно, у упомянутых поэтов эту форму бровей, которой он наделяет прекраснейшую из трех богинь в своем «Суде Париса»<sup>88</sup>. Понятия наших скульпторов, причем даже тех из них, которые, согласно их уверениям, подражают древним, оказываются в отношении прекрасного индивидуальными и ограниченными, когда они принимают за образец голову Антиноя с опущенными бровями, придающими ему несколько суровый и меланхолический вид.

Бернини высказал весьма неосновательное суждение относительно рассказа о Зевксисе, который, намереваясь писать Юнону для храма в Кротоне, остановил свой выбор на пяти тамошних красавицах и у каждой заимствовал для картины самые прекрасные части тела; Бернини счел это предание нелепым и недостоверным, ибо он воображал, будто каждая данная часть годится только для своего и никакого иного тела<sup>89</sup>. Другие же не могут помыслить ни о какой другой красоте, кроме индивидуальной, и тезис их таков: древние статуи хороши, потому что в них воплощена прекрасная натура, а натура всегда будет хороша, если она похожа на прекрасные статуи<sup>90</sup>. Первая часть этих рассуждений соответствует истине, хотя речь здесь должна идти не об индивидуальной, а об обобщенной (collective) красоте; вторая же часть неверна, ибо трудно, если не невозможно, найти в природе живое существо, похожее на Аполлона в Ватикане.

Дух разумного мыслящего существа обладает врожденной склонностью и стремлением возвыситься от материи к сфере отвлеченных понятий, причем истинным наслаждением для него является создание новых утонченных идей. Великие греческие художники смотрели, по всей видимости, на себя как на творцов, пролагающих новые пути; хотя в своих произведениях они обращались скорее к чувствам, нежели к разуму, но тем не менее старались преодолеть грубость явлений материального мира и одухотворить их настолько, насколько было возможно, — и это благородное стремление уже в раннюю пору искусства дало повод к возникновению мифа о статуе Пигмалиона. Ибо их руками создавались предметы религиозного почитания, которые для того, чтобы возбудить благоговение, должны были казаться образами существ иного, высшего мира. Поэты, истинные основатели религии, даровали для этих образов высокие идеи, давшие воображению крылья, чтобы оно смогло возвысить свои творения над

<sup>\*87</sup> Idyl. 8. v. 72. Переводчики передают *ὀβήφρους* как *junctis supercilium*, то есть «со сросшимися бровями», исходя из состава слова; можно было бы, однако, перевести его согласно толкованию Гесиэха как «гордость». Между прочим, говорят (La Roque. Moeurs et Cont. des Arab. p. 217), что арабы находят красивыми сросшиеся брови.

ними самими и надо всем чувственным. А что могло показаться человеческим представлениям о чувственных образах богов более достойным и волнующим воображение, как не состояние вечной юности, весны жизни, одно воспоминание о которой способно радовать нас в поздние годы? Это соответствовало представлениям о неизменности природы богов, а прекрасный юный облик божества пробуждал чувство нежности и любви, могущее погрузить душу в сладостные восторженные грезы, то есть позволить ей испытать то состояние блаженства, которое, хорошо ли, дурно ли понятое, представляет собой предмет стремлений всякой религии.

Среди божеств женского пола Диана и Паллада считались вечными девственницами; другие же богини, утратив девственность, могли вновь обрести ее подобно Юноне, которая для этого купалась в водах источника Канаф. Поэтому-то груди богинь и амазонок изображаются такими, как у молодых девушек, которым Луцина еще не развязала пояса и которые не восприняли еще плода любви, то есть я хочу сказать, что соски на груди не намечаются, если только богиня не изображена кормящей младенца, как Исида — Аписа — однако миф гласит, что она вложила Гору в рот палец вместо груди<sup>91</sup>, как это и представлено на одном резном камне из музея Стоша, по-видимому — в соответствии с вышесказанным. На одной древней фреске, находящейся в Палаццо Барберини, изображена, как предполагают, Венера в человеческий рост, но у нее — соски на груди, почему и не следует думать, что это Венера.

Наряду с этим греки воплощали представление об одухотворенности природы богов, приписывая им легкость походки, и Гомер сравнивает быстрый шаг Юноны с движением мысли человека, облетающей отдаленные страны, которые он некогда посетил, и позволяющей сказать ему, что в одно мгновение он побывал и здесь и там<sup>92</sup>. Примером этому может служить также бег Аталанты<sup>93</sup>, которая так быстро мчалась по песку, что не оставляла на нем следов; впечатление подобной легкости производит изображение бегущей Аталанты на одном аметисте из музея Стоша. Поступь ватиканского Аполлона сходна с парением: он словно бы не касается земли подошвами ног.

Юность богов обоего пола имела различные оттенки и периоды зрелости, причем искусство стремилось показать всю красоту каждого из них. То был идеальный образ, созданный благодаря подражанию отчасти прекрасным мужским телам, отчасти же прекрасным скопцам, и наделенный ростом, превосходящим человеческий; Платон говорит поэтому, что изображениям богов придавались не естественные пропорции, но такие, которые воображение находило наиболее прекрасными<sup>94</sup>. Первоначальный мужской идеал также имел различные оттенки и начинался с фавнов как божеств низшего поряд-

ка. Прекраснейшие статуи фавнов воплощают образ зрелой прекрасной юности, отмеченный совершенством пропорций, причем юность фавнов отличается от юности героев благодаря выражению некоторой невинности и простоты: таково было общепринятое представление греков об этих божествах. Иногда же они изображали фавна с лицом, перекошенным от смеха, и с отвислой бородкой под подбородком, как у козла; таков, например, один из самых прекрасных по исполнению древних бюстов, который ранее принадлежал знаменитому графу Марсилли, а теперь находится на Вилле Альбани<sup>\*95</sup>. Прекрасный спящий фавн из Палаццо Барберини<sup>96</sup> — не идеальный образ, но воплощение предоставленной самой себе простодушной натуры. Один современный автор, который связно и бесвязно говорит и поет о живописи<sup>97</sup>, никогда, должно быть, не видел фигуры фавна древней работы и пользовался неверными чужими сведениями, если он сообщает как нечто общеизвестное, будто греческие художники использовали образы фавнов, чтобы изобразить существо с непропорциональным и неуклюжим телом, которых якобы отличает крупная голова, короткая шея, высокие плечи, маленькая и узкая грудь, толстые ляжки и колени, уродливые ноги. Позвоительно ли составить себе столь низменные и неверные представления о художниках древности? Это — ересь в рассуждениях об искусстве, которая могла родиться лишь в воображении сочинителя. Ему следовало бы сказать вместе с Коттой у Цицерона: «Я не знаю, что такое фавн»<sup>98</sup>.

Высшее представление об идеальной мужской юности особенно наглядно воплощено в облике Аполлона, в статуях которого сила зрелого возраста сочетается с нежностью форм прекраснейшей весны юности. Эти формы возвышенны благодаря юношескому единству и принадлежат не нежащемуся в прохладной тени любимцу Венеры, взращенному ею, как говорит Ивик, под розами<sup>99</sup>, но благородному юноше, предназначенному для великих свершений: недаром Аполлон считался красивейшим из богов. Юность его цветет здоровьем, а сила возвещает о себе подобно заре прекрасного дня. Я не утверждаю, впрочем, что все статуи Аполлона отмечены этой высшей красотой: даже столь ценимый нашими художниками и неоднократно копировавшийся в мраморе Аполлон из Виллы Медичи<sup>100</sup> хотя и обладает прекрасным телосложением, однако, — если только можно сказать это, не совершая преступления, — его колени и ступни не столь замечательны. Здесь мне хотелось бы описать красавца, подобного которому едва ли смог бы произвести на свет род человечес-

<sup>\*95</sup> Он был найден неподалеку от знаменитой гробницы Цецилии Метеллы и находился прежде в болонском институте, где его видели Бреваль и Кейзлер.

кий: я имею в виду крылатого Гения из Виллы Боргезе<sup>\*101</sup>. Если бы воображению, обогащенному созерцанием индивидуальной красоты в природе и занятому идеей красоты, исходящей от Бога и к Богу приводящей, привиделось бы в грезах явление ангела, лик которого блистал бы Божественным светом, а тело было бы словно истечением высшей гармонии, то в таком виде и должен был бы читатель представлять этот прекрасный образ. Позволительно было бы сказать, что природа создала этого красавца с Божьего соизволения и по образу и подобию ангелов.

Прекрасная юность, присущая Аполлону, проявляется у других богов в различных оттенках более зрелой поры; самый мужественный облик придается Меркурию и Марсу, однако ни одному художнику древности не приходило в голову изобразить Марса так, чтобы в каждой, даже самой ничтожной его жилке выражались мощь, отвага и обуревающий его огонь: подобного Марса не найти среди всех памятников древности. Из трех самых прекрасных его изображений первое представляет собой статую в человеческий рост, находящуюся на Вилле Людовизи<sup>102</sup>; Марс здесь сидит, а у ног его помещен Амур. На этой статуе — так же как и на всех фигурах богов — не обозначены ни нервы, ни сухожилия. На одном из двух прекрасных мраморных светильников в Палаццо Барберини<sup>103</sup> и на описанном в предыдущей главе произведении округлой формы из Капитолия Марс изображен стоящим. Во всех этих произведениях, однако, Марс представлен юношей, поза которого отражает состояние полного спокойствия. Столь же юным изображен герой и на монетах и резных камнях. Когда же на других монетах и резных камнях встречается Марс в облике бородатого мужчины, то я склонен думать, что здесь воплощен тот Марс, которого греки называли *Ἐνάλιος*<sup>\*\*</sup>, отличавшийся от первого и бывший его помощником<sup>104</sup>. Геркулес также изображается в расцвете юной красоты, с чертами, едва ли не заставляющими усомниться в его принадлежности к мужскому полу: в этом, по мнению уступчивой на ласки Гликеры<sup>105</sup>, и должна состоять красота юношей; именно таким Геркулес представлен на одном карнеоле из музея Стоша. Но по большей части лоб его делался округлым и мясистым, нависающим над бровями и словно бы надуленным, — в ознаменование его силы и того, что он постоянно трудится в негодовании, которое, как сказал поэт, переполняет его сердце<sup>106</sup>.

<sup>\*101</sup> Это — та самая фигура, о которой говорит Фламинио Вакка (Montfauc, *Diar. Ital.* p. 193); он полагает, что это Аполлон, но с крыльями. Монфоко (Antiq. expl. T. 1 pl. 115. n. 6) велел сделать с нее гравюру с ужасного рисунка.

<sup>\*\*</sup> Воинственный (греч.).

Второй род идеальной юности, возникший благодаря подражанию оскопленным существам, находит воплощение (в сочетании с мужественной юностью) в образе Бахуса, и в этом облике он предстает перед нами в различном возрасте вплоть до наивысшего расцвета юности; в самых прекрасных статуях у него нежные и округлые конечности и полные, широкие бедра, словно у женщины. Формы его тела так изящны и расплывчаты, точно изваяны легким дуновением, а щиколотки и коленные суставы едва обозначены, как это бывает у самых красивых мальчиков и у скопцов. Бахус воплощается в образе отрока, переступившего границу между весной жизни и юношеской порой; в его душе уже пробудились, подобно нежным росткам, первые порывы страстей, и он словно бы в полудреме погружается в сладостные грезы, пытается сосредоточиться на своих видениях и разобраться в них. Черты его полны очарования, но в лице не вполне еще отражается радость души. В некоторых статуях Аполлона телосложение его очень напоминает Бахуса: сюда относятся Аполлон из Капитолия, небрежно прислонившийся к дереву, с лебедем у ног<sup>107</sup>, а также три равно прекрасные фигуры на Вилле Медичи. Ведь порою в лице одного из этих божеств почтались они оба<sup>108</sup> — или же одно заменяло другое. Я едва могу удержаться от слез при виде изуродованной статуи Бахуса на Вилле Альбани, имевшей, вероятно, девять пальцев в высоту: у нее отбита голова и грудь с руками. Одежда покрывает эту фигуру от середины тела до пят, или, точнее говоря, одеяние (или плащ) спущено с плеч, открывая тело до детородного органа, и это просторное, со многими складками одеяние подхвачено таким образом, что та его часть, которая должна была бы лежать на земле, перекинута через ветку дерева, служащего опорой фигуре. Дерево, оплетенное плющом, обвивает змея. Нет статуи, которая давала бы лучшее представление о том, что Анакреон называет «животом Бахуса».

Красота богов, достигших зрелого возраста, обозначается соединением мужской мощи и жизнерадостности, свойственной юности, которая выражается здесь отсутствием нервов и сухожилий, незаметных на теле в пору расцвета. Но в этом отражается и умеренность богов, не испытывающих нужды в определенных частях тела, необходимых нам для его питания, и это может служить объяснением словам Эпикура о природе богов, у которых, как он полагал, не тело, но лишь его подобие, и не кровь, но лишь ее подобие; Цицерон находил это суждение темным и непонятным<sup>109</sup>. Наличие или отсутствие этих частей тела позволяет нам отличать Геркулеса, который должен был бороться с чудовищами и насильниками и еще не достиг цели своих трудов, от Геркулеса, очищенного огнем и возвысившегося до наслаждения блаженством олимпийцев. Облик первого воплощен в Геркулесе Фарнезском<sup>110</sup>, второго — в изуродованном обломке фигуры

Геркулеса в Бельведере. Здесь открывается возможность устранять сомнения, возникающие в тех случаях, когда статуя утратила голову или какие-нибудь другие отличительные признаки и мы затрудняемся решить, изображает ли она бога или человека, — и здесь же мы можем обрести понимание того, что найденную в Геркулануме сидящую фигуру в человеческий рост не следовало превращать в Юпитера, снабдив ее новой головой и соответствующими атрибутами. Благодаря этим представлениям чувственная природа возвышалась до уровня несотворенной, и руки художника создавали существа, не испытывающие человеческих потребностей, фигуры, изображавшие человека наивысших достоинств и казавшиеся покровом и оболочкой мыслящих духов и небесных сил.

Но даже и тогда, когда древние овладели воплощением божественной красоты, постепенно поднимаясь к ней от человеческой, они сохранили эту градацию. Изображая своих героев, то есть людей, которых древность полагала одаренными высшими достоинствами человеческой природы, художники приближались к границе природы божественной, но не переступали ее и не уничтожали очень тонких различий. Батт на киренских монетах<sup>111</sup> мог бы стать Бахусом благодаря одному лишь взгляду, исполненному нежной страсти, и Аполлоном благодаря черте божественного величия; Минос на кносских монетах<sup>112</sup>, лишенный горделивого царственного взора, мог бы показаться благим и милостивым Юпитером. Художники наделяли героев героическими формами и придавали определенным частям их тела большую, нежели в природе, рельефность; они усиливали игру и подвижность мускулов и вскрывали все природные движущие силы тела, когда изображали его в резком порыве. В соответствии с этим они стремились к возможно большему разнообразию, и здесь, надо полагать, Мирон превзошел всех своих предшественников<sup>113</sup>. То же самое обнаруживается даже в статуе так называемого «Кулачного бойца» работы Агасия Эфесского<sup>114</sup> на Вилле Боргезе, лицо которого, очевидно, воплощает облик определенного человека, но пилообразные мускулы на боках даны рельефнее остальных и более подвижны и эластичны, нежели в природе. Еще отчетливее обнаруживается это в изображении тех же самых мускулов у Лаокоона, представляющего собой натуру, возвышенную до уровня идеала, что явствует из сравнения его с фигурами обожествленных героев и богов, например с Геркулесом и Аполлоном, находящимися в Бельведере. Игра этих мускулов доведена в фигуре Лаокоона до пределов возможного: они подобны холмам, тесно примыкающим друг к другу, выражая благодаря этому величайшее напряжение сил в страдании и борьбе. В торсе обожествленного Геркулеса те же мускулы отличаются высокой идеальной формой и красотой; они напоминают волны спокойного моря, мягко

вздыхающиеся и опускающиеся в плавном чередовании. У Аполлона, прекраснейшего из воплощений божеств, мускулы эти нежны; они еле заметны, точно волны на поверхности расплавленного стекла, и доступны скорее осязанию, нежели зрению.

Да простит мне читатель, что я вновь вынужден указать на неверные суждения уже упоминавшегося поэта от живописи<sup>116</sup>. Среди многих свойств, которые он необоснованно приписывает произведениям древнего искусства, в которых воплощены фигуры полубогов и героев, по его выражению, имеются и такие, как иссохшие конечности, маленькая голова, узкие бедра, маленький живот, крохотные ступни и чрезмерно вогнутые подошвы ног. Где мог он увидеть подобные особенности? Уж лучше бы он писал о том, в чем больше смыслит!

Богини, подобно богам, отличались друг от друга по возрасту, а также воплощали различные представления о красоте, насколько можно судить по одним лицам: ведь только Венера изображалась совершенно обнаженной; ее изображали чаще других богинь, и притом в различном возрасте. Венера Медицейская во Флоренции<sup>116</sup> подобна розе, распутившейся на прекрасной утренней заре под первыми лучами солнца и миновавшей ту пору, когда не достигшие еще полной зрелости плоды отличаются твердостью и терпкостью, — об этом свидетельствует ее грудь, более развитая, нежели у девушек нежного возраста. Поза фигуры вызывает в моем воображении образ той Лаисы, которая наставляла Апеллеса в любви: я представляю ее в тот миг, когда она впервые сбрасывает одежду перед взорами художника. Та же поза у Венеры Капитолийской<sup>117</sup>, сохранившейся лучше других (ибо у нее недостает всего лишь нескольких пальцев, и это единственный ее изъян), у Венеры, находящейся на Вилле Альбани, и у Венеры, которую Менофант скопировал со стоявшей в Троаде<sup>118</sup>, — с той лишь

<sup>118</sup> Так гласит надпись на подножии статуи, на которое ниспадает одеяние богини, придерживаемое ею у живота:

ΑΠΟΤΗΣ  
ΕΝ ΥΡΩΔΙ  
ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ  
ΜΗΝΟΦΑΝΤΟΣ  
ΕΠΟΙΕΙ

[С Афродиты в Троаде Менофант делал].

Однако мы не располагаем сведениями ни об этом художнике, ни об его оригинале. Троада находилась в троянской земле и называлась еще Александрией и Антигонией, и мы знаем имя одного тамошнего уроженца, получившего первый приз на великих играх в Греции (Scalig. Poet. L. 1. с. 24. p. 40). Относительно формы букв в надписи смотри сказанное мною в следующем разделе этой главы по поводу недавно найденной статуи с именем Сарданапала.

разницей, что у последней правая рука была ближе к груди и касалась ее середины средним пальцем, а в левой руке богиня держала одежду. Все три, однако, изображают Венеру в более зрелом возрасте, нежели статуя из собрания Медичи, и крупнее ее. Фетида в фигуре натуральной величины из Виллы Альбани предстает перед нами вступающей в прекрасную пору расцвета: она запечатлена в том возрасте, когда стала женою Пелея. Паллада, напротив, всегда изображается совершенно сформировавшейся девушкой и в более зрелом возрасте; в Юноне видна женщина и богиня, превосходящая других зрелостью телосложения и царственной горделивостью осанки. В красоте зора больших выпуклых очей Юноны выражена властность, как у царицы, желающей повелевать, быть почитаемой и внушать любовь; самая прекрасная голова ее, колоссальных размеров, находится на Вилле Людовизи<sup>119</sup>. У Паллады же, олицетворения девического целомудрия, отринувшей от себя все слабости женского пола и победившей даже саму любовь, глаза менее выпуклы и раскрыты; голова ее не столь гордо поднята, а взор ее несколько потуплен, словно бы богиня погружена в безмолвное раздумье; самая прекрасная статуя ее находится на Вилле Альбани<sup>120</sup>. Но у Венеры иное выражение глаз, нежели у обеих этих богинь, что обусловлено несколько приподнятым нижним веком: нежно прищуренные глаза ее бросают тот маяящий и томный взгляд, который греки называли *τὸ ὑπρόν* \*. Но мы не найдем здесь ничего от похотливых ужимок современных статуй Венеры, ибо и лучшие художники древности наравне с поэтами считали любовь обладательницей мудрости<sup>121</sup>. Диана одарена всеми прелестями своего пола, но словно бы не осознает этого: из-за того, что она изображается бегущей или идущей, взор ее устремляется прямо вдаль и миует близлежащие предметы. Как и у всех девственниц, волосы ее или собраны в пучок на темени, или свободно ниспадают с головы; фигура ее легче и стройнее, чем у Юноны и даже у Паллады, и по этой причине фигуру ее столь же легко распознать даже в изуродованной статуе, как, по словам Гомера, и среди окружающих ее прекрасных Орead<sup>122</sup>.

Относительно высших представлений о красоте, запечатленных в головах божеств, всегда можно составить понятие благодаря монетам и резным камням или оттискам с них, имеющимся и в тех странах, куда никогда не попадало ни одно прекрасное творение греческого скульптора. Едва ли какой-нибудь мраморный Юпитер может сравниться величию с его изображениями на монетах острова Фасос, отчеканенных при Филиппе Македонском, Птолемеи Первом и Пирре<sup>123</sup>; голова Просерпины на двух сиракузских монетах различного достоинства в королевском Фарнезском музее в Неаполе превосходит вся-

\* Влажным (греч.).

ческое воображение<sup>124</sup>. Облики богов со всеми их чертами настолько запечатлелись в сознании всех греческих художников, что кажется, будто на этот счет существовали какие-то предписания закона: голова Юпитера на монетах Ионии или Дорической Греции совершенно схожа с его головой на сицилийских монетах; головы Аполлона, Меркурия, Бахуса и Отца Либеры<sup>125</sup>, юного и старого Геркулеса как на монетах и резных камнях, так и на статуях выполнены в соответствии с одной и той же идеей. Законом этим были прекраснейшие изображения богов, созданные величайшими художниками, которым, согласно распространенным верованиям, одним только и являлись в видениях боги, так что Паррасий хвалился, будто Бахус предстал перед ним в том самом облике, в каком он его написал<sup>126</sup>. Именно так, по всей видимости, и следует понимать слова Квинтилиана о том, что статуя Юпитера работы Фидия способствовала большей ревности в поклонении этому богу<sup>127</sup>. Юпитер Фидия, Юнона Поликлета, Венера Алкамена, а позднее Праксителя стали достойнейшими образцами для всех их преемников; они были призваны и почитаемы в этом облике всеми греками. Тем не менее, как говорит Котта у Цицерона, высшая красота не могла быть присуща всем богам в равной степени<sup>128</sup>, и на самой совершенной картине со многими фигурами точно так же невозможно изобразить одних только красавцев, как в трагедии вывести на сцену одних героев.

От создания прекрасных форм нам следует перейти к выражению. Выражение в искусстве есть подражание действительному и пассивному состоянию нашей души и нашего тела, подражание страстям и действиям. Оба состояния проявляются в изменении черт лица и положения тела, а следовательно, и в изменении форм тела, обуславливающих красоту, и чем сильнее проявляется подобное изменение, тем больший ущерб наносит оно красоте. Спокойствие представляет собой состояние, наиболее естественное для красоты так же, как и для моря, и опыт показывает, что самые красивые люди отличаются спокойным и мягким характером. Представление о высшей красоте также может возникнуть лишь в спокойном и отрешенном от всех случайных явлений созерцательном состоянии души. Именно в этом состоянии спокойствия и изображает нам великий поэт отца богов, который одним движением бровей или потрясанием волос может заставить колебаться небеса<sup>129</sup>, и точно так же большинство изображений богов показывает их отрешенными от всех чувств, — ведь только в этом состоянии и возможно было воплотить высшую красоту в облике уже упоминавшегося Гения из Виллы Боргезе. Но поскольку наивысшую безмятежность нельзя воплотить в фигуре, выражающей какое-либо действие или движение, а боги изображались в человеческом образе, то не всегда можно было стремиться выразить в их облике представ-

ления о наивысшей красоте. Но выразительность была приложением к красоте, которая у древних художников служила как бы стрелкой на весах, где отмерялась степень выразительности, и имела преобладающее значение подобно клавишину в оркестре, управляющему остальными инструментами, хотя кажется, будто они его заглушают.

Ватиканская статуя Аполлона должна изображать этого бога охваченным негодованием на Пифона, которого он поразил стрелой, а в то же время и презирающим своего противника, столь ничтожного по сравнению с богом. Мудрый художник, намереваясь изобразить прекраснейшего из богов, сделал обиталищем гнева лишь нос (что соответствовало представлениям древних поэтов<sup>130</sup>), а презрения — губы; презрение Аполлона выражается посредством приподнятой нижней губы, из-за чего одновременно приподнимается и подбородок, а гнев — посредством раздутых ноздрей.

Поза и осанка богов всегда соответствует их достоинству, и нам не найти божества — если не считать Бахуса и крылатого Гения, находящегося на Вилле Альбани, — которое было бы изображено со скрещенными ногами; поза эта у Бахуса служит знаком его изнеженности. Поэтому я не думаю, чтобы фигура в Элиде, стоявшая со скрещенными ногами и опиравшаяся на копьё, изображала бы Нептуна, как в этом сумели уверить Павсания<sup>\*131</sup>. Бронзовый Меркурий в человеческий рост, находящийся в Палаццо Фарнезе<sup>132</sup>, стоит в той же позе; следует, однако, заметить, что это — произведение нового времени. Фавны, две прекраснейшие статуи которых находятся в Палаццо Русполи<sup>133</sup>, неуклюже и как бы по-мужицки ставят одну ступню перед другой, и это делается, чтобы показать их характер; такова же поза юного Аполлона Сауроктона в двух мраморных статуях на Вилле Боргезе и одной бронзовой на Вилле Альбани<sup>134</sup>, изображающих его, по видимому, в то время, когда он служил пастухом у царя Адмета.

Таковую же мудрость проявляли древние художники в воплощении фигур, относящихся к героическому периоду, а также в изображении чисто человеческих страстей, которые всегда находятся в подчинении у мудреца, ибо он подавляет бурные порывы и позволяет вырваться наружу лишь искрам бушующего в нем огня; таящееся в душе мудреца откроется лишь тому, кто чтит его или стремится понять. Тем же характером отличаются и речи мудреца; поэтому-то Гомер и сравнивает слова Улисса со снежными хлопьями, падающими на землю в изобилии, но мягко<sup>135</sup>.

<sup>\*131</sup> Pausan. L. 6. p. 517. l. 13. Переводчики неверно понимали выражение *τὸν ἑτέρον τὸν πόδιν ἐπιλέκον τῷ ἑτέρῳ*; это не означает *pedem pedem pretere*, «ставить ногу на ногу», а соответствует латинскому *decussatis pedibus* и итальянскому *gambe incrociate*, «со скрещенными ногами».

В изображении героев поэт менее скован, чем художник. Ибо первый может живописать их в полном соответствии с их временем, то есть с той порой, когда страсти еще не умерялись законами или искусственно выработанными правилами общественной жизни, ибо свойства, которые поэт приписывает человеку, неизбежно соотносятся с его возрастом и положением, но не с его внешностью и телосложением. Художник же, поскольку он вынужден отбирать самый прекрасный из прекраснейших образов, ограничен определенной степенью выражения страстей, поскольку они не должны наносить ущерба красоте форм.

В верности этого суждения можно убедиться на примере двух прекраснейших произведений древности, одно из которых воплощает страх перед смертью, а второе — величайшее страдание и боль<sup>136</sup>. Дочери Ниобы, в которых Диана посылает свои смертоносные стрелы, изображены художником ошеломленными и оцепеневшими от неопишемого ужаса, в том состоянии, когда перед лицом неминуемой смерти утрачиваются даже проблески мысли. И этот же мертвящий ужас воплощает в мифе образ Ниобы, превращающейся в скалу; по той же причине Эсхил в своей трагедии изображает Ниобу безмолвствующей<sup>137</sup>. Это состояние, когда угасают разум и чувства и душа как бы становится безучастной ко всему, не меняет ни одной черты в лице и фигуре, и великий художник мог воплотить и воплотил здесь наивысшую красоту, ибо Ниоба и ее дочери были и останутся совершеннейшим воплощением идеи истинной красоты. Лаокоон — олицетворение величайшей боли, пронизывающей все мускулы, нервы и жилы. Кровь его неистово кипит от смертоносных укусов змей, все члены его тела охвачены мучительным напряжением, и здесь художник, явственно выразив все движущие силы тела, выказал великое искусство и познания. Но в этом воплощении неимоверного страдания перед нами предстает стойкий дух великого мужа, продолжающего борьбу из последних сил и стремящегося сдержать и подавить проявление своих чувств; именно это я и попытался показать читателю в описании статуи Лаокоона во второй главе. Вероятно, и Филоктета,

Quod ejulatu, questu, gemitu, fremitibus  
Reconando multum, flebiles voces refert\*

(*Ennius ap. Cic. de Fin. L. 2. c. 29*),

мудрые художники изображали скорее в соответствии с принципами мудрости, нежели с образом, созданным поэтом<sup>138</sup>. Знаменитый художник Тимомах изобразил неистового Аякса не избивающим баранов,

\* ...который с воплем, стоном, шумом, жалобой  
Возносит плач и множит отголосками... (*лат.*)

которых тот принял за предводителей греческого войска, но по совершении этого деяния<sup>139</sup>, когда Аякс, придя в себя, сидел подавленный и исполненный смущения и размышлял о своем проступке; таким же изображен Аякс и на мраморной таблице в Капитолии, называемой «троянской»<sup>140</sup>, и на различных резных камнях. Дети Медеи на картине того же художника улыбались под ножом матери, у которой ярость смешивалась с состраданием к их невинности<sup>141</sup>. В некоторых мраморных группах, где воплощен этот сюжет, Медея словно бы пребывает в нерешительности, колеблясь свершить свое мщение.

Прославленные мужи, а также правители изображались в соответствии с их достоинствами, то есть такими, какими они предстали бы перед целым светом; статуи римских императриц напоминают нам образы героинь, далеких от всего искусственного в позе, осанке и жестах: мы как бы воочию видим в них ту мудрость, которую Платон считал не имеющей ничего общего с рассудительностью. Подобно тому, как две знаменитые школы древних философов усматривали высшее благо жизни в близости к природе, а стоики — в добродетели, так и художники изоцряли свою наблюдательность в том, что касалось проявлений свободной натуры и благопристойности.

Мудрость древних художников в сфере выражения особенно выигрывает при сравнении их творений с произведениями большинства художников нового времени, которые вместо того, чтобы выражать многое посредством немногого, поступают противоположным образом. Поза их фигур напоминает нам комедийных актеров древнего театра, сверх меры выходявших за пределы правдоподобия, чтобы быть понятыми даже самой ничтожной чернью в последних рядах; выражение же лица у этих фигур — как на древних театральных масках, характер которых был обусловлен теми же причинами. Подобным преувеличениям учит даже одно сочинение, предназначенное для начинающих художников, а именно трактат о страстях Шарля Лебрена<sup>142</sup>. В приложенных к нему рисунках мы видим лица, на которых выражение тех или иных страстей доведено до крайних пределов, а в некоторых случаях и до неистовства. Здесь, по-видимому, хотят научить выразительности по тому принципу, по какому жил Диоген: «Я веду себя, — говорил он, — подобно музыкантам, берущим на тон выше, чтобы затем взять правильную ноту»<sup>143</sup>. Но так как пылкая юность привержена скорее к крайностям, нежели к умеренности, то на этом пути ей будет трудно обрести верный тон, ибо сдержанность дается ей с трудом.

Завершив общее рассуждение о красоте, нам следует сказать вначале о пропорциях человеческого тела, а затем о красоте отдельных его частей. Строение человеческого тела основывается на числе три, представляющем собою первое смешанное число, а в то же время и

первое сложное число, ибо оно содержит в себе первое четное число и еще другое, связывающее оба воедино. Два предмета, говорит Платон, не могут быть сопряжены между собой без третьего: наилучшей же связью является та, которая сочетает себя и связуемое так, что первый предмет относится ко второму, как второй к среднему<sup>144</sup>. Оттого-то в этом числе содержатся начало, середина и конец, и число три, согласно учению пифагорейцев, определяет все явления<sup>145</sup>.

Тело делится на три части<sup>146</sup> так же, как и его важнейшие члены: оно состоит из туловища, бедер и ног; нижняя часть тела состоит из бедер, голеней и ступней; такое же точно соотношение усматривается между плечом, предплечьем и кистью. То же самое можно было бы показать и на некоторых других частях, не столь явно делящихся на три. Соотношение же между этими тремя частями одинаково как во всем теле, так и в его частях, так что у хорошо сложенных людей туловище вместе с головой так относится к бедрам и ногам включая ступни, как бедра к ногам и как предплечье к руке ниже локтя вместе с кистью. Точно так же и лицо делится на три части, каждая из которых равна по длине носу; однако длина головы в целом не содержит в себе четыре такие части, как ошибочно утверждают некоторые авторы<sup>147</sup>. Верхняя часть головы, измеряемая по вертикали от границы волос до темени, равна трем четвертям длины носа, то есть длина здесь относится к длине носа, как девять к двенадцати.

Вполне вероятно, что греческие художники руководствовались, подобно египетским, тщательно разработанными правилами при определении пропорций как всего тела, так и его частей и что для каждого возраста и для каждой позы были точно установлены меры длины, ширины и окружности, причем все это излагалось в сочинениях древних художников<sup>148</sup>. Наличием подобных точных предписаний объясняется в то же время и общность системы искусства, обнаруживающаяся даже в посредственных произведениях древних художников. Ибо несмотря на различие приемов исполнения, замеченное еще древними при сравнении творений Мирона, Поликлета и Лисиппа, все древние произведения кажутся словно бы вышедшими из одной школы. И подобно тому, как по игре различных скрипачей, учившихся у одного и того же мастера, знатоки узнают манеру последнего, так и в очертаниях фигур работы любых древних мастеров, от самых великих и до самых заурядных, обнаруживаются одни и те же общие принципы. В тех же случаях, когда нам встречаются многочисленные отклонения от принятых пропорций, как например — в небольшом прекрасном торсе нагой женской фигуры, принадлежащем римскому скульптору Кавачеппи, где туловище от пупка до бедер отличается необычайной длиной, следует думать, что фигура была выполнена с натуры, обладавшей подобной особенностью телосложения. Но я отнюдь не стрем-

люсь, идя по этому пути, прикрывать подлинные погрешности: когда, например, ухо помещают не на уровне носа, как это должно быть, а там, где оно находится на бюсте индийского Бахуса, принадлежащего господину кардиналу Альбани, то это — ошибка, которую ничем нельзя извинить.

Поскольку правила пропорций в искусстве были обусловлены соотношениями человеческого тела, то, вероятно, первыми их разработали скульпторы, а затем уже они стали правилами и для архитектуры. Человеческая ступня служила у древних мерой при измерении всех крупных величин, и скульпторы с ее помощью устанавливали размеры своих статуй, считая их высоту равной шестикратной длине ступни, как свидетельствует Витрувий<sup>149</sup>. Ибо длина ступни представляет собой величину более точную и определенную, нежели длина лица или головы, хотя современные живописцы и скульпторы руководствуются обычно в своих расчетах последней. По этой причине Пифагор определил высоту своего Геркулеса, пользуясь ступней как мерилем, и ею же он измерил арену олимпийского стадиона в Элиде<sup>150</sup>. Не следует, однако, заключать отсюда вместе с Ломацио<sup>151</sup>, будто длина ступни Геркулеса равнялась одной седьмой высоты статуи; точно так же все то, что с уверенностью очевидца утверждает этот автор относительно пропорций, якобы установленных древними художниками для изображений различных божеств, — десятикратная длина человеческого лица для статуи Венеры, девятикратная для Юноны, восьмикратная для Нептуна и семикратная для Геркулеса, — написано в расчете на доверчивость читателя и представляет собой фальшивые измышления.

Это соотношение между длиной ступни и высотой статуи, кажущееся одному ученому странным и непостижимым<sup>152</sup> и решительно отвергаемое Перро<sup>153</sup>, основано на опыте изучения натуры (даже отличающейся изящным телосложением); подобное соотношение обнаруживается не только в египетских статуях при тщательном их измерении, но и в греческих: это можно было бы показать на примере большинства статуй, если бы у них сохранились ступни. Убедиться в сказанном можно, рассматривая те изображения божеств, в которых длина отдельных частей тела превышает естественную; так, у Аполлона, ростом несколько превышающего длину семи голов, ступня ноги, служащей опорой для тела, на три дюйма римского пальма длиннее головы, — именно этого соотношения придерживался Альбрехт Дюрер в своих фигурах, высота которых равна длине восьми голов, а длина ступни составляет одну шестую часть высоты. Телосложение Венеры Медичейской отличается необыкновенной стройностью, и хотя голова ее очень мала, однако высота фигуры богини не превышает длины семи с половиной голов: ступня ее равна пальму и половине дюйма, а общая высота фигуры — шести с половиной пальмам.

Наши художники обычно обращают внимание своих учеников на то, что ту часть тела, которая простирается от пупка до подвздошной впадины и которая, как они полагают, равна длине лица, древние скульпторы (в особенности при создании статуй божеств) делали наполовину длиннее, чем в природе. Но и это неверно, ибо тот, кому довелось изучать человеческое телосложение на красивых и стройных людях, знает, что указанная часть тела у них такая же, как и у статуй.

Именно здесь, где речь идет о рисунке обнаженного тела у греков, было бы легче всего дать обстоятельное рассмотрение пропорций человеческого тела, но изложение одной лишь теоретической стороны без ссылок на практические примеры было бы столь же малопоучительно, как и в тех сочинениях, авторы которых входят в мельчайшие подробности, но не прилагают к книге объяснительных рисунков. Художникам и тем, кто стремится познать прекрасное, не следует возлагать особых надежд на попытки согласовать пропорции человеческого тела с законами всеобщей гармонии и музыки: арифметические выкладки окажутся здесь не более полезными, чем фехтовальное мастерство на поле сражения.

Не желая, однако, оставлять эту главку, посвященную пропорциям, без практических советов начинающим художникам, я рассмотрю здесь, по крайней мере, пропорции лица, воплощенные в самых прекрасных бюстах древности, а в то же время и в прекрасной натуре, и могущие быть использованными в качестве непреложного канона как при оценке чужих работ, так и в собственной практике. Канон этот, более точный и детальный, нежели все предшествующие, разработал мой друг Антон Рафаэль Менгс, величайший знаток своего искусства, причем здесь он, по всей видимости, точно следовал по стопам древних. Следует провести вертикальную линию и разделить ее на пять частей; пятая часть предназначается для волос, а все остальное вновь делится на три равные части. Через первое из этих делений проводится горизонтальная линия, перпендикулярная отвесной; она должна равняться двум третям линии, определяющей высоту лица. Крайние точки горизонтальной линии следует соединить с крайней точкой упомянутого пятого отрезка посредством двух изогнутых линий, которые образуют острый конец яйцевидного контура лица. Если разделить одну из трех частей линии, определяющей высоту лица, на двенадцать долей, то отрезок, включающий в себя три такие доли, будет равен одной четвертой трети высоты лица; следует отложить два таких отрезка на горизонтальной линии по обе стороны от точки ее пересечения с вертикальной: оба отрезка в сумме покажут расстояние между глазами. По одному такому же отрезку нужно отложить и на обоих концах горизонтальной линии, вследствие чего расстояние между этими отрезками и отрезками у пересечения линий будет рав-

няться длине двух таких отрезков и покажет длину глаза; высота же глаза будет равна одному отрезку. Той же длины окажутся расстояния от кончика носа до разреза рта, от разреза рта до впадины подбородка и от впадины подбородка до его кончика; ширина носа (считая расстояние между крыльями ноздрей) также будет равна одному отрезку, но длина рта — двум, подобно длине глаза и высоте подбородка до разреза рта. Если взять половину высоты лица до границы волос, то получится расстояние от подбородка до шейной ямочки. Мне кажется, что этот способ ясен и без пояснительного рисунка, и тот, кто воспользуется им, не совершит ошибок в воплощении истинно-прекрасных пропорций лица.

Что же касается, наконец, красоты отдельных частей человеческого тела, то лучшим учителем здесь является натура, ибо в частности она настолько же выше искусства, насколько последнее выше ее в целом. Это преимущественно относится к скульптуре, не способной добиться жизненности в воплощении тех частей тела, где живопись оказывается в состоянии весьма близко подойти к ней. Но поскольку в больших городах редко удается найти некоторые из совершенных форм, как например — изящный профиль, то по этой причине нам придется изучать некоторые из частей тела (так же, как и обнаженное тело в целом) по изображениям древних. Описание же частных, однако, затруднительно во всех областях, а следовательно, и здесь.

В очертаниях лица так называемый греческий профиль представляет собой важнейший признак высшей красоты. Профиль этот выражается почти прямой или мягко изогнутой линией, образуемой лбом и носом юных, причем в особенности женских голов. Подобный профиль создается природой чаще в мягком климате, нежели в суровом, — но там, где он встречается, форма лица может быть прекрасной, ибо прямизна и законченность придают ей величественность, а мягкий изгиб линий — изящество. Для подтверждения того, что в этом профиле кроется источник красоты лица, можно прибегнуть к доказательству от противного: чем сильнее кривизна линии носа, тем менее прекрасна форма профиля, и если, взглянув на лицо сбоку, мы видим неправильный профиль, то незачем уже всматриваться в лицо спереди в поисках каких-либо красот. Доказательством же того, что искусству не сохранило безо всяких оснований какую бы то ни было форму, обусловленную прямыми линиями древнейшего стиля, могут служить резко скошенные носы египетских фигур, хотя очертания их выражены прямыми линиями. Слова древних авторов о «четырёхугольном носе»<sup>154</sup> относятся, вероятно, не к той форме, которую Юний считает совершенной, хотя не дает о ней ясного представления; под ними следует скорее подразумевать сказанное выше о слабо скошенном профиле. Можно было бы дать иное объяснение слову «четырёхуголь-

ный», понимая под этим форму носа с широкой поверхностью и острыми углами, как у Паллады в Палаццо Джустиниани<sup>155</sup> и так называемой «Весталки» в том же дворце; однако форма эта встречается лишь в статуях древнейшего стиля, к которому принадлежат обе вышеназванные, и нигде более.

Брови красивы, если линия их тонка, точно нить, как это и присуще прекраснейшей натуре; в искусстве же, в самых прекрасных бюстах древности это находит воплощение в острой, почти лезвиеобразной форме бровей, именовавшихся у греков «бровями Граций»<sup>156</sup>. Если же они были очень изогнуты, то их сравнивали с натянутым луком или улиткой и никогда не считали подобную форму красивой<sup>\*157</sup>.

Красота глаза во многом определяется его величиной, и дело здесь обстоит так же, как с источником света: чем больше света, тем лучше; величина же глаза зависит от размера глазной кости или образуемой ею впадины, и это проявляется в разрезе век и в том, насколько они позволяют раскрыться глазу: в красивых глазах верхнее веко с внутренней стороны описывает более округлую дугу, чем нижнее. Однако красивые не все большие глаза, а чересчур выпуклые вообще некрасивы. У львов — по крайней мере египетских из базальта, находящихся в Риме, — верхнее веко открытого глаза описывает правильный полукруг. На лицах, изображенных в профиль на рельефах и в особенности на монетах, глаз представляет собой угол, раскрывающийся к носу; при таком положении головы угол глаза сильно опущен по отношению к носу, а контур глазного яблока заканчивается на высоте его дуги или выпуклости, то есть глазное яблоко здесь также дано в профиль. Подобная форма глаза, открытого и словно бы срезанного, придает лицу величие, взор становится открытым и величественным, причем блеск его на монетах передается посредством рельефной точки на глазном яблоке.

У идеальных голов глаза всегда посажены глубже, чем это бывает обычно в природе, отчего глазная кость кажется более выпуклой. Глубоко посаженные глаза едва ли являются признаком красоты, лицо из-за этого приобретает несколько неприветливое выражение; здесь, однако, искусство не смогло во всем следовать натуре, сохраняя в то же время верность представлениям о величии, сложившимся в эпоху высокого стиля. Ибо у больших статуй, отстоящих от зрителя дальше, чем маленькие, глаза и брови были бы плохо видны на расстоянии, поскольку в скульптурных работах глазное яблоко обозначается иначе, нежели в живописи: здесь по большей части используется совсем плоская моделировка, даже если у природы глазное яблоко вы-

<sup>\*157</sup> Aristoph. Lysistr. v. 8. В Тоскане людей с такими бровями называли *stupori* [От ит. *stupore*, «изумление»].

пуклое и по этой причине глазная кость утрачивает свою рельефность. С этой целью верхней части лица стремились придать большую игру света и тени, чтобы глаз, который иначе показался бы безжизненным, обрел живость и выразительность. С этим согласилась бы даже королева Елизавета Английская, настоятельно требовавшая, чтобы в ее изображениях совершенно отсутствовала тень<sup>158</sup>. Искусство, которое с полным основанием пренебрегало здесь натурой, возвело этот прием словно бы в общеобязательное правило, причем даже и в небольших произведениях, ибо мы видим, что у голов, изображенных на монетах эпохи расцвета, глаза посажены так же глубоко, как и на монетах позднейшей эпохи, а глазные кости еще более рельефны: взгляните, например, на монеты Александра Великого и его преемников. При работе с металлом использовались некоторые приемы, которые в пору расцвета искусства еще не применялись при создании произведений из мрамора; так, например, зрачок, или, как его называют художники, световой блик, обозначается выпуклой точкой на монетах еще до эпохи Фидия в глазах голов Гелона и Гиерона. В мраморных же бюстах, насколько нам известно, этот блик появляется лишь в первом столетии императорской эпохи, да и то не во всех головах; один из подобных бюстов находится в Капитолии и изображает Марцелла, племянника Августа. У многих бронзовых голов в выдолбленные глазницы вставлялись глаза, выполненные из другого материала: так, Паллада работы Фидия, голова которой была из слоновой кости, имела каменные зрачки<sup>159</sup>.

Согласно указаниям некоторых древних авторов, прекрасный лоб должен быть низким<sup>160</sup>; между тем открытый и высокий лоб отнюдь не безобразен, а, напротив, скорее красив. Найти объяснение этому кажущемуся противоречию нетрудно: лоб должен быть низким в юности и в пору расцвета, то есть до того, пока не выпадут короткие волосы на лбу и не обнажат его. Поэтому ошибочно было бы изображать юношу с открытым высоким лбом, однако черта эта характерна для облика мужчины зрелого возраста.

Рот должен быть, как указывалось выше, соразмерен ширине носа; если бы разрез его оказался длиннее, то это нарушило бы пропорции того овала, при которых содержащиеся в нем части должны соотноситься с подбородком в той степени, в какой это предписывают очертания овала. Губы нужны, по-видимому, для того, чтобы прекрасный румяный цвет больше присутствовал бы в лице; нижняя губа должна быть полнее верхней, чтобы на подбородке под нею образовалась впадина, придающая разнообразие чертам лица.

Линия подбородка не должна прерываться ямочкой, ибо красота его состоит в округлой полноте его выпуклой формы, а так как ямочки встречаются в природе лишь изредка, как случайное явление, то

греческие художники, в противоположность современным авторам<sup>\*161</sup>, не считали их обязательным признаком чистой красоты. Поэтому мы не найдем ямочек ни у Ниобы и ее дочерей, ни у Паллады из Виллы Альбани, фигур, воплощающих образ наивысшей женской красоты, ни у Аполлона Бельведерского и Бахуса из Виллы Медичи, а также у других прекрасных идеальных статуй. У Венеры из флорентийской галереи она имеется, и представляет собой лишь черту ее своеобразной прелести, но не нечто такое, что составляет принадлежность прекрасной формы. Варрон называет эту ямочку следом прикосновения пальца Амура<sup>162</sup>.

Красоту формы прочих частей тела — как конечностей, включая кисти рук и ступни, так и плоских поверхностей — также определяли общие правила. Плутарх, по всей видимости, весьма слабо разбирался в искусстве как вообще, так и в этом отношении, ибо он уверяет, будто древние художники обращали внимание лишь на лицо фигуры и пренебрегали другими частями тела<sup>163</sup>. Крайности в сфере морали, где крайняя добродетель граничит с пороком, даются с таким же трудом, что и в искусстве, где изображение крайних частей фигуры, то есть конечностей, как раз и обнаруживает степень понимания художником прекрасного. Однако время и человеческая злоба оставили нам весьма мало прекрасных ступней фигур; что же касается прекрасных мраморных кистей, то до нас не дошла ни одна из них. У Венеры Медицейской они полностью реставрированы<sup>164</sup>, и это показывает все невежество тех, кто, считая их древними, находил в них ошибки. То же самое можно сказать и о руках Аполлона Бельведерского ниже локтя<sup>165</sup>.

Красота кисти юного существа состоит в очень умеренной полноте ее с едва заметными следами углублений, как бы легко оттеняющими суставы пальцев там, где на полных кистях бывают ямочки. Пальцы с их изящными уточнениями подобны стройным колоннам; при их воплощении в искусстве суставы не обозначаются, и последняя фаланга не загнута кверху так, как мы видим это в произведениях современных художников.

<sup>\*161</sup> Franko, Dial della bellezz. P. 1. p. 24, а также Паоло Ролли в следующих стихах:

Molle pozzetta gli divide il mento,  
Che la beltà compisce, e il riso, e il gioco  
Volan gl'intorno, e cento grazie e cento.

[Ей подбородок ямка разделяет,  
Где грации свои заводят игры,  
Где красота и радость обитают.]

Красивая ступня была в древности больше на виду, нежели в наши дни, и чем менее сплющена была она, тем прекраснее считалась ее форма; древние обращали на это особое внимание, как явствует из специальных наблюдений древних мудрецов, делавших вывод о характере человека на основании формы его ступни. При описании красавиц, таких, как Поликсена или Аспасия, упоминались и их ступни, а историки отмечают также безобразные ступни императора Домициана<sup>166</sup>. Ноготь на ногах древних фигур имеет более плоскую форму, чем у современных статуй.

Великолепная округлость выпуклой груди считалась обязательным условием красоты мужской фигуры: такую грудь отец поэтов наделяет Нептуна<sup>\*167</sup>, а по нему и Агамемнона, и такую хотел видеть ее Анакреон на изображении своего любимца. Грудь женских фигур никогда не делались чересчур полными, ибо красивой считалась умеренно развитая грудь, так что даже в обычае было употребление особого камня с острова Наксос, который, будучи тонко истолченным и положенным на грудь, якобы препятствовал ее чрезмерному росту<sup>168</sup>. Девичью грудь поэты сравнивали с незрелым виноградом<sup>169</sup>, и у некоторых статуй Венеры высотой примерно в человеческий рост грудь сдавлена и напоминает холмы с заостренной вершиной, — именно эта форма груди считалась, по всей видимости, самой прекрасной.

Живот и мужских и женских фигур изображался таким, каким он бывает у человека после сладкого сна при здоровом пищеварении, то есть не выпученным; именно эту форму живота естествоиспытатели считают залогом долголетия. Пупок подчеркнуто углублен, особенно в женских фигурах<sup>170</sup>, где он имеет форму дуги, а порою и небольшого полукруга, направленного либо вверх, либо вниз; у некоторых фигур пупок выполнен красивее, чем у Венеры Милосской, у которой он чрезмерно глубок и велик.

Существовали также особые представления о красоте половых органов; левое яичко всегда делалось большего размера, как мы видим это в природе; точно так же замечено, что левый глаз обладает большей остротой зрения, нежели правый<sup>171</sup>.

Колени фигур юных персонажей выполнены в полном согласии с формами прекрасной природы, то есть они не расчленены явственно обозначаемыми суставами, а мягко и плавно округлены и не выказывают напряжения мускулов.

---

<sup>\*167</sup> Грудь была посвящена Нептуну, и на древних резных камнях мы видим его погрудное изображение (*Descr. des pier. gr. p. 102*), что не так характерно для других божеств.

Я представляю читателю и исследователю красоты самому перевернуть модель другой стороной и подвергнуть особому рассмотрению те части тела, которые художник не смог изобразить у любимца Анакреона.

Наивысшее воплощение всех перечисленных красот, присущих фигурам древности, мы найдем в бессмертных творениях господина Антона Рафаэля Менгса, первого придворного живописца королей Испании и Польши, величайшего художника нашего, а быть может, и грядущего времени. Подобно фениксу восстал он из пепла первого Рафаэля, чтобы научить мир красоте в искусстве и достичь в нем высшего предела человеческих возможностей. После того, как немецкая нация получила право гордиться человеком, который во времена наших отцов поучал философов и сеял семена просвещения среди народов<sup>172</sup>, немцам недоставало еще для вящей славы выдвинуть из своей среды восстановителя искусства и узреть немецкого Рафаэля, признанного и прославленного даже в самом Риме, художественном средоточии мира.

К этим размышлениям о красоте я присовокуплю здесь одно наставление, которое может стать первым и наиважнейшим правилом для начинающих художников и путешественников при созерцании греческих статуй:

«Не стремись отыскивать недостатки и изъяны в произведениях искусства, прежде чем научишься распознавать и находить прекрасное».

Я исхожу здесь из каждодневного опыта: ведь большинству людей, поскольку они желают стать критиками, едва начав учиться, не дано постигнуть красоту; они подобны школярам, у которых всегда хватает ума на то, чтобы обнаружить слабые стороны у своего учителя. Мы слишком суетны для того, чтобы удовлетвориться бездеятельным созерцанием, а самолюбие понуждает нас искать похвал, и поэтому мы стремимся изрекать суждения. Однако подобно тому как отрицательный отзыв приходит на ум прежде положительного, точно так же намного проще подметить и найти недостатки произведения, чем его достоинства, тем более, что осуждать других куда легче, нежели чему-нибудь выучиться самому. Обычно, приближаясь к прекрасной статуе, превозносят ее красоту и при этом отделяются общими словами, благо они ничего не стоят, а после того, как взгляд недоуменно и бегло obeжит ее всю и, естественно, не обнаружит достоинств тех или иных ее частей, начинается поиск ошибок. У Аполлона замечают смещенные внутрь колени (что является скорее ошибкой реставратора, соединявшего обломки, нежели самого творца статуи); у так называемого Антиноя из Бельведера — вывернутые наружу ноги; у Геркулеса Фарнезского — голову, о которой где-то вычитали, что она

слишком мала. Те, что мнят себя более осведомленными, расскажут при этом, будто голова Геркулеса была найдена в миле от статуи в каком-то колодце, а ноги даже в десяти милях. Басня эта доверчиво повторяется во многих книгах, в результате же люди начинают впоследствии обращать внимание лишь на позднейшие добавления в статуях. Тем же духом проникнуты замечания слепцов, служащих проводниками по древностям Рима, и авторов, описывающих свое путешествие по Италии. Некоторые заблуждаются, подобно предыдущим, но из осторожности, не желая быть предубежденными в красоте древних статуй до того, как начнут их созерцать; однако к творениям древних скорее следует приближаться с уверенностью в том, что в них обнаружится множество красот: тому, кто ищет прекрасное, кое-что откроется. Следует возвращаться к творениям древних до тех пор, пока это открытие не совершится, ибо прекрасное здесь есть<sup>173</sup>.

Рассмотрев в этом втором отделе, посвященном сущности греческого искусства, очертания обнаженного человеческого тела, следует в немногих словах коснуться изображений животных подобно тому, как это было сделано во второй главе. Исследованием природы животных у древних греков занимались не только философы, но и художники, причем некоторые из них стремились выказать себя преимущественно в изображении животных: Каламис славился своими лошадьми<sup>174</sup>, а Никий — собаками<sup>175</sup>; корова работы Мирона пользовалась большей известностью, нежели другие его произведения, и была воспета многими поэтами, эпиграммы которых сохранились до наших дней<sup>176</sup>; славилась и собака работы этого художника, равно как и теленок работы Менехма<sup>177</sup>. Мы знаем, что древние художники изображали диких зверей с натуры и что Паситель имел перед глазами живого льва, когда работал над его изображением<sup>178</sup>.

До нас дошли на редкость прекрасные изображения львов и лошадей как в скульптуре, так и на рельефах, монетах и резных камнях. Большую, превышающую натуральную величину фигуру сидящего льва из белого мрамора, которая прежде стояла в афинской гавани, в Пирее, а ныне установлена у входа в венецианский арсенал, можно с полным правом отнести к числу замечательнейших памятников искусства. В фигуре стоящего льва из Палаццо Барберини (ранее она украшала чье-то надгробие), также превышающей натуральную величину, царь зверей представлен во всем своем устрашающем величии. А как прекрасны по рисунку и чекану львы на монетах города Велли!<sup>179</sup>

В искусстве изображать лошадей древние художники не были, вероятно, превзойдены новыми, вопреки утверждению Дюбо, полагающего, что лошади в Греции и Италии не так красивы, как в Англии<sup>180</sup>.

Нельзя отрицать, что в Неаполитанском королевстве и в Англии местные кобылы, скрещенные с испанскими жеребцами, произвели на свет более благородную породу лошадей, так что коневодство в этих странах оказалось улучшенным. То же самое можно сказать и о других странах, хотя в некоторых из них произошло обратное: германские лошади, которых Цезарь находил очень плохими, теперь, напротив, очень хороши, а галльские лошади, высоко ценившиеся в те времена, сейчас хуже всех остальных в Европе. Древние не знали прекрасной породы датских лошадей, равно как и английских, но зато у них были каппадокийские и эфирские лошади, самой благородной породы из всех существовавших тогда, а также персидские, ахейские и фессалийские, сицилийские и тирренские и кельтские, или испанские, лошади. Гиппий у Платона говорит: «У нас выведена самая прекрасная порода лошадей»<sup>181</sup>.

Весьма поверхностным оказывается суждение Дюбо и там, где он пытается подкрепить упоминавшееся выше мнение, указывая на некоторые недостатки в фигуре лошади Марка Аврелия: ведь статуя эта пострадала, так как была сброшена с пьедестала и лежала засыпанная землей; относительно же коней с Монте Кавалло Дюбо пребывает в совершенном заблуждении, ибо все то, что в них древней работы, изъянов не имеет.

Даже если бы мы не располагали никакими другими изображениями лошадей, то, зная, что на одну конную статую нашего времени приходится тысяча конных статуй или же скульптурных групп с лошадьми, выполненных в древности, можно было бы предположить, что древние художники знали все характерные признаки прекрасной лошади не хуже, чем древние писатели и поэты, и что Каламис обнаруживал здесь такое же понимание, как и Гораций и Вергилий, оставившие нам описание всех достоинств и красот лошади. Мне кажется, что четыре бронзовых коня над порталом собора Святого Марка в Венеции представляют собой лучшее из всего, что можно найти в этом роде; что же касается головы лошади Марка Аврелия, то природа не смогла бы создать равную ей по красоте формы и одухотворенности. Четыре бронзовых коня, запряженных в колесницу, которые украшали геркуланумский театр, были красивы, но отличались легким сложением, подобно лошадям варварских народов; из их обломков составили целого коня, выставленного на обозрение во дворе королевского музея в Портичи. Двух других бронзовых коней из того же музея следует отнести к числу замечательнейших из хранящихся там произведений. Первый из них, со всадником на спине, был найден в мае 1761 года в Геркулануме, но у коня не доставало ног, а у всадника — ног и правой руки; однако пьедестал статуи, отделанный серебром, дошел до нас. Длинною конь в два неаполитанских пальма; глаза

у него, а также розетка, прикрепленная к уздечке на лбу, и голова Медузы на грудном ремне выполнены из серебра; сама же уздечка — из меди. Из серебра выполнены и глаза всадника, а плащ его застегнут на правом плече серебряной пряжкой. В левой руке он держит ножны меча, из чего можно заключить, что в правой, недостающей, был меч. Внешность его чрезвычайно напоминает во всем Александра Македонского, а на волосах его лежит диадема. Высота фигуры всадника, считая от седла, равна одному римскому пальму и десяти дюймам. Другой конь также дошел до нас поврежденным, здесь не сохранилась и фигура всадника, — но оба коня отличаются красотой форм и искуснейшей отделкой. Прекрасны очертания лошадиных фигур на некоторых сиракузских и других монетах, а тот художник, который вырезал три буквы своего имени, MIO<sup>\*</sup>, под изображением лошадиной головы на одном карнеоле из музея Стоша, был, вне всякого сомнения, уверен в своем искусстве и в одобрении знатоков. Я воспользуюсь здесь случаем и повторю замечание, высказанное в другом сочинении<sup>182</sup>: я нахожу, что древние художники, подобно современным авторам, затронувшим эту тему, не были едины во мнении относительно движения лошади, то есть о том, как и в какой последовательности она поднимает ноги. Некоторые утверждают, что лошади поднимают одновременно обе правые или обе левые ноги<sup>183</sup>; такова поступь четырех древних коней в Венеции, коней Кастора и Поллукса на Капитолии и коней Нония Бальба и его сыновей из музея в Портичи. Другие убеждены, что лошади передвигают ноги по диагонали или крест-накрест, то есть одновременно с правой передней ногой они поднимают левую заднюю, и это убеждение зиждется на опыте и на знании законов механики. Так поднимает ноги конь Марка Аврелия, четыре коня его колесницы на рельефе и кони на триумфальной арке Тита.

В Риме находятся также изображения многих других животных, выполненных греческими художниками из твердых пород камня и из мрамора. На Вилле Негрони имеется прекрасный базальтовый тигр, несущий на спине мраморного мальчика, одного из самых прекрасных в древнем искусстве; в соборании одного римского скульптора есть прекрасная мраморная собака. У знаменитого козла из Палаццо Джустиниани голова, самая красивая часть скульптуры, сделана в новое время.

Тема моего изложения, посвященного рисунку обнаженного тела, далеко не исчерпана, и я отчетливо сознаю это; однако я надеюсь, что дал здесь ту нить, которая выведет на правильный путь будущего исследователя. Рим представляет собой место, где самым основательным образом можно проверить и использовать эти наблюдения,

\* Мит[ридат?].

однако чтобы верно оценить их и извлечь из них должную пользу, недостаточно лишь бегло осмотреть находящиеся в этом городе памятники древности, ибо то, что покажется вначале несоответствующим утверждениям автора, со временем, благодаря частому созерцанию, станет более понятным и подтвердит полезность многолетнего опыта и зрелость рассуждений, изложенных в этом исследовании.

### Об очертаниях одетых фигур

Рассмотрев в первой главке второго отдела этой части очертания обнаженного тела в греческом искусстве, я перехожу ко второй главке, посвященной очертаниям одетых фигур. Исследование этой области искусства в систематическом курсе его истории тем более необходимо, что все предшествующие сочинения об одежде древних отличались скорее ученостью, нежели ясностью и поучительностью, так что художник мог бы прочесть их все и оказаться еще менее осведомленным, чем прежде, ибо сочинения эти скомпилированы авторами, черпавшими свои знания из книг, а не из непосредственного опыта изучения произведений искусства. Впрочем, я должен признать, что нелегко найти для всего точные определения.

Я не могу дать здесь обстоятельное исследование об одеянии греков и намереваюсь ограничиться описанием женских фигур, ибо большинство мужских фигур в греческом искусстве (что явствует не только из сохранившихся произведений, но и из свидетельств древних авторов) обнажены. Особо примечательных моментов мужского греческого одеяния я коснусь в следующей главе при рассмотрении мужского одеяния у римлян подобно тому, как буду говорить здесь одновременно о греческом и о римском женском одеянии.

Вначале следует повести речь о тканях, затем о различных частях, видах и формах женского одеяния, а под конец и об его изяществе и обо всех украшениях, относящихся к женскому убранству.

Что касается первого пункта, то женские одежды делались или из полотна и других легких тканей, или из шерсти, а в позднейшие времена, причем в особенности у римлян, — из шелка. В скульптурных работах, так же как и в живописи, полотно распознается по его прозрачности и по плоским маленьким складочкам. Художники облакали свои фигуры в эту ткань не столько потому, что подражали мокрому полотну, облакавшему тела их натурщиц, но скорее по той причине, что древние жители Афин, по словам Фукидида, а также другие греки носили одежду из полотна; согласно же Геродоту, это относится только к нижней женской одежде<sup>184</sup>. Полотняные одежды

продолжали носить в Афинах еще незадолго до эпохи упомянутых авторов, причем только женщины<sup>185</sup>. Если кто-нибудь сочтет, что женские фигуры греческой работы облекает не полотно, как кажется мне, а какая-нибудь другая легкая ткань, существа дела это не меняет: так или иначе, греки часто употребляли полотно для одежды, ибо в окрестностях Элиды выращивался и обрабатывался прекраснейший и тончайший лен<sup>186</sup>.

Легкие ткани выделялись преимущественно из хлопка, который выращивался и обрабатывался на острове Кос<sup>187</sup>; как у греков, так и у римлян бумажные ткани шли на женскую одежду, мужчин же, носивших платье из такой ткани, упрекали в изнеженности: ткань эта бывала полосатой<sup>188</sup>, как в одежде Хереи, изображенного в наряде внука на рисунке ватиканского кодекса Теренция. Легкие ткани для женских одежд делались также из водорослей, растущих на некоторых раковинах<sup>189</sup>, — из них и теперь еще ткнут (главным образом в Таренте) очень тонкие перчатки и чулки на зиму. У древних выделялась ткань настолько прозрачная, что ее так и называли «дымкой», а Еврипид упоминает покрывало, брошенное Ифигенией себе на лицо и бывшее таким тонким, что она могла видеть сквозь него<sup>190</sup>.

Одеяние из шелка можно распознать на древних картинах благодаря различию оттенков цвета одного и того же одеяния: явление, именуемое «переливчатым цветом» (*colore sangiante*) и явственно предстающее перед нами в так называемой «Альдобрандинской свадьбе»<sup>191</sup> и в копиях с других найденных в Риме и уничтоженных древних картин (копии эти принадлежат господину кардиналу Алессандро Альбани); однако еще чаще подобные одеяния встречаются на многих картинах из Геркуланума, как это неоднократно отмечалось в их описаниях и каталогах<sup>192</sup>. Такая изменчивость цвета одеяний обусловлена гладкой поверхностью шелка и яркими бликами света на ней: эффект, которого не дают ни шерстяная, ни бумажная ткани из-за их ворсистой и неровной поверхности. Именно это имеет в виду Филострат, говоря о том, что цвет плаща Амфиона постоянно меняется и никогда не был одним и тем же<sup>193</sup>. Ни в одном из сочинений древних авторов не указывается, что греческие женщины в пору процветания своей страны носили шелковые одеяния, однако мы узнаем это из произведений их художников, и в том числе — из четырех недавно найденных в Геркулануме картин (они будут описаны ниже), которые, возможно, относятся еще к эпохе, предшествовавшей императорской; можно предположить, что художники располагали шелковыми одеяниями и одевали в них натурщиц. В Риме не имели представления о подобной одежде до самого начала императорской эпохи, но когда там пустила корни роскошь, шелковые ткани стали ввозиться из Индии, и даже мужчины начали одеваться в шелка, на

что при Тиберии был наложен запрет<sup>194</sup>. Многие одеяния на картинах — особого, переливчатого цвета, а именно — красного, превращающегося в фиолетовый или в лазурно-голубой, или же красного, отливающего на свету зеленым, или фиолетового, отливающего на свету золотым; все это также свидетельствует о том, что перед нами — шелковая ткань, и притом такая, где нить основы и нить утка были выкрашены каждая в один из этих двух цветов, так что в свободно ниспадающем одеянии ткань освещалась по-разному, в зависимости от направления складок, и давала тот или иной отлив. В пурпурный цвет окрашивались обычно шерстяные ткани, хотя можно предположить, что краску эту использовали и для шелка. Пурпур был двоякого рода, то есть фиолетовый или лазурно-голубой, для наименования которого греки употребляли слово, собственно означающее цвет морской воды, либо другой, драгоценный пурпур, называвшийся тирийским и напоминавший по цвету наш сургуч<sup>\*196</sup>, вполне вероятно поэтому, что при изготовлении шелковых тканей использовались оба эти рода пурпурной краски.

Шерстяную ткань в одеяниях фигур легко отличить от полотна и других легких материй, так как французский художник, сумевший обнаружить лишь тонкие и прозрачные ткани в одежде мраморных статуй, не знал никаких других произведений, кроме Фарнезской Флоры и еще некоторых фигур, одетых подобным образом<sup>196</sup>. Между тем можно с уверенностью утверждать, что женских фигур в одежде из шерстяной материи дошло до нас, по крайней мере, столько же, сколько и в одежде из легких тканей. Шерстяная ткань распознается по крупным складкам, а также по сгибам, образующимся при складывании; об этих сгибах речь пойдет ниже.

Переходя ко второму пункту вопроса о женской одежде, то есть о различных ее частях, видах и формах, следует заметить вначале, что частей этих было три — нижняя одежда, платье и плащ, причем формы их были так просты, как только можно представить себе. В древнейшую эпоху все греческие женщины одевались одинаково, на дорийский манер<sup>197</sup>; в последующие времена ионянки стали отличаться своей одеждой от других. Однако художники, по-видимому, продолжали изображать богинь и героинь преимущественно в одеждах древнейшей эпохи.

---

<sup>\*196</sup> Что тирийский пурпур был этого цвета, явствует из одной геркуланумской картины, на которой изображен полководец (возможно, Тит) рядом с Викторией у трофея. Плащ военачальника победленных пуницового цвета, плащ же полководца — цвета сургуча. Носить пурпур было привилегией императоров, и выражения «облечься в пурпур» и «облечься в императорское одеяние» равнозначны.

Нижнюю одежду, заменяющую нашу рубашку, можно видеть на полуодетых или спящих фигурах, как например — на Фарнезской Флоре, на статуях амазонок из Капитолия и из Виллы Маттеи<sup>198</sup>, на статуе из Виллы Медичи, необоснованно называемой «Клеопатрой»<sup>199</sup>, и на прекрасном Гермафродите из Палаццо Фарнезе<sup>200</sup>. На младшей дочери Ниобы, припавшей к коленям матери, также одна лишь нижняя одежда. Одежду эту греки именовали хитоном (*χιτών*), а женщин, носивших только ее<sup>201</sup>, называли *μονόπελλοι*\*. Судя по перечисленным выше статуям, хитон делался из полотна или из какой-нибудь другой тонкой материи; он не имел рукавов, так что закреплялся на плечах с помощью застежек, и закрывал всю грудь, если только не был припущен с плеч. Наверху, у шеи, иногда пришивалась, по-видимому, сборчатая полоска из более тонкой материи; судя по имеющемуся у Ликофрона<sup>202</sup> описанию мужской рубахи, в которую Клитемнестра укутала тело Агамемнона, можно заключить, что это украшение было особенностью скорее женской нижней одежды.

Девушки, очевидно, плотно стягивали себя поверх нижней одежды повязкой под грудью, чтобы казаться стройнее, и этот вид шнуровки назывался у греков *σηρόδεσμος*, а у римлян *castula*<sup>203</sup>. Оказывается также, что греческие женщины, желая скрыть недостатки своего телосложения, сдавливали живот тонкой липовой дощечкой<sup>204</sup>. Обычай шнуровки существовал, должно быть, и у этрусков: об этом свидетельствует один древний слепок с фигурой Сциллы, у которой тело суживается к бедрам так, словно оно стянуто корсетом. На фигурах, носящих только нижнюю одежду, имеется пояс, без которого, надо полагать, обходились в тех случаях, когда одевались полностью.

Верхняя одежда женщин представляла собой не что иное, как два длинных некроенных куска шерстяной ткани, которые сшивались в длину и закреплялись на плечах с помощью одной или нескольких застежек; иногда вместо застежек употреблялась булавка, причем у женщин Аргоса и Эгины булавки эти были крупнее, чем у афинянок<sup>205</sup>. Это было пресловутое четырехугольное платье, линия подола которого никоим образом не могла быть округлой, как полагает Салмазий<sup>206</sup> (он приписывает форму плаща платью, а форму платья — плащу); оно представляет собой обычное одеяние богинь или героинь. Платье это надевалось через голову. Платье спартанских девушек не было сшито внизу на боках<sup>207</sup> и свободно распахивалось так, как мы видим это у некоторых танцовщиц на рельефах. Другие платья делались с тесными вшивными рукавами, доходившими до запястья и называвшимися поэтому *κάρτωι*, от *κάρτος*, запястье<sup>208</sup>. Подобным образом одета старшая из двух самых прекрасных дочерей Ниобы;

\* Носящими лишь одно одеяние (греч.).

такие же точно рукава и у так называемой Дидоны, изображение которой встречается в этрусских картинах<sup>209</sup>, и у большинства женских фигур на самых древних рельефах. Весьма часто рукава доходят лишь до локтя, и тогда платье носит по этой причине название *παράπλευρος*<sup>210</sup>: застежки на рукавах здесь шли от плеча вниз; на мужском хитоне рукава были еще короче. Если рукава были очень широки (как например у прекрасной Паллады из Виллы Альбани), то они не выкраивались отдельно, а представляли собой часть четырехугольного платья, ниспадающую с плеч на руки и превращенную в рукава с помощью пояса. Если такое платье делалось широким и части его вверху не были сшиты между собой, а держались на застежках, то застежки переходили с плеча на руку; такие платья женщины носили в праздничные дни<sup>211</sup>. Ни в одном из памятников древности не найти такой рубашки, которую Бернини надел на святую Веронику в соборе Святого Петра в Риме<sup>212</sup>, то есть с широкими рукавами, закатанными на современный манер.

Как у верхнего платья, так и у плаща на подоле обычно имелась вытканная или нашитая кайма из одной или нескольких полос, что особенно отчетливо видно на древних картинах. Но и в мраморных фигурах делались указания на это. Подобное украшение именовалось у римлян *limbus*<sup>\*\*</sup>, а у греков *πεζάς, κύκλας и περιόδιον*<sup>\*\*\*</sup> и по большей части было пурпурного цвета. На одежде фигур в росписи пирамиды Гая Цестия в Риме<sup>213</sup> — одноцветная кайма; две желтые полосы видны на платье арфистки в так называемой «Альдобрандинской свадьбе»; три красные полосы с белыми цветками на них окаймляют одеяние богини Ромы в Палаццо Барберини, а на одежде одной фигуры из тех геркуланумских картин, что написаны одной краской на мраморе, — четыре полосы.

Как девушки, так и женщины подпоясывали платье под самой грудью, как это и поныне делается в некоторых местностях Греции<sup>214</sup> (точно так же перепоясывались и еврейские первосвященники<sup>215</sup>); имелось слово *βαδύ* — *ζωνος*, «высокоопоясанные», служившее обычно эпитетом греческих женщин у Гомера и у других поэтов<sup>\*\*\*\*216</sup>. Такая лента

<sup>\*211</sup> Liv. L. 27. c. ult. «Amplissima vestis» [роскошнейшие одеяния].

<sup>\*\*</sup> Кайма (лат.).

<sup>\*\*\*</sup> Конец, окружье, обножье (греч.).

<sup>\*\*\*\*216</sup> II. IX. v. 590. Od. III. v. 154. В первом из упомянутых мест Барнс перевел *βαδύζωνος γυναίκας* как *profunde succintas* [глубоко опоясанные], а во втором — как *demissas zonas habentes* [со свисающими поясами], но и то и другое неверно. Греческие схоластики столь же плохо понимали смысл этого эпитета, и если в Etymol. Magn. сказано, что это — прозвище женщин варварских народов, то подразумевалось, вероятно, одно место в Эсхиле (Pers. v. 155),

или кушак, носившая у греков название «строфим»<sup>\*217</sup> или «митра»<sup>\*\*218</sup>, видна на большинстве фигур; у маленькой бронзовой Паллады из Виллы Альбани с обоих концов этого пояса свисают по три шарика на стольких же шнурках. Эта лента завязывалась под грудью простым, а иногда и двойным узлом, которого не видно у двух самых прекрасных дочерей Ниобы: у младшей из них лента охватывает плечи и спину так же, как и у четырех кариатид в человеческий рост, найденных в апреле 1761 года в Монте Порцио, неподалеку от Фраскати. У фигур же, изображенных на рисунках Ватиканского кодекса Теренция, платье подвязывалось по тому же способу двумя лентами, которые, как видно, завязывались на плечах, ибо у некоторых фигур они развязаны и висят по бокам; когда же ленты были связаны, они подпоясывали платье под грудью и закреплялись на плечах. У некоторых фигур эта лента, или кушак, имеет ширину настоящего пояса, как например у одной фигуры почти что колоссальных размеров из Палаццо Канцеллерия, у Авроры на триумфальной арке Константина и у Вакханки из Виллы Мадама неподалеку от Рима. У Музы Трагедии всегда широкий пояс, а на одной погребальной урне из Виллы Маттеи он изображен даже вышитым; иногда и Урания имеет такой же широкий пояс.

Лишь у амазонок лента эта перепоясывала одежду не под самой грудью, а, так же, как и у мужчин, над бедрами, — но здесь ею не столько подвязывали платье, сколько опоясывались как бы в ознаменование воинственной природы амазонок («опоясываться» у Гомера значит готовиться к сражению); по этой причине ленту амазонок следовало бы считать настоящим поясом. Лишь у одной-единственной амазонки из Виллы Фарнезе, фигура которой несколько менее натуральной величины, лента подвязана под самой грудью; амазонка эта изображена раненой и падающей с лошади.

---

где поэт называет так персидских женщин. Стенли уловил правильный смысл этого слова, поскольку перевел его как *alte cinctarum*, то есть «высокоопоясанные». Схолиаст Стация (*Lutat. in L. 10. v. 644*) плохо представляет себе характерные приметы изображений Добродетели, говоря, что ее воплощали высокоопоясанной.

<sup>\*217</sup> Aeschyl. Sept. contr. Theb. v. 877. Catull. Epithal. 65. Здесь следовало бы вместо *lactantes* поставить *luctantes*.

<sup>\*\*218</sup> В одной неопубликованной еще эпиграмме рукописи Палатинской Антологии из Ватиканской библиотеки *εις Ἀγλαονίκην ἑταίρην* [на гетеру Аглаонику], в строке

*Σαβάλα καὶ μαλακαὶ μαστῶν ἐνδύματα μίτρα*

[Мягкие ленты — покровы груди, и сандалии эти...]

слово это означает, по-видимому, ту самую ленту, которой подвязывали груди и о которой я говорил выше.

Полностью одетая Венера изображается в мраморных изваяниях с двумя поясами, причем второй охватывает одеяние богини ниже живота; так опоясана Венера с головой, выполненной с натуры, стоящая рядом с Марсом в Капитолии, и прекрасная одетая Венера, находившаяся прежде в Палаццо Спада. Такой нижний пояс был принадлежностью только этой богини и именовался у поэтов преимущественно «поясом Венеры»; на это обстоятельство еще никто не обращал внимания. Юнона выпросила этот пояс у Венеры, чтобы возбудить у Юпитера страстное вожделение, и, как говорит Гомер, возложила пояс к себе на чресла<sup>\*219</sup>, то есть ниже живота, так же, как и на упомянутых выше фигурах. У сирийцев, вероятно, статуи Юноны также делались со вторым поясом. Гори полагает<sup>220</sup>, что две из трех Граций на одной погребальной урне держат в руках пояс Венеры, но доказать это невозможно.

Некоторые фигуры, облаченные в одну лишь нижнюю одежду, небрежно спадающую с плеч, вообще не имеют пояса. У Флоры из Палаццо Фарнезе пояс развязан и свисает вдоль живота; у Антиопы, матери Амфиона и Зета, из того же дворца, пояс лежит на бедрах. На картинах, в мраморе и на резных камнях вакханок иногда изображают без пояса (так же, как и Бахуса), чтобы показать овладевшее ими страстное томление; таким образом, отсутствие пояса на некоторых изуродованных женских фигурах служит указанием на то, что перед нами — статуя вакханки. Один из таких обломков находится на Вилле Альбани. Среди геркуланумских картин имеется изображение двух молодых девушек без поясов; одна из них держит в правой руке блюдо с фигами, а в левой — сосуд для разливания напитков; у другой девушки в руках блюдо и корзина. Весьма вероятно, что фигуры эти изображают девушек, прислуживавших тем, кто трапезовал в храме

<sup>\*219</sup> П. XIV. v. 219, 220. Знакомясь с тем, что говорили о поясе Венеры в противовес этому объяснению другие авторы (Rigault. Not. in Onosandri Stratagem. p. 37. seq. Prideaux. Not. ad Marm. Arundel. p. 29; оба они считают этот пояс принадлежностью верхней одежды), убеждаешься в несостоятельности их мнения, ибо *ἐγκάτθεο κολλῶ*, то есть «возложи его на чресла», не может означать, как говорит схолиаст, то же, что и *καταχρῖνον ἰδίῳ κολλῶ*, «скрой его в чреслах». Евстафию при истолковании слова *κεστός* также не удалось передать его подлинное значение. Господин Марторелли, профессор греческого языка в Неаполе, совершенно справедливо замечает (Comment. de Regia Thesa Calamar. p. 153), что это слово представляет собой не существительное, а прилагательное, однако употреблявшееся греческими поэтами как существительное лишь в позднейшую эпоху. По-видимому, и автор одной эпиграммы к Венере (Anthol Epigr. Graec. L. V. p. 231a) не понял, какого рода пояс обозначает слово *κεστός*, раз он принял его за обычный, носившийся под грудью.

Паллады, и называвшихся *δειπφόροι*, то есть разносчицы кушаний. Истолкователи этой картины не дали никакого объяснения фигурам девушек, а объяснение здесь может быть только таким.

Третья часть женской одежды, плащ (у греков он назывался *πέπλος*, каковое слово преимущественно означало прежде плащ Паллады, впоследствии же так стали называть плащи других божеств и мужские плащи), был не четырехугольной формы, как изображает Салмазий<sup>221</sup>: он представлял собой кусок шерстяной ткани в виде правильного круга, то есть был того же покроя, что и наши плащи; такую же точно форму имели, по-видимому, и мужские плащи. Правда, это противоречит мнению тех, кто писал об одежде древних, но ведь другие писатели черпали свои суждения главным образом из книг и дурно выполненных гравюр, а же могу сослаться на многолетний опыт непосредственного созерцания памятников древности. Я не могу заниматься здесь толкованием древних авторов и разбором суждений их комментаторов, опровергая их или соглашаясь с ними, — я ограничусь лишь замечанием о том, что согласно моему пониманию указанная мною форма плаща соответствует сведениям древних авторов. В большинстве случаев древние говорят вообще о четырехугольных плащах, но здесь не возникает никакого противоречия, если видеть здесь не углы, то есть не кусок ткани с четырьмя прямыми углами, а плащ с четырьмя концами, образующимися при одевании или складывании, и намечаемыми четырьмя маленькими прищипытыми к ним кисточками.

На многих плащах, облекающих мужские и женские фигуры как в статуях, так и в изображениях на резных камнях, видны лишь две кисточки, ибо две другие скрыты в складках плаща; часто бывают видны три, как например у одной Исиды, выполненной в этрусском стиле, и у одного Эскулапа (обе статуи — в человеческий рост), а также у Меркурия на одном из двух прекрасных мраморных светильников из Палаццо Барберини, где находятся и обе вышеупомянутые статуи. Все четыре кисточки на концах плаща видны у одной из двух схожих этрусских фигур в натуральную величину из того же дворца, у статуи с головой Августа в Палаццо Конти и у Музы Трагедии, Мельпомены, на упоминавшейся выше погребальной урне из Виллы Маттеи. Очевидно, что эти кисточки прищипыты отнюдь не к углам и что плащ вообще не может иметь углов, ибо если бы он был скроен в виде четырехугольника, на нем не могли бы образовываться ниспадающие во все стороны волнистые складки. Такие же точно складки мы обнаруживаем и у этрусских плащей, из чего следует, что и они были той же формы.

В справедливости этого наблюдения сможет убедиться всякий, кто на манер древних накинёт на себя плащ, которому посредством нескольких стежков будет придана круглая форма. О том же свидетель-

ствует и облачение наших священнослужителей, которое внизу округлено как спереди, так и сзади и, следовательно, было когда-то совсем округлым и представляло собою плащ, напоминающий нынешние облачения священников восточной церкви. Ранее его надевали, просовывая голову через отверстие, а для того чтобы священнику было удобнее совершать таинство литургии, облачение это имело сборки на плечах, так что нижние края его и спереди и сзади описывали дугообразную линию. Впоследствии, когда церковные облачения стали делаться из дорогих тканей, им стали придавать — отчасти для удобства, отчасти из экономии — ту форму, которую они приобретали, когда священник поднимал руки, то есть их нынешнюю форму.

Круглый плащ у древних складывался и надевался многими способами; самым обычным был тот, когда четверть или треть плаща отгибалась при надевании, чтобы покрыть голову: именно так набросил себе на голову край тоги (*χράσπεδον*\*) Сципион Назика у Аппиана<sup>222</sup>. Порою, как мы узнаем из слов древних писателей<sup>223</sup>, плащ складывался вдвое, и в таких случаях он должен был быть больше обычных размеров, как это и видно на статуях. Вдвое сложен, между прочим, плащ прекрасной Паллады на Вилле Альбани и другой Паллады, находящейся там же. Под «двойной тканью» киников<sup>224</sup> следует, вероятно, понимать плащ, сложенный подобным образом, хотя на статуе одного философа этой школы в натуральную величину, находящейся на той же вилле, плащ не сложен вдвое<sup>\*\*225</sup>. Суть в том, что, поскольку киники не носили нижней одежды, они более чем кто бы то ни было испытывали необходимость во вдвое сложенных плащах: подобное объяснение гораздо понятнее всего написанного по этому поводу Салмазием и другими авторами. Слово «двойной» не может означать здесь, как они полагают, способа надевать плащ, ибо и на вышеупомянутой фигуре плащ лежит так же, как и на большинстве фигур в плащах.

Самый обычный способ носить плащ состоял в том, что его закидывали на левое плечо, пропустив под правой рукой. Порою, однако, плащи не набрасывались, а свисали с плеч, закрепленные на них с помощью двух застежек; об этом свидетельствуют так называемая Юнона Луцина на Вилле Альбани и две другие статуи с корзинами на головах, то есть кариатиды из Виллы Негрони, все три — в человеческий рост. Следует предположить, что плащи, надетые таким образом, не менее чем на треть были подогнуты вверх либо вниз, как это

\* Край, кайма (*греч.*).

\*\*<sup>225</sup> Статуя эта отличается большой сумкой наподобие охотничьей на левом боку (с лямкой, переброшенной через правое плечо), узловатым посохом и рукописными свитками у ног.

ясно видно по плащу одной женской фигуры более натуральной величины, стоящей во дворе Палаццо Фарнезе: подогнутая часть здесь прихвачена и закреплена поясом. У одной женской фигуры более натуральной величины, находящейся во дворе Палаццо Канцеллерия, и у Антиопы в скульптурной группе так называемого «Фарнезского быка» шлейфы плащей, надетых подобным же образом, подогнуты вверх и подвернуты под пояса. Порою оба конца плаща скреплялись булавкой под самой грудью: особенность, присущая также некоторым египетским фигурам и, как правило, изваяниям Исиды, о чем я уже говорил во второй главе. Следует отметить как нечто необычное, что торс одной женской фигуры, находящейся на вилле графа Феде (бывшей Вилле Адриана в Тиволи), покрыт поверх плаща, скрепленного под грудью подобно плащу Исиды, накидкой в виде сетки.

Иногда вместо этого большого плаща носили маленький<sup>226</sup>, состоявший из двух частей, которые внизу были сшиты, а наверху, на плечах, скреплялись с помощью застежек, так что по бокам оставались отверстия для рук; плащ этот именовался у римлян *ricinium*, ибо порой доходил лишь до бедер и был, следовательно, не длиннее наших мантилий. На некоторых геркуланумских картинах изображение такого плаща и в самом деле напоминает принадлежность женского туалета наших дней, то есть ту легкую накидку, которая закрывает и руки; вероятно, именно эту часть женского одеяния греки называли *enkyklion* или *kuklas*, а также *anaboladion* и *amrechonion*. Можно отметить как нечто особенное плащ большей длины на Капитолийской Флоре, также состоящий из двух частей, передней и задней: по бокам он снизу сшит, а сверху застегнут на пуговицы так, что остается отверстие для рук, и левая продета в него, правая же прикрыта плащом, но и здесь для нее имеется отверстие. У древних был обычай класть одежду под пресс в сложенном виде, особенно же, по-видимому, после стирки: чаще всего это происходило, очевидно, с белыми женскими одеяниями древнейшей эпохи; до нас дошли упоминания о подобных прессах для одежды<sup>227</sup>. Это видно по линиям полос, пересекающих одеяние, то выпуклых, то углубленных, и указывающих на изломы материи на сгибах. Древние скульпторы никогда не воспроизводили их, и я придерживаюсь того мнения, что то, что римляне называли «морщинами» на одежде (*rugas*), и было такими изломами, а не заглаженными складками, как полагает Салмазий, который не мог найти точного объяснения тому, чего никогда не видел.

Изящество, второй пункт нашего рассмотрения рисунка одетых фигур, весьма важно для определения стиля и эпохи. Изящество одеяния, которое придавалось древними художниками преимущественно женским одеждам, состояло в основном в искусстве располагать складки. В древнейшую эпоху складки, как правило, представляли собой

прямые или лишь слегка изогнутые линии, и один автор, не особенно осведомленный в этом вопросе, говорит это обо всех вообще складках в искусстве древних<sup>228</sup>. Поскольку этрусские одежды по большей части виспадают маленькими складками, которые, как было отмечено в предыдущей главе, располагаются почти параллельно друг другу, и поскольку древнейший греческий стиль во всем, а следовательно, и в изображении одеяний, схож с этрусским, то можно, даже и не исследуя сохранившиеся памятники искусства, заключить, что греческие одеяния в произведениях, принадлежащих древнейшему стилю, похожи на этрусские. Однако и на фигурах, созданных в лучшую пору искусства, мы еще обнаруживаем плащи, виспадающие плоскими складками, наглядным свидетельством чему может служить Паллада на монетах Александра Великого<sup>229</sup>; поэтому подобные складки сами по себе не являются, вопреки общепринятому мнению, отличительной чертой древнейшего стиля. В эпоху высшего и прекраснейшего стиля складкам придавали больший изгиб и, стремясь к разнообразию, делали их ломаными, но наподобие ветвей, исходящих из одного ствола, когда все ветви имеют одинаковый мягкий изгиб. В одеяниях большого размера наблюдается также стремление сгруппировать ряд складок, и образцом высокого искусства, проявленного при этом, может служить плащ Ниобы, прекраснейшее изображение одежды во всем искусстве древности. Один современный художник обнаруживает в своих размышлениях о скульптуре<sup>230</sup> непонимание того мастерства, с которым выполнены драпировки статуй семейства Ниобы, и в частности статуи самой матери, когда утверждает, будто в одеяниях этих статуй царит монотонность, а складки неумело сгруппированы. Суть же заключается в том, что когда художники намеревались показать красоту обнаженного тела, то они жертвовали великолепием одеяния, как это и видим мы на примере дочерей Ниобы: одежды их плотно прилегают к телу и прикрывают только углубления, на выпуклостях же располагаются легкие складки в знак того, что здесь наличествует одеяние. В таком же точно стиле выполнены одежда Дианы на одном резном камне, на котором указано имя художника, НЕЮУ: характер надписи заставляет нас отнести этого Гейя к древнейшей эпохе. Выступающие части тела, с которых одеяние свободно виспадает с обеих сторон, всегда изображались древними так же, как и в природе, то есть без складок, поскольку они образуются только над углублениями. Многочисленные извилистые изломы, предмет стремлений большинства современных скульпторов, а также и живописцев, не считались у древних признаком красоты; однако на сброшенных одеяниях, как например на одежде Лаокоона и на покрывале, брошенном на вазу из Виллы Альбани работы некоего Эрато<sup>231</sup>, видны разнообразные изломы складок.

Наряду с одеяниями следует рассмотреть и украшения для головы и рук, а также обувь. Едва ли можно говорить о прическе как таковой применительно к древнейшим женским фигурам, ибо волосы у них редко уложены локонами так, как мы видим это в римских бюстах; что же касается греческих женских голов, то волосы здесь всегда причесаны еще проще, чем на мужских головах. У фигур, выполненных в высоком стиле, волосы на голове уложены совсем гладко, с обозначением тонких волнистых прядей; у девушек они связаны узлом на затылке или собраны в пучок<sup>\*232</sup> и скреплены шпилькой, которая, однако, не изображается достаточно отчетливо. Только у Монфокона и можно обнаружить одну-единственную римскую фигуру, на голове которой видна именно такая шпилька<sup>233</sup>, а не *acis discriminalis*<sup>\*\*</sup>, служившая, как он полагает, для того, чтобы волосы лежали правильными локонами. У женщин этот пучок лежал на затылке — и с такой вот простой прической появлялась на сцене героиня греческих трагедий во все времена! Иногда женские волосы уложены так же, как и у этрусских фигур обоего пола, то есть они связаны на некотором расстоянии от затылка и свисают из-под повязки большими прилегающими друг к другу прядями: подобную прическу мы видим у неоднократно упоминавшейся Паллады из Виллы Альбани, у маленькой Паллады, принадлежащей Беллизарио Амидеи, у кариатид из Виллы Негрони и у этрусской Дианы в Портичи. Это опровергает мнение Гори, полагавшего, будто связанные подобным образом волосы являются характерной чертой этрусских фигур<sup>234</sup>. Ни у одной древней статуи нам не удастся обнаружить кос, обернутых вокруг головы, как это сделал Микеланджело в двух женских фигурах на надгробном памятнике папе Юлию II. Накладки из чужих волос встречаются в бюстах римских женщин, а у стоящей в Капитолии статуи Луциллы, жены императора Люция Вера, подобная накладке из черного мрамора выполнена так, что может быть снята с головы.

На головах фигур божеств иногда изображается двойная повязка или диадема, как например — у часто упоминавшейся Юноны Луцины из Виллы Альбани, у которой вокруг волос обернут круглый шнур, причем концы его на затылке не связаны, а несколько раз переплетены между собой; вторая повязка, являющаяся собственно диадемой,

---

<sup>\*232</sup> На одной очень редкой серебряной монете города Тарента сын Нептуна Тарант сидит, как и на большинстве его изображений, верхом на лошади; особенностью здесь является то, что волосы у него на макушке связаны в пучок, словно у девушки, почему и можно было бы усомниться в его поле, если бы художник не изобразил в нужном месте его приметы. Под лошадью изображена древняя трагическая маска.

<sup>\*\*</sup> Разделительная шпилька (лат.).

широка и лежит на лбу над самой границей волос. Волосам часто придавали цвет гиацинта; у многих статуй они выкрашены красной краской, как например у упоминавшейся этрусской Дианы из Портичи, у находящейся там же маленькой Венеры высотой в три пальма, которая обеими руками выжимает свои мокрые волосы, и у одетой женской фигуры с идеальной головой, стоящей во дворе того же музея. У Венеры Медицейской волосы были позолочены так же, как и у Аполлона в одном бюсте из Капитолия; но нагляднее всего это видно у одной прекрасной Паллады в человеческий рост, выполненной из мрамора и стоящей в Портичи среди других статуй из Геркуланума: золото лежало на ее голове такими толстыми листочками, что их можно было снимать, и еще пять лет тому назад можно было видеть отставшие кусочки.

Некоторые женщины иногда обрезали себе волосы, и в таком виде были изображены мать Тесея и одна старая женщина на картине Полигнота в Дельфах<sup>235</sup>: вероятно, это делалось вдовами в знак непреходящего траура, — так поступили, например, Клитемнестра и Гекуба<sup>236</sup>; дети также обрезали себе волосы по смерти отца<sup>237</sup>. На монетах и на картинах встречаются женские головы (иногда и головы богинь) с волосами, покрытыми сеткой, какую и по сей день носят дома итальянские женщины; этот вид чепца назывался *κεκρύφαλος*\*, и я писал уже о нем в другом сочинении<sup>238</sup>.

На некоторых статуях прежде были серьги точно так же, как и на Венере Праксителя, — об этом свидетельствуют дырочки в ушах у дочерей Ниобы, Венеры Медицейской, упоминавшейся выше Юноны Луцины и у прекрасной головы из зеленого базальта на Вилле Альбани, быть может, также изображавшей Юнону; известны, однако, лишь две мраморные статуи, сохранившие круглые серьги, выполненные из мрамора примерно таким же образом, как и у одной египетской фигуры<sup>239</sup>. Первая из них принадлежит к числу кариатид из Виллы Негрони, вторая находилась в покоях кардинала Пассионеи в монастыре камалодунов близ Фраскати; последняя, в половине человеческого роста, была выполнена и одета в стиле этрусских фигур. В загородном доме графа Феде (бывшей Вилле Адриана) хранятся два бюста из обожженной глины с серьгами из того же материала.

Женщины обычно ходили с непокрытой головой, но на солнцепеке или в пути они носили фессалийскую шляпу, похожую на соломенные шляпы тосканских женщин с очень низкой тульей. В такой шляпе Софокл выводит на сцену<sup>240</sup> младшую дочь Эдипа, Исмену, когда она последовала за отцом из Фив в Афины; такую же шляпу, только откинутую на плечи, имеет амазонка на коне, сражающаяся с двумя

\* Женская головная повязка (букв. «скрывающая», греч.).

воинами, которая изображена на глиняном сосуде из коллекции господина Менгса. То, что нам кажется корзиной на головах кариатид из Виллы Негрони, может быть женским головным убором какой-нибудь страны наподобие тех, которые и поныне еще носят женщины в Египте<sup>241</sup>.

Женская обувь состояла из цельных башмаков и из сандалий. Первые можно видеть на многих фигурах геркуланумских картин, где они порой бывают желтого цвета<sup>242</sup>, как у Венеры, которая была изображена на одной картине в Термах Тита; желтые башмаки носили также персы<sup>243</sup>. В числе мраморных фигур, обутой в башмаки, следует упомянуть Ниобу, однако они у нее не закругленные спереди, как у изображенных на картинах, а расширенные. Подошвы сандалий, как правило, по меньшей мере толщиной с палец и состоят из нескольких слоев; порой шивалось по пяти слоев, как это видно по числу насечек на подошвах сандалий Паллады из Виллы Альбани, которые в толщину имеют два пальца. Подошвы нередко делались из пробкового дерева (получившего по этой причине название «туфельное дерево») и обшивались сверху и снизу слоями кожи, выступавшими за края пробки, о чем свидетельствуют сандалии маленькой бронзовой Паллады из Виллы Альбани; в Италии и по сие время некоторые монахини носят подобные сандалии. Встречаются, впрочем, и башмаки из однослойной кожи, которые назывались у греков *ἀπλάς*<sup>\*\*</sup> или *μονόπελμα ὑπόδημα*<sup>\*\*\*</sup>: такие подошвы имеются на статуях обоих пленных царей в Капитолии и состоят из одного куса кожи, зашнурованного сверху на ноге или просто привязанного к ней; подобные башмаки и поныне еще используются в обиходе крестьян, живущих между Неаполем и Римом. В древности как мужчины, так и женщины носили веревочные сандалии наподобие тех, что и теперь распространены у жителей Лукании; веревка эта последовательно укладывалась удлиненными кругами, а кусок, прикрывавший пятку и также сплетенный из веревки, прикреплялся к подошве. Множество таких сандалий, в том числе и детских, было найдено в Геркулануме. Котурнами назывались сандалии различной толщины или высоты<sup>244</sup>, но по большей части высотой в ладонь, — в них обычно бывает обута Муза Трагедии, изображенная на рельефах; статуя этой музы в человеческий рост стоит, никем еще не опознанная, на Вилле Боргезе, и здесь мы можем увидеть настоящую форму котурна, име-

<sup>242</sup> На это указывает выражение *χρυσσοάνθαλον ἵχνος* [золотые сандали] у Еврипида (Iphig. Aul. v. 1042). Фурии на одной раскрашенной этрусской урне обуты в лиловые сандалии (Dempst. Etrur. tab. 80).

<sup>\*\*</sup> Одинарные (греч.).

<sup>\*\*\*</sup> Обувь с одинарной подошвой (греч.).

ющего в высоту пять дюймов римского пальма. В соответствии с этим наглядным и достоверным свидетельством и следует понимать те фразы древних писателей, в которых вопреки всякому правдоподобию, казалось бы, говорится о необычайной высоте действующих лиц трагедии. От трагических котурнов нужно, однако, отличать сапоги особого рода, носившие то же название; они доходили до половины икры и были в обиходе охотников так же, как и теперь еще в Италии; порою в такие котурны бываюи обуты Диана и Бахус<sup>246</sup>. Способ завязывания сандалий известен; у неоднократно упоминавшейся этрусской Дианы в Портичи ремни — красного цвета, как и у некоторых фигур на древних картинах, находяющихся в том же музее. Здесь же я хочу лишь отметить поперечный ремень посредине сандалии, под который можно было просунуть ногу. Ремень этот редко встречается у статуй богинь, причем если он и имеется, то находится под ступней, а именно под местом сгиба пальцев, так что от него видны лишь ушки по обе стороны ступни; это делалось для того, чтобы ремень не скрыл как-нибудь изящной формы ступни. Характерно, что Плиний, говоря о статуе, которая изображала сидящую Корнелию, мать обоих Гракхов, отмечает отсутствие подобного ремня на ее сандалиях<sup>246</sup>.

Браслеты обычно делались в виде змей, иногда и с головами; различные образцы их, выполненные из бронзы и из золота, находятся в геркуланумском музее в Портичи. Порой их носили выше локтя, как можно судить по двум спящим нимфам, находящимся в Ватикане и на Вилле Медичи, — обеих принимали из-за браслетов за Клеопатр и описывали соответствующим образом<sup>247</sup>. Носили браслеты и на запястье; у одной из дочерей Кекропса на упоминавшейся уже древней картине такой браслет состоит из двух колец, а у одной из описанных выше кариатид на Вилле Негрони — из четырех. Порою браслеты имели форму скрученной ленты, как можно видеть на одной статуе из Виллы Альбани; именно эти браслеты и носили название *στρεπτοί*\*. Так называемые *περισκελίδοις*, то есть ножные браслеты, состояли иногда из пяти колец, как например — на правой ноге обеих Викторий на глиняных сосудах из коллекции господина Менгса: подобные кольца на ногах и по сие время носят женщины в восточных странах<sup>248</sup>.

Относительно очертаний одетых фигур следует заметить, что хотя в восприятии, изучении и воспроизведении их тонкость чувств и восприимчивость играют меньшую роль, нежели сосредоточенность наблюдений и ученость, однако знатоку открывается в этой сфере искусства не меньшее поле для исследований, чем художнику. Одевание здесь соотносится с нагим телом так, как выражение с мыслью,

\* Витые (греч.).

то есть как словесное облачение мысли с нею самой, причем зачастую легче бывает найти мысль, чем слова для ее выражения. Но поскольку в древнейшую эпоху греческого искусства создавалось больше одетых фигур, нежели обнаженных, да и в лучшую пору дело обстояло таким же образом, во всяком случае — в отношении женских фигур, так что на одну нагую фигуру приходится, пожалуй, до пятидесяти одетых, то, следовательно, во все времена изящество одеяний составляло предмет исканий художника не в меньшей мере, нежели красота обнаженного тела. Воплотить грацию стремились не только в жестах и позах, но и в одежде (ведь и самих Граций в древнейшую эпоху изображали одетыми), и если в наши дни художник мог бы постигнуть красоту очертаний нагого тела благодаря четырем или пяти самым прекрасным статуям, то для изучения одеяний ему пришлось бы ознакомиться с сотней статуй. Ибо трудно найти две статуи в одинаковом одеянии, тогда как, напротив, имеется множество совершенно схожих нагих фигур: таково, например, большинство Венер. Подобно этому некоторые статуи Аполлона кажутся выполненными по одной и той же модели, примером чему могут служить три похожие статуи на Вилле Медичи и одна в Капитолии; это же относится и к большинству фигур юных персонажей. Таким образом, изображение одетых фигур может с полным правом считаться одной из важнейших областей искусства.

### ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

## **О возвышении и упадке греческого искусства**

Третий отдел этой главы, в котором рассматриваются возвышение греческого искусства и его упадок, посвящен самой сущности искусства в такой же точно степени, что и предыдущий отдел, различные общие определения которого будут детально уточнены здесь с помощью замечательных памятников греческого искусства.

История искусства греков подразделяется на четыре главных периода (так же, как и история их поэзии, согласно Скалигеру<sup>249</sup>); мы могли бы, впрочем, установить и пять периодов. Ибо подобно тому, как любое действие или событие делится на пять частей, то есть как бы пять стадий — начало, продолжение, достижение высшей точки, спад и завершение, в соответствии с чем и драматические произведения состоят из пяти актов или действий, точно так же дело обстоит и

с периодами развития искусства; но поскольку завершающая стадия искусства, по существу, уже выходит за его пределы, то мы и будем рассматривать здесь лишь четыре его эпохи. Древнейший стиль продолжался до эпохи Фидия; благодаря последнему, а также и современным ему художникам искусство достигло величия, и потому второй стиль можно назвать великим или высоким; в эпоху от Праксителя до Лисиппа и Апеллеса искусству была сообщена большая грация и привлекательность, и этот стиль можно было бы назвать прекрасным. Спустя некоторое время после этих художников и их учеников искусство начало клониться к упадку в произведениях подражателей предшествующей школы, так что мы могли бы назвать этот стиль подражательным; вслед за тем наступает эпоха, когда искусство постепенно приходит в совершенный упадок<sup>250</sup>.

### Древнейший стиль

При рассмотрении этого стиля мы коснемся вначале самых замечательных из дошедших до нас его памятников, затем укажем на характерные особенности, присущие им, а под конец на переход к высокому стилю. Нельзя найти более древних и достоверных памятников этого стиля, чем несколько монет, о глубокой древности которых свидетельствует характер их чеканки и надписей; сюда же я присовокуплю один карнеол из музея Стоша.

Надписи на этих монетах, так же как и на камне, идут в обратном направлении, то есть справа налево; подобный способ письма был, по-видимому, оставлен задолго до Геродота, ибо когда этот историк говорит о различиях между египетскими и греческими нравами и обычаями, он указывает и на то, что египтяне, в противоположность грекам, пишут справа налево; на это замечание, которое до некоторой степени позволяет уточнить историю письма у греков, никто еще, насколько мне известно, не обратил внимания<sup>251</sup>. Павсаний отмечает, что на основании статуи Агамемнона в Элиде (входившей в число тех восьми фигур работы Оната, которые изображали героев, вызвавшихся тянуть жребий, кому из них сражаться с Гектором) имелась надпись, идущая справа налево; это, по-видимому, представляло собой нечто необычное даже для самых древних статуй, ибо Павсаний не говорит ничего подобного о какой-либо другой надписи на статуях.

Самыми древними являются монеты некоторых городов Великой Греции, в особенности же монеты Сибариса, Каулонии и Посидонии, или Пестума, в Лукании<sup>252</sup>. Первые из них не могли быть отчеканены после семьдесят второй Олимпиады, когда Сибарис был разрушен кротонцами, да и форма букв в названии этого города свидетельствует

о более древней эпохе<sup>\*253</sup>. Изображения быка на монетах Сибариса и оленя на монетах Каулонии выполнены еще довольно неумело; Юпитер на очень древних монетах Сибариса и Нептун на монетах Посидонии отчеканены более искусно, но в том стиле, который обычно называется этрусским. Нептун держит свой трезубец, словно копье, как бы намереваясь нанести удар; он — так же, как и Юпитер, — изображен нагим, не считая того, что он набросил свою свернутую одежду на обе руки, как если бы она должна была бы служить ему щитом; подобным же образом Юпитер на одном резном камне обернул свою эгиду вокруг левой руки. Так иногда поступали в сражении древние, когда лишались щита, и Плутарх рассказывает это об Алкивиаде, а Ливий — о Тиберии Гракке<sup>254</sup>. Монеты эти отчеканены так, что одна сторона у них вдавленная, а другая выпуклая<sup>255</sup>, но дело здесь обстоит не так, как с некоторыми монетами императорской эпохи, где вдавленная сторона означает недосмотр при чеканке; на этих монетах, напротив, отчетливо видны следы двух различных штампов, как я могу доказать на примере изображений Нептуна. На выпуклой стороне у Нептуна — борода и вьющиеся волосы, на вдавленной же Нептун безбород и с прямыми волосами; там одежда свисает с руки спереди, а здесь — сзади; там вдоль края монеты имеется украшение в виде двух широких веревок, переплетенных между собой, здесь же оно напоминает венюк из колосьев; скипетр же в обоих случаях сделан выпуклым.

Нельзя, впрочем, согласиться с бездоказательным утверждением некоего автора<sup>256</sup>, будто греческую «гамму» вскоре после пятидесятой Олимпиады начали писать не как Г, а как С; все наши представления о монетах древнейшего стиля оказались бы сомнительными и противоречивыми. Ибо встречаются монеты, на которых означенная буква сохраняет свою древнейшую форму и которые тем не менее отличаются превосходной чеканкой; из числа их я могу указать монету города Гелы в Сицилии с надписью СΕΛΑΣ и изображением колесницы, запряженной парой лошадей, и передней части тела Минотавра<sup>257</sup>. Можно было бы даже доказать обратное благодаря гамме округлой формы на одной монете города Сегесты, которая, как я надеюсь показать во второй части этой истории<sup>258</sup>, была отчеканена много лет спустя того периода, а именно в сто тридцать четвертую Олимпиаду.

О том, что представления о прекрасном или, точнее, о его формах и воплощении не были вместе с мастерством изначально дарованы греческим художникам природой так, как золотоносный песок — земле

---

<sup>\*253</sup> Здесь стоит VM вместо ΣΥ; точно так же, наподобие M, поставлена сигма на монетах Посидонии. Ρο (Ρ) имеет маленький хвостик: Ρ. Название Каулонии обозначается как ΛVX.

Перу, особенно ясно свидетельствуют сицилийские монеты древнейшего стиля, в последующие времена превзошедшие красотой все остальные. Я сужу об этом по редким монетам Леонтин, Мессины, Сегесты и Сиракуз, находящимся в музее Стоша. Рисунок голов на них такой же, как у головы Паллады на древнейших афинских монетах; ни одна часть здесь не имеет прекрасной формы, а следовательно, и целому она не присуща; очертания глаз длинные и плоские, уголки рта приподняты, подбородок заострен, а не изящно округлен; достаточно будет сказать, что при взгляде на женские головы испытываешь сомнение в том, к какому полу они принадлежат. Между тем обратная сторона монет отличается изяществом в отношении не только чеканки, но и очертаний фигур. Но подобно тому, как существует большое различие между рисунком малого и большого размера, причем по первому нельзя судить о втором, точно так же гораздо легче нарисовать изящную фигуру размером в дюйм, чем голову такой же величины. Очертания голов на упомянутых монетах обладают, таким образом, — судя по описанной нами форме, — характерными признаками египетского и этрусского стиля и доказывают отмеченное в трех предыдущих главах сходство фигур в искусстве трех этих народов в древнейшую эпоху.

Столь же древним, что и эти монеты, представляется резной камень с умирающим Офриадом в музее Стоша. Судя по надписи, он греческой работы; на нем изображен умирающий спартанец Офриад рядом с другим раненым воином: каждый выдергивает из груди смертоносную стрелу и одновременно пишет на своем щите слово «победа»<sup>\*259</sup>. Аргивяне и спартанцы спорили за город Тиреку; чтобы избежать всеобщего кровопролития, они выставили по триста воинов от каждой из сторон, которые и должны были сразиться между собой. Все эти шестьсот мужей остались на поле боя, за исключением двух аргивян, а из спартанцев — одного лишь Офриада, который, хотя и был смертельно ранен, собрал последние силы и устроил из доспехов аргивян нечто вроде трофея. На одном из щитов он начертал своей кровью

<sup>\*259</sup> Лукиан (Contempl. с. 24. р. 523. Rhetor. praesept. с. 18) и другие (Valer. Maxim. L. 3. с. 2. extern. п. 4) говорят, что герой писал собственной кровью. Плутарх (Parall. р. 545. l. 2) замечает, что оба слова ΔΙ ΤΡΟΠΑΙΟΥΧΩΙ, «Юпитеру победоносному», он начертал на щите. Художник, по-видимому, следовал другому источнику, ибо он изобразил лишь слово «победа»; причиной тому, что он избрал всего одно слово (выражающее, впрочем, намерения героя и соответствующее указанным выше сочинениям), мог быть также недостаток места. Слово это написано на дорийском наречии, на котором говорили спартанцы, и поставлено в дательном падеже: ΝΙΚΑΙ вместо ΝΙΚΗΙ. Смотри заметку об этом камне в описании резных камней собрания Стоша.

известие о том, что победа оказалась на стороне спартанцев. Сражение это произошло приблизительно во времена Креза. Писатели, первым из которых был Геродот, расходятся между собой в повествовании об этом замечательном событии, но здесь не место расследовать, кто из них прав. Обработка камня отличается тщательностью, а фигуры не лишены выразительности, однако рисунок здесь напряженный и плоский, а позы скованны и неизящны. Если принять во внимание, что ни один из героев древности, прославившийся своей гибелью, не кончил свою жизнь подобным образом и что смерть Офриада снискала ему уважение даже со стороны врагов Спарты (ибо ему поставили статую в Аргосе), то вполне вероятно, что здесь изображен именно Офриад<sup>260</sup>. Если же предположить, что герой привлек внимание художника вскоре после своей смерти (а это кажется правдоподобным из-за надписи на щите, идущей справа налево), то, поскольку смерть его следует отнести ко времени между пятидесятой и шестидесятой Олимпиадами, изображение на этом камне, возможно, показывает нам стиль эпохи Анакреона. Следовательно, по своей отделке он должен был походить на знаменитый изумруд Поликрата, вырезанный Феодором, сыном Телекла<sup>261</sup>.

Что же касается скульптурных произведений, выполненных в древнейшем стиле, то я буду говорить лишь о тех, которые смог увидеть и внимательно изучить, то есть поступлю здесь так же, как и в отношении всех других произведений искусства; по этой причине я не скажу ничего об одном из самых древних рельефов в мире, находящемся ныне в Англии. На нем изображен молодой борец, стоящий перед сидящей фигурой Юпитера; я упомянул о нем в начале второго отдела. Любители древностей полагают, что к древнейшему стилю относится рельеф в Капитолии<sup>262</sup>, изображающий трех вакханок и фавна, с подписью ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ\*. Каллимах этот должен быть, по видимому, тем самым художником, который никогда не был доволен своими произведениями<sup>263</sup>, а поскольку он изобразил танцующих спартанок, то считается, что это и есть та самая работа. Надпись на рельефе вызывает у меня сомнение: счесть ее новой невозможно, однако вполне вероятно, что ее подправили в целях подделки уже в древности так же, как поставили имя Лисиппа на одном Геркулесе во Флоренции<sup>264</sup>, который хотя и древней работы, но не настолько, чтобы он мог принадлежать руке этого художника. Греческое произведение в том стиле, в каком выполнен рельеф из Капитолия, должно быть отнесено к очень глубокой древности, исходя из наших представлений об эпохе расцвета искусства. Каллимах, однако, не мог жить ранее Фи-

\* Делал Каллимах (греч.).

дия, и те, кто относят его ко времени около шестидесятой Олимпиады<sup>266</sup>, не имеют для этого ни малейшего основания и совершают весьма грубую ошибку. Но даже если бы это и было так, все равно имя художника не могло писаться через Х, ибо букву эту изобрел Симонид много позже<sup>266</sup>, и «Каллимах» должно было быть написано как ΚΑΛΛΙΜΑΚΗΟΣ или ΚΑΛΙΜΑΚΟΣ, как в одной древней надписи из Амикл. Павсаний ставит его ниже великих художников<sup>267</sup>, следовательно, Каллимах жил в такое время, когда мог с ними соперничать. Известно, далее, что так звали скульптора, который первым начал использовать бурав<sup>268</sup>; однако создатель Лаокоона, живший, несомненно, в пору расцвета искусства, пользовался буравом при отделке волос, лица и складок одежды. Предполагают также, что Каллимахом звали скульптора, который изобрел коринфскую капитель<sup>269</sup>; однако Скопас, знаменитый скульптор, воздвиг в девяносто шестую Олимпиаду храм с коринфскими колоннами<sup>270</sup>, и, таким образом, Каллимах должен был жить в эпоху великих художников и ранее создателя Ниобы, каковым был, вероятно, Скопас (это будет исследовано во второй части), и ранее создателя Лаокоона, а это совсем не соответствует тому времени, к которому относит Каллимаха Плиний в своем перечне художников. Здесь следует добавить, что рельеф, о котором идет речь, был найден в Горте, местности, населенной этрусками, и одно только это обстоятельство делает весьма правдоподобным предположение о том, что рельеф является произведением этрусского искусства, всеми характерными признаками которого он обладает.

Если же считать его греческим, то тогда упоминавшиеся в предыдущей главе три прекрасно расписанных глиняных сосуда из коллекции Матрилли в Неаполе и одну чашу из королевского музея в Портичи пришлось бы считать этрусскими, если бы греческие надписи на них не свидетельствовали об обратном<sup>\*271</sup>.

<sup>\*271</sup> Изображения этих сосудов, снабженные пояснениями, имеются у каноника Мадзокки в его «Описании гераклейских таблиц из королевского музея в Неаполе». Гравюры, однако, дают неверное представление об этих сосудах, ибо выполнены по негодным рисункам, виденным мною. Автор, по-видимому, смотрел скорее на рисунки, чем на оригиналы, иначе ему бы бросилась в глаза фальшивка, связанная с другим небольшим сосудом из того же музея, на котором, согласно надписи, изображены Юнона, Марс и Дедал. Надпись эта не выполнена краской, как на прочих сосудах, а вырезана; на другом сосуде из того же музея имя ΔΟΡΑΩΝΟΣ вырезано большими буквами. Надпись ΜΑΧΙΜΟΣ ΕΓΡΑΨΕ [нарисовал Максим] на одном расписанном сосуде из бывшего собрания неаполитанского законоведа Джузеппе Валетты также вызывает сомнения в своей подлинности. Я не смог выяснить, куда девался этот сосуд; в Ватиканской библиотеке, где находятся остальные сосуды из собрания Валетты, его нет.

Указать отличительные признаки древнейшего стиля можно было бы с большей определенностью, если бы до нас дошло больше мраморных фигур, а в особенности рельефов, по которым можно было бы судить о древнейшем способе сочетания фигур, а отсюда — и о степени выразительности запечатленных в них душевных движений. Но если на основании преувеличений и передаче тех или иных частей тела маленьких фигур на монетах позволительно делать вывод и о преувеличенной выразительности поз больших фигур, то, вероятно, художники этого стиля придавали своим фигурам резкие позы и жесты: люди героической эпохи, служившие им моделями, руководствовались лишь велениями своей природы и не сдерживали душевных порывов. Подобному предположению придает убедительность сравнение с этрусскими произведениями, с которыми произведения этого стиля имеют большое сходство.

Вообще же мы могли бы определить вкратце характерные признаки и особенности древнейшего стиля следующим образом: рисунок был энергичным, но жестким; мощным, но неизящным; выразительность его наносила ущерб красоте. Все это следует, однако, представлять в постепенном развитии, ибо под эпохой древнейшего стиля мы подразумеваем самый длинный период истории греческого искусства, так что позднейшие произведения должны были сильно отличаться от ранних.

Эпоха древнейшего стиля продолжалась, вероятно, до самой поры расцвета греческого искусства, и здесь не возникает никакого противоречия с утверждением Афиней о Стесихоре, будто этот поэт был первым, кто изобразил Геркулеса с палицей и луком<sup>272</sup>: ведь встречаются многие резные камни, изображающие Геркулеса с этим оружием и выполненные в древнейшем, охарактеризованном выше стиле. Стесихор же был современником Симонида, то есть он жил в семьдесят вторую Олимпиаду<sup>273</sup>, во время похода Ксеркса против греков, а Фидий, вознесший искусство к его вершинам, достиг преуспевания в семьдесят восьмую Олимпиаду — и, следовательно, упомянутые камни были вырезаны незадолго до семьдесят второй Олимпиады или же сразу после нее. Страбон, однако, сообщает о большей древности атрибутов Геркулеса; он приписывает их изобретение Писандру, который, как полагают одни, был современником Эвмольпа, а по мнению других, жил в тридцать третью Олимпиаду. На древнейших же изображениях, как утверждает Страбон, Геркулес был представлен без палицы и лука<sup>274</sup>.

Между тем характерные свойства древнейшего стиля обусловили переход к высокому стилю с его строгой правильностью и высокой выразительностью: ведь в жесткости рисунка древнего стиля обнаруживаются точность очертаний и уверенность знания, которому открыто все<sup>275</sup>. И в новейшие времена искусство смогло бы возвыситься

на том же пути благодаря резким очертаниям и подчеркнутой выразительности всех частей человеческого тела, характерных для Микеланджело, если бы скульпторы следовали по его стопам. Ибо подобно тому, как при изучении музыки и языков необходимо отчетливо и ясно в первом случае брать звуки, а во втором произносить слоги и слова, чтобы добиться высшей гармонии и верного произношения, точно так же и в рисунке правильность и красота форм достигаются с помощью решительных, пусть даже несколько жестких, и точно очерченных контуров, а не расплывчатых, незавершенных и едва намеченных линий. В то же самое время, когда искусство сделало этот великий шаг к совершенству, благодаря тому же стилю вознеслась к своим вершинам и трагедия: благодаря могучим словам и мощным оборотам речи, исполненным высокой выразительности и позволившим Эсхилу придать своим персонажам величие характера и достигнуть высшей ступени правдоподобия.

Что же касается непосредственно отделки скульптурных произведений этой эпохи, ни одного из которых в Риме не сохранилось, то она, по-видимому, отличалась удивительнейшей тщательностью, как можно судить по некоторым указанным выше этрусским произведениям и по очень многим древнейшим резным камням. Подобный вывод можно было бы сделать и сопоставив периоды развития искусства в новейшие времена. Непосредственные предшественники величайших мастеров живописи проявляли невероятное терпение при окончательной отделке своих произведений и, стремясь возместить отсутствие величия внешним блеском, тщательно выписывали мельчайшие детали своих картин; даже величайшие художники, Микеланджело и Рафаэль, работали так, как учит один английский поэт: «Делай наброски с пылкостью, но завершай их хладнокровно»<sup>276</sup>.

Заканчивая рассмотрение древнейшего стиля, я хочу обратить внимание читателя на невежественное суждение об искусстве одного французского живописца<sup>277</sup>, который уверяет, будто античными произведениями называются все созданные в эпоху от Александра Великого до императора Фоки: время, с которого он начинает отсчет, выбрано столь же удачно, что и время, которым он заканчивает. Мы видели из предшествующего изложения и увидим из последующего, что и поныне существуют произведения, созданные ранее века Александра; но эпоха древнего искусства завершилась до Константина. Точно так же многому еще надо поучиться тем, которые вместе с Монфоконом<sup>278</sup> полагают, будто до нас не дошло ни одного произведения греческих скульпторов из эпохи, предшествовавшей римскому владычеству в Греции.

## Высокий стиль

Когда, наконец, в Греции настали времена абсолютного просвещения и свободы, искусство также обрело свободу и величие. Древнейший стиль опирался на систему, состоявшую из правил, которые были заимствованы у природы, но впоследствии отошли от нее и получили идеальный характер. Работать начали скорее по предписаниям в духе этих правил, нежели в согласии с природой как предметом подражания, ибо искусство создало свою собственную природу. Против этой условной системы выступили реформаторы искусства и вновь обратились к правде природы. Последняя научила их перейти от жесткости и от резко выступающих и остро очерченных очертаний фигуры к плавному контуру, смягчить и сделать более разумными напряженные позы и жесты и не выказывать свои познания, но запечатлеть красоту, благородство и величие. Таким преобразованием искусства прославили себя Фидий, Поликлет, Скопас, Алкамен и Мирон<sup>279</sup>, и стиль их может быть назван великим, ибо важнейшей целью, к которой они стремились, была не только красота, но и величие. Здесь надо ясно отличать жесткость рисунка от точности, чтобы не принять, например, отчетливо выраженные очертания бровей, постоянно встречающиеся в образах высшей красоты, за характерную приметку неестественной жесткости, унаследованной от древнейшего стиля: эти точные очертания обусловлены представлениями о красоте, как уже было замечено выше.

Можно предположить, однако, основываясь также на некоторых замечаниях древних авторов, что рисунку высокого стиля остались еще до некоторой степени присущи прямые линии и что очертания из-за этого приобрели угловатость, на которую и указывают, по-видимому, слова «четырёхугольный» и «угловатый»<sup>280</sup>. Поскольку мастера эти, бывшие, подобно Поликлету, законодателями пропорций, устанавливали размеры каждой части тела и соотношения между ними, то весьма вероятно, что они в какой-то мере жертвовали красотой форм во имя большей правильности пропорций. В фигурах их работы было воплощено величие, которое, однако, обнаруживало некоторую жесткость форм по сравнению с плавной мягкостью очертаний у преемников этих великих мастеров. По-видимому, именно в этой жесткости упрекали Калона и Гегия, Канаха и Каламиса и даже Мирона<sup>281</sup>; впрочем, Канах жил позже Фидия, ибо он был учеником Поликлета и добился известности в девяносто пятую Олимпиаду<sup>282</sup>.

Можно было бы доказать, что древние авторы весьма часто судили об искусстве так же, как и новейшие. Уверенный рисунок, правдиво и строго очерченные фигуры Рафаэля многим казались напряженными и жесткими по сравнению с мягкими очертаниями и округлыми и

нежными формами у Корреджо, — таково, например, мнение Мальвази, безвкусного автора «Жизнеописаний болонских живописцев»<sup>283</sup>. Подобно этому размеренность Гомера и древнее благородство Лукреция и Катутлла кажутся непросвещенным умам небрежными и грубыми по сравнению с блеском Вергилия и нежной пленительностью Овидия. Если же, напротив, верить суждениям об искусстве Лукиана, то статую амазонки Сосандры работы Каламиса следует отнести к числу четырех самых замечательных воплощений женской красоты<sup>284</sup>, — для того, чтобы дать представление о ее красоте, он описывает не только ее одежды, но и скромное выражение лица и мимолетную, затаенную улыбку. Между тем стиль художников одной эпохи — так же, как и писателей, — не может быть одинаковым. Если бы из тогдашних авторов до нас дошел один лишь Фукидид, то из-за его лаконичной и потому порою неясной речи мы бы составили себе неверное представление о Платоне, Лисии и Ксенофонте, слова которых текут плавно, как воды ручья.

Самыми замечательными и, пожалуй, единственными памятниками эпохи высокого стиля в Риме являются, насколько я могу судить, часто упоминавшаяся выше Паллада высотой в девять палмов из Виллы Альбани и Ниоба с ее дочерью из Виллы Медичи. Статуя Паллады достойна принадлежать великому художнику той эпохи, причем в правильности этого суждения тем более можно быть уверенным, что мы видим голову статуи во всей ее первоначальной красоте: она не только не испытала ни малейшего ущерба, но и осталась такой ослепительно-чистой, словно только что вышла из рук своего создателя. Но и здесь, несмотря на всю высокую красоту этой головы, наличествуют отличительные признаки данного стиля и обнаруживается некоторая жесткость, которую, однако, легче почувствовать, нежели описать. Хотелось бы найти здесь ту грацию, которая достигается благодаря округлости и мягкости черт лица и которую, по-видимому, первым придал своим фигурам Пракситель в последующий период истории искусства, о чем будет сказано ниже. Ниобу с ее дочерью, несомненно, следует отнести к числу произведений высокого стиля, но основанием для этого служит не оттенок жесткости, как в случае с Палладой, а другие, и притом самые благородные свойства высокого стиля: воплощение здесь как бы врожденных представлений о прекрасном, но преимущественно — высокая простота, обнаруживаемая как в форме голов, так и во всех очертаниях, в одежде и отделке. Красота эта подобна идее, не воспринятой с помощью чувств, а порожденной великим умом и счастливым воображением, словно бы нашедшим в себе силу возвыситься до созерцания божественной красоты; цельность форм и очертаний столь велика, будто они не порождены трудом, а возникли словно мысль, в одно мгновение ока. Подобно

этому и искусная рука великого Рафаэля, быстрое и послушное оружие его разума, могла одним росчерком пера набросать прекраснейший контур головы Пресвятой Девы, не нуждающийся в исправлениях при последующем воплощении.

### Прекрасный стиль

Мы не в состоянии дать более точное определение характерных признаков и свойств высокого стиля великих преобразователей искусства из-за утраты их произведений. Но о стиле их преемников, который я называю прекрасным стилем, можно судить с большей уверенностью, ибо некоторые из прекраснейших статуй древности созданы, вне всякого сомнения, в период расцвета этого стиля, другие же, относительно которых доказать это невозможно, представляют собой, по крайней мере, подражания первым. Прекрасный стиль в искусстве начался с Праксителя, а наивысшего своего блеска достиг благодаря Лисиппу и Апеллесу, доказательству чему будут приведены ниже; следовательно, стиль этот относится к эпохе Александра Великого и его преемников, но возникает незадолго до нее.

Важнейшим свойством, позволяющим отличить прекрасный стиль от высокого, является грация, и в этом смысле только что названные художники относятся к своим предшественникам так же, как Гвидо Рени к Рафаэлю. Яснее всего это обнаружится при рассмотрении рисунка прекрасного стиля и особенного его свойства, грации.

Что касается рисунка в целом, то здесь всячески избегали угловатости, еще присущей до того времени статуям великих художников (например, Праксителя), и главная заслуга перед искусством в этом отношении приписывается Лисиппу, который подражал природе больше, нежели его предшественники<sup>285</sup>; он, следовательно, придал своим фигурам волнообразную округлость тех частей тела, что прежде обозначались углами. Именно так и следует, по-видимому, понимать выражение «четыреугольные статуи» у Плиния, ибо манера рисовать с помощью четырехугольника и поныне еще именуется «квадратурой»<sup>286</sup>. Однако прекрасные формы предшествующего стиля продолжали оставаться обязательными и для этого стиля: учителем здесь также была прекрасная натура. Поэтому Лукиан в своем описании красавицы<sup>287</sup> заимствует облик в целом и главные части тела у мастеров высокого стиля, а изящество — у их преемников. Форма лица ее должна быть как у лемноской Венеры Фидия, но волосы, брови и лоб — как у Венеры Праксителя, у которой она заимствовала бы также нежность и привлекательность взора. Руки должны быть как у Венеры Алкамена, ученика Фидия; когда в описании красавиц упо-

минаются руки Паллады, то под этим подразумевалась Паллада работы Фидия, знаменитейшая из всех, — руки же работы Поликлета означают самые красивые руки<sup>288</sup>.

Вообще же следует представлять себе соотношение между фигурами высокого и прекрасного стилей как между людьми героической эпохи, например, персонажами Гомера, и цивилизованными афинянами периода расцвета их государства. Или же — используя сравнение между реально существующими явлениями — я сопоставил бы произведения высокого стиля с речами Демосфена, а прекрасного — с речами Цицерона: первый увлекает нас своим неистовым порывом, второй позволяет нам добровольно следовать за ним; первый не оставляет нам времени на то, чтобы вникнуть в красоту его приемов, у второго она непринужденно предстает перед нами и озаряет светом все аргументы оратора.

Кроме того, здесь следует специально остановиться на грации как особом свойстве прекрасного стиля. Грация создается и фиксируется жестами и проявляется в позах и движениях тела; она обнаруживается даже в складках одеяния и во всем наряде человека. Художники, появившиеся после Фидия, Поликлета и их современников, стремились к ней сильнее своих предшественников и достигали больших успехов. Причину этого следует искать в величии воплощаемых ими идей и в строгой точности их рисунка, причем пункт этот заслуживает нашего особого внимания.

Вышеупомянутые великие мастера высокого стиля видели красоту лишь в совершенной гармонии частей и в благородстве выражения и стремились скорее к истинно прекрасному, нежели к привлекательному. Но поскольку можно найти для себя лишь одно-единственное представление о красоте, высшее и неизменное, и поскольку таковое постоянно пребывало в сознании этих художников, то их прекрасные творения должны были все больше и больше приближаться к этому идеальному образу и походять друг на друга: вот причина сходства голов Ниобы и ее дочери, едва заметно отличающихся друг от друга лишь благодаря возрасту и оттенкам красоты. Если же основной принцип мастеров высокого стиля состоял, как нам представляется, в том, чтобы, изображая лица и осанку богов и героев, показать их далеки от человеческих ощущений и внутренних потрясений благодаря уравновешенности чувств и спокойной невозмутимости души, то художники эти и не стремились к какой-либо грации, поскольку она была здесь неуместна. Но для того чтобы выразить значительное и красноречивое спокойствие души, необходим высокий разум. «Ибо подражать бурным страстям, — говорит Платон, — можно различными способами, но спокойное и мудрое существо нелегко ни воспроизвести, ни постигнуть при подражании»<sup>289</sup>.

С таких строгих представлений о красоте началось искусство, подобно тому как благоустроенное государство начинает свой путь к величию со строгих законов. Непосредственные преемники великих законодателей в искусстве поступили не так, как Солон с законами Дракона; они не отказались от них, но подобно тому, как точнейшим образом изложенные законы становятся более пригодными и приемлемыми благодаря умеренным толкованиям, так и эти художники стремились приблизить к природе те высшие красоты, которые в статуях работы их великих учителей представляли собой словно бы идеи, независимые от природы, и формы, созданные в соответствии с некоей научной системой; именно поэтому они и добились большего разнообразия. В этом смысле и следует понимать грацию, которую придали своим произведениям художники прекрасного стиля.

Однако в глубокой древности греки почитали лишь двух Граций (так же, как и Муз)<sup>290</sup>, причем божества эти, подобно Венере, спутницами которой они выступают, были, по-видимому, разной природы. Первая Грация, подобно небесной Венере, отличается более высоким происхождением; порожденная Гармонией, она так же постоянна и неизменна, как и вечные законы ее матери. Вторая Грация, подобно Венере, рожденной Дионой, более подчинена материи: она — дочь времени и служит лишь помощницей первой, которую она заменяет для тех, кому недоступна небесная Грация. Она нисходит со своих высот и кротко, но не утрачивая достоинства, приобщает к себе тех, кто бросил на нее взгляд; она не жаждет нравиться, но лишь хочет, чтобы ее узнали. Первая же Грация, спутница всех богов, довольствуется, как кажется, своим собственным обществом и не предлагает никому своих услуг, но хочет, чтобы к ней стремились; она слишком возвышенна, чтобы стать полностью чувственной, ибо, как говорил Платон, «самое высокое не имеет образа». Она беседует лишь с мудрецами, черни же являет облик низменный и недружелюбный; она замыкает в себе движения души и близка тому блаженному покою божественной природы, образ которой, по словам древних авторов, стремились уловить великие художники. Греки сравнили бы первую Грацию с ионической гармонией, а вторую — с дорической.

С этой первой Грацией в произведениях искусства был знаком уже, по-видимому, божественный поэт, изобразивший ее в облике прекрасной, одетой в легкие одежды Аглаи или Талии, которая была отдана в супруги Вулкану; по этой причине некоторые авторы называют ее помощницей этого бога, работавшей вместе с ним над созданием божественной Пандоры. То была Грация, дары которой Паллада излила на Улисса и которую воспевал великий Пиндар; этой Грации поклонялись художники высокого стиля. Вместе с Фидием создавала она Юпитера Олимпийского и была изображена художником у подножия

Юпитера в колеснице Солнца рядом с другой статуей отца богов — и здесь, так же, как и в прототипе художника, любовно округляла она гордые дуги бровей Всемогущего и придавала его взору благость и милосердие. Вместе со своими сестрами и богинями Часов и Красот венчала она чело Юноны Аргосской, обнаружив себя в этом произведении, при создании которого она водила рукой Поликлета. Она проглядывает в невинной и затаенной улыбке Сосандры работы Каламиса, прячется в наивной стыдливости ее чела и взгляда и с безыскусным изяществом играет складками ее одежды. Благодаря той же Грации отважился создатель Ниобы проникнуть в царство бесплотных идей: он овладел тайной, позволившей ему сочетать страх перед смертью с наивысшей красотой, и воплотил образы, исполненные чистой, небесной духовности, которые не будят чувственных желаний, но настоятельно побуждают к созерцанию прекрасного, ибо они кажутся не созданными для страсти, а лишь способными внушать ее.

К этой первой, высшей Грации художники прекрасного стиля присоединили вторую, и подобно тому, как Юнона у Гомера взяла пояс Венеры, чтобы показаться Юпитеру более привлекательной и достойной любви, так и эти мастера попытались сочетать высшую красоту с чувственной прелестью и словно бы сделать великое более доступным с помощью привлекательности. Вначале эта более привлекательная Грация проявилась в живописи и уже через ее посредство была усвоена скульптурой. Паррасий был мастером, которому она открылась первому и этим обессмертила его: в творениях из мрамора и бронзы она воплотилась лишь некоторое время спустя, ибо Паррасия, бывшего современником Фидия, и Праксителя, произведения которого, в отличие от созданных его предшественниками, были наделены особой грацией, разделял промежуток почти в полвека.

Примечательно, что отец этой Грации в искусстве и Апеллес (который усвоил ее в совершенстве и мог бы поистине называться ее живописцем, ибо он создал образ Грации одной, без двух ее спутниц)<sup>291</sup> родились под сладостным небом Ионии, причем в той самой местности, где за несколько столетий до того первая, высшая Грация излила свои дары на отца поэтов: родиной Паррасия и Апеллеса был Эфес. Одаренный той тонкой восприимчивостью, которой подобное небо наделяет человека, и обученный отцом, прославившимся на поприще искусства, Паррасий прибыл в Афины и сделался другом мудреца<sup>292</sup>, учителя грации, который открыл ее Платону и Ксенофону.

Многообразие и обилие оттенков выражения не наносили никакого ущерба гармонии и величию творений прекрасного стиля: душа открывалась в них как бы сквозь спокойную водную поверхность и никогда не предавалась бурным порывам. В изображении страдания величайшая мука остается сокрытой, как у Лаокоона, а радость на

лице вакханки, изображенной на монетах острова Наксос, играет подобно легкому ветерку, едва колышашему листву. Искусство предавалось философским раздумьям о страстях, как это сказано у Аристотеля о разуме.

Относительно мастеров высокого стиля, помыслы которых были по преимуществу заняты совершенными телами, мы не знаем, снисходили ли они до воспроизведения еще не развитых детских форм и до изображения чрезмерно полных фигур, но зато твердо известно, что их преемники, художники прекрасного стиля, стремившиеся выразить в своих творениях нежность и пленительность, обращались и к детской натуре как к предмету искусства. Аристид, написавший мертвую мать с младенцем у груди<sup>293</sup>, изображал, вероятно, и других детей того же возраста. На древнейших резных камнях Амур был представлен в образе мальчика, а не младенца, как явствует из прекрасного камня, принадлежащего командору Веттори в Риме. Судя по форме букв в надписи *ΦΡΥΓΓΑΛΟΣ*, это — один из древнейших камней с именем художника<sup>294</sup>. Амур изображен здесь лежащим, но уже готовым подняться на ноги для игры, с большими орлиными крыльями согласно с древнейшими представлениями об облике богов; рядом с ним изображена открытая двустворчатая раковина. Художники, работавшие после Фригилла, как например — Солон и Трифон<sup>295</sup>, представляли Амура настоящим ребенком и с более короткими крыльями; в этом облике, напоминая детей у Фьямминго, Амур предстает перед нами в бесчисленных резных камнях. Такие же фигуры — и у детей на геркуланумских картинах, и в особенности на одной, с черным фоном и той же величины, что и картина с прекрасными танцующими женскими фигурами. Из числа прекраснейших мраморных фигур детей в виде Амура, имеющих в Риме, две находятся в доме Массими, одна в Палаццо Вероспи; кроме того, на Вилле Альбани имеется спящий Купидон, а в Капитолии — ребенок, играющий с лебедем; одни лишь эти творения могли бы свидетельствовать о том, как удачливы были древние художники в воспроизведении детской природы. Но и помимо перечисленных до нас дошло множество поистине прекрасных детских голов. Самым же прекрасным изображением ребенка, хотя и сохранившимся в изуродованном виде, является дитя-сатир, примерно одного года, в натуральную величину, находящийся на Вилле Альбани; это — рельеф, в котором, однако, свободна почти вся фигура. Ребенок увенчан плющом; он пьет — вероятно, из меха, изображение которого не сохранилось, — с такой жадностью и наслаждением, что глаза его совершенно закатились и глубоко врезанные зрачки еле видны. Это произведение было найдено у подножия Палатинского холма со стороны *Circus Maximus* вместе с прекрасным Икаром, которому Дедал прикрепляет крылья, также выполненным в манере высокого рельефа. Этих произ-

ведений достаточно, чтобы рассеять распространенное убеждение, неизвестно по какой причине почитающееся истинным, будто древние художники уступали новым в изображении детей.

Прекрасный стиль греческого искусства процветал еще долгое время после эпохи Александра Великого в творчестве многих известных художников, о чем можно судить по произведениям из мрамора, которые будут описаны во второй части этой истории, а отчасти по монетам.

### Стиль подражателей

Поскольку пропорции и формы прекрасного тела были изучены художниками древности в совершенстве, а очертания фигур определены с такой точностью, что здесь ничего нельзя было ни прибавить, ни убавить, не совершив ошибки, то представления о красоте не могли стать более возвышенными. Однако в искусстве, так же как и во всех проявлениях природы, застой немислим, — и поэтому, если нельзя было двигаться вперед, приходилось идти назад. Боги и герои были изображены во всех возможных видах и позах, и представлялось сложной задачей придумать что-либо новое, так что, следовательно, оставался лишь путь подражания. Но подражание ограничивает возможности духа, и поскольку превзойти Праксителя и Апеллеса казалось невозможным, то стало трудно и сравниться с ними, — ведь во все времена подражатель остается ниже того, кому он подражает. С искусством, по-видимому, произошло то же, что и с философией, ибо и среди художников появились *eclecticis*, или «собиратели», которые за неимением собственных сил стремились собирать воедино красоты, рассеянные во многих произведениях. Но подобно тому как эклектики являются всего лишь подражателями философов той или иной школы, причем весьма малосамостоятельными или вообще неспособными создать нечто оригинальное, так и в искусстве от того, кто избрал подобный путь, не приходится ожидать ничего цельного, самобытного и гармоничного; и подобно тому как великие творения литературы древних не дошли до нас из-за предпочтения, которое стало оказываться компиляциям из них, так и произведения эклектиков в искусстве стали причиной забвения и утраты великих произведений древних мастеров. Подражание обуславливало недостаток собственных знаний, вследствие чего рисунок становится робким, причем отсутствие знаний стремились восполнить старательностью, все сильнее и сильнее проявлявшейся в мелочах, которыми в пору расцвета пренебрегали и которых в эпоху высокого стиля считали даже наносящими ущерб целому. Здесь уместно вспомнить слова Квинтилиана о том, что многие художники смогли бы лучше Фидия выполнить украшения на его

Юпитере<sup>296</sup>. Из-за стремления всячески избежать мнимой жесткости и воплотить все в мягких и плавных линиях, те части тела, которые предшествующие художники намечали мощными линиями, стали более округлыми, но и притупленными, более привлекательными, но и невыразительными. На том же самом пути во все времена литературный стиль постигала порча, а музыка утрачивала мужское начало и, подобно искусству, становилась женственной<sup>297</sup>; в периоды, когда господствует искусственность, хорошее часто утрачивается именно потому, что всегда стремятся к лучшему.

Незадолго до начала императорской эпохи художники начали особенно старательно отделять в мраморе свободно свисающие пряди волос и стали обозначать волоски бровей, однако лишь в портретных бюстах, что прежде делалось только в бронзе, но не в мраморе. У одной из прекраснейших юношеских голов древности, бронзовой, в натуральную величину (речь идет о полном, погрудном бюсте) из королевского музея в Портичи, изображающей, по-видимому, некоего героя и выполненной афинским художником Аполлоном, сыном Архия<sup>\*298</sup>, брови мягко намечены с помощью насечек на чрезвычайно выпуклой глазной кости. Однако этот бюст, так же как и [находящийся в том же

<sup>\*298</sup> Надпись здесь гласит: ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΗΣΕ [Сделал Аполлоний, сын Архия, афинянин]; не ΑΡΧΗΟΥ, как прочел Баярди (Catal. de Monum. d'Ercole. n. 219. p. 170), и не ΕΠΟΙΗΣΕ, как читает Марторелли (de Regia Thesa Calamar. L. 2. c. 5. p. 426). Первый считает ΕΠΟΗΣΕ (что должно значить ΕΠΟΙΗΣΕ) древней формой написания — но это было бы верно лишь в том случае, если бы речь шла о древнем эолийском глаголе κοέω (Chishull. Antiquitates Asiat. ad Inscr. Sig. p. 39). Между тем глагол этот встречается у некоторых поэтов (Aristoph. Equit. v. 464. Theocrit. Idyll. 10. v. 38), а также, как указано выше, в надписи на Венере Медичи и в надписи, находящейся в Капелле Понтана в Неаполе и бесспорно относящейся к более поздней эпохе (De Sarno. Vita Pontani. p. 97). Далее я обнаружил это слово в следующей надписи в рукописях Фульвия Урсина в Ватиканской библиотеке:

СОΛΘΝ  
ΔΙΔΥΜΟΥ  
ΤΥΧΗΤΙ  
ΕΠΟΗΣΕ  
ΜΝΗΜΗΣ  
ΧΑΡΙΝ

[Солон, сын Дидима, сделал в память Тыхета].

Встречается оно и в надписи из Виллы Альтиери, и в сочинениях графа Кайлуса (Rec. d'Antiq. graec. T. 2. pl. 75. l. 8). Следовательно, форма эта не так уж необычна, как полагает Гори (Mus. Flor. Statuae. tab. 26. p. 35), и тем более не может считаться столь грубой ошибкой, что Маризэтт (Traite des pierr. grav. T. 1. p. 102) на основании этого объявляет поддельной надпись на Венере Медичи.

музее] женский бюст одинаковой с ним величины, был, вне всякого сомнения, создан в лучшую пору искусства. Но подобно тому, как уже в древнейшую эпоху, еще до Фидия, на монетах обозначали зрачки в глазах, так и вообще в бронзовых произведениях допускалась бóльшая искусственность, нежели в мраморных. На мужских идеальных головах делать это стали раньше, чем на женских, хотя у упомянутой выше женской головы, принадлежащей, по-видимому, руке того же художника, брови изогнуты крутой дугой, совершенно в древнем духе.

Упадок в искусстве неизбежно должен был бросаться в глаза при сравнении с произведениями высокого и прекрасного стилей, и надо думать, что некоторые художники стремились вернуться к великому стилю своих предшественников. Но так как все на свете возвращается к исходу, описав круг, то и здесь могло случиться, что художники принялись подражать произведениям древнейшего стиля, которые своими сглаженными очертаниями напоминали египетские. Мое предположение вызвано одним туманным замечанием Петрония, относящимся к искусству его эпохи и еще не нашедшим общепринятого истолкования<sup>299</sup>. Говоря о причинах упадка искусства, писатель этот одновременно оплакивает судьбу искусства, погубленного воздействием египетского стиля, который, согласно буквальному переводу слов Петрония, «сжимает» или «стягивает». Здесь содержится, как я полагаю, указание на одно из характерных свойств египетского стиля, и если мое объяснение справедливо, то художники во времена Петрония или ранее того усвоили сухую, скупую и мелочную манеру рисунка и отделки. Поскольку же, в силу естественного хода вещей, всякая крайность влечет за собой свою противоположность, можно предположить, что сухой и схожий с египетским стиль знаменовал избавление от чрезмерной полноты форм. Можно было бы привести здесь в пример Геркулеса Фарнезского, у которого все мускулы изображены набухшими сильнее, нежели этого требовал естественный рисунок.

Симптомы такого антитетического стиля можно обнаружить в некоторых рельефах; из-за определенной жесткости и скованности фигур их следовало бы считать этрусскими или же греческими древнейшего периода, если бы этому не противоречили другие признаки. Укажу, например, на один из рельефов Виллы Альбани, где изображены четыре одетые богини, словно бы составляющие процессию; последняя из них держит длинный скипетр, у средней (по-видимому, Дианы) на плече висят лук и колчан, одна ее рука сжимает факел, другой же она держится за плащ передней богини, Музы, играющей на лире и несущей чашу, в которой Викториа, стоящая подле жертвенника, совершает возлияние в честь богов. На первый взгляд можно было бы предположить, что перед нами — этрусское произведение, но этому противоречит стиль архитектуры храма. По-видимому, произ-

ведение это принадлежит греческому художнику, не жившему в древнейшую эпоху, а лишь стремившемуся подражать ее стилю. На той же вилле имеются четыре других рельефа, схожие с описанным и воплощающие тот же сюжет. Пристрастие к чрезмерной сжатости форм проявилось даже в покрое тогдашних одежд: если до того римские ораторы выступали в одеяниях, ниспадавших великолепными крупными складками, то при Веспасиане они носили узкую, тесно прилегающую к телу одежду; во времена Плиния скульпторы начали изображать мужские фигуры в подобной узкой одежде, носившей название *paenula* \*.

Сетования Петрония можно было бы объяснить также частым распространением фигур египетских божеств, культ которых господствовал тогда в Риме, так что живописцы, по словам Ювенала, зарабатывали себе на жизнь, изображая Исиду<sup>300</sup>. Из-за работы художников над этими фигурами стиль, близкий к египетскому, мог вкратце и в другие произведения. И поныне еще встречаются фигуры Исиды, одетые совершенно на этрусский лад и обладающие явными признаками принадлежности к императорской эпохе; я мог бы, например, указать на одну статую в человеческий рост из Палаццо Барберини. Моя мысль не удивит тех, кто знает, что ущерб, нанесенный искусству одним-единственным человеком, Бернини, ощущается и по сие время; тем сильнее подобное могло произойти из-за многих или даже большинства художников, работавших над египетскими фигурами.

Нельзя, однако, быть в достаточной степени уверенным в надежности суждений о древности произведения; далеко не всегда фигура, кажущаяся этрусской или же греческой древнейшего периода, оказывается таковой. Она может быть копией или подражанием древнему произведению, постоянно служившему образцом для всех греческих художников, — это можно сказать, например, и об упомянутом выше рельефе. Или же, если речь идет о фигурах божеств, которые в силу ряда признаков и причин не могут быть сочтены столь древними, какими представляются на первый взгляд, древнейший стиль оказывается здесь, по-видимому, чем-то вроде условного приема, используемого для того, чтобы возбудить большее благоговение. Ибо подобно тому, как резкость звучания слов придает речи, согласно мнению одного древнего автора<sup>301</sup>, величавость, так и суровость и строгость древнейшего стиля производит подобное же действие в искусстве. И это относится не только к очертаниям фигур, но и к одеяниям, прическе и форме бороды у этрусских и древнейших греческих фигур. Юпитер в этом облике словно бы сильнее пробуждает благоговение и представляется более подлинным<sup>302</sup>; такова, например, его фигура с надпи-

\* Плащ (*лат.*).

сью IOVI EXSSVPERANTISSIMO\*, не принадлежащая, как может судить всякий, к числу произведений древнейшей эпохи. То же самое можно сказать о голове Паллады работы Аспасия, принадлежащей по стилю к эпохе более древней, нежели та, на которую указывает форма букв в имени художника. Поэтому-то Гори и предполагает, что греческий художник, по всей видимости, имел перед глазами некую этрусскую фигуру<sup>303</sup>. Весьма часто встречаются и изображения богини Надежды, выполненные в древнейшем стиле, например на монетах императора Филиппа Старшего<sup>\*\*304</sup>; такова же и мраморная фигура Надежды из Виллы Людовизи<sup>\*\*\*305</sup>; схоже с названными выше и изображение этой богини на трех резных камнях из музея Стоша. Здесь можно было бы вспомнить по аналогии портреты лиц, одетых по моде времен Ван Дейка, и поныне еще популярной у англичан и гораздо более выигрышной как для художника, так и для портретируемого, чем современная одежда, сдавливающая тело.

Подобным же образом обстоит дело с так называемыми головами Платона, которые суть не что иное, как головы герм, которым по большей части придан облик, напоминавший о самых ранних головах на столбах; обычно у них, как и у этрусских фигур, по обе стороны свисают пряди волос. Прекраснейшая из этих мраморных голов была вывезена из Рима в Сицилию примерно лет пять тому назад. Совершенно схожа с нею голова одной мужской одетой фигуры высотой в девять палмов<sup>306</sup>, найденной весной 1761 года вместе с четырьмя упоминавшимися уже кариатидами близ Монте Порцио — там, где, судя по нескольким ранее обнаруженным надписям, находилась вилла семейства Порциев. На фигуре имеется нижняя одежда из легкой ткани, о чем свидетельствует множество мелких складок, спускающихся до самых пят, а поверх нее — шерстяной плащ, перекинутый под правой рукой на левое плечо таким образом, что левая рука, опирающаяся на бедро, оказывается закрытой. На кромке той части плаща, что закинута на плечо, стоит имя СΑΡΑΝΑΠΑΛΛΟΣ с двумя лямбдами вопреки обычному написанию. Однако буква эта встречается удвоенной и в других случаях, как например — на одной редкой медной монете города Магнезия с надписью ΜΑΓΝΤ ΠΟΛΛΙΣ вместо

\* Юпитеру наивысочайшему (*лат.*).

\*\*<sup>304</sup> Pedrusi Caes. Т. 6 tav. 6, хотя гравюра здесь не позволяет составить правильное представление об изображении.

\*\*\*<sup>305</sup> На пьедестале этой фигуры имеется опубликованная мною ранее (*Descr. des pierr. grav.* p. 302) надпись:

Q. AQVILIVS. DIONYSIVS. ET. NONIA.  
FAVSTINA. SPEM. RESTITVERVNT

[К[винт] Аквиллий Дионисий и Нония Фаустина Надежду восстановили].

ПОΛΙΣ<sup>\*307</sup>. Под именем Сарданапала известен один лишь знаменитый ассирийский царь, однако статуя не может быть сочтена его изображением по многим причинам; здесь же достаточно сказать, что царь этот, согласно Геродоту, никогда не носил бороды, а у фигуры — длинная борода. Статуя эта свидетельствует о лучшей поре искусства; судя по всему, она была выполнена до императорской эпохи<sup>\*\*308</sup>. Четыре кариатиды, сохранившиеся из большего числа, поддерживали, вероятно, карниз комнаты, ибо на головах их имеются выпуклости цилиндрической формы, предназначенные для установки на них капителей или корзин.

На то, что стиль искусства последнего периода сильно отличался от древнего, указывает, между прочим, и Павсаний, когда он говорит, что жрица Левкиппид, то есть Фебы и Гилаиры, велела снять у одной из двух статуй голову, надеясь заменить ее более красивой, и приделать вместо нее новую, которая, по словам Павсания, была «выполнена во вкусе нынешнего искусства»<sup>\*\*\*309</sup>. Стиль этот можно бы называть мелочным или плоским, ибо то, что у древних фигур было мощным и рельефным, стало теперь невыразительным и сглаженным. Однако об этом стиле нельзя судить по статуям, получившим свое название по приставленной к ним голове.

<sup>\*307</sup> Монета эта находилась в собрании Джованни Казановы, пенсионера польского короля в Риме; у меня имеется описание редких и уникальных монет его собрания.

<sup>\*\*308</sup> Следует сделать здесь несколько замечаний относительно формы букв. Те из них, у которых есть угол в верхней части, выходят за общую линию надписи; такими же вытянутыми оказываются и буквы в надписях на глиняных светильниках (Passeri Lucern. T. 1. tab. 24). Эта особенность считалась до сих пор отличительной приметой надписей, относящихся к позднему времени, примерно к эпохе Антонинов (Baudelot Utilité des voyag. t. 2. p. 127); исходя из этого, следовало бы признать статую менее древней, чем могло бы показаться, судя по стилю. Однако в папирусах из Геркуланума и в надписи на стене, обнаруженной там же (Pitt. Ercol. T. 2. p. 221), встречаются буквы такой же формы — в частности, в трактате о красноречии Филодема, жившего в одно время с Цицероном, причем папирус этот, судя по многочисленным пометкам и исправлениям, принадлежит руке самого философа-эпикурейца. Таким образом, подобные вытянутые буквы были в ходу уже в эпоху римской республики. О геркуланумских буквах можно составить представление по трем фрагментам подобных папирусов из венской императорской библиотеки (Lambec. Comment. Bibl. Vindob. T. 8. p. 411); они совершенно схожи — с тем различием, что венские, пожалуй, чуть более вытянуты.

<sup>\*\*\*309</sup> Pausan. L. 3. p. 247. Последнему французскому переводчику Павсания вспомнились тут моды его страны, и он решил, что речь идет о голове, выполненной «по последней моде».

Поскольку же искусство, наконец, стало все сильнее и сильнее клониться к упадку, а из-за обилия древних статуй новых начали делать гораздо меньше по сравнению с прошедшими временами, главным занятием художников сделалось выполнение голов и бюстов или так называемых портретов, и это является главной отличительной чертой последнего периода, продолжавшегося вплоть до самого заката искусства. Не следует поэтому удивляться, как это делают многие, встречая вполне приемлемые, а порой даже прекрасные головы Макрина, Септимия Севера и Каракаллы (последняя — из Палаццо Фарнезе), ибо ценность их заключается исключительно в тщательности отделки. Быть может, и Лисипп не смог бы выполнить лучше голову Каракаллы, однако создатель ее никогда не смог бы сделать фигуры, подобной Лисипповой; именно в этом и состоит различие между ними.

Вопреки представлениям древних, в этот период стали считать особым искусством отчетливое, выпуклое изображение жил на теле, и на триумфальной арке императора Септимия Севера не сочли возможным лишиться этих жил даже руки идеализированных женских фигур, как например — Викторий, несущих трофеи: словно бы выражение силы, которое Цицерон считал обязательным свойством совершенных рук<sup>310</sup>, должно было ощущаться и в женских руках и воплощаться вышеуказанным способом. На обломках колоссальной статуи из Капитолия, изображавшей, должно быть, Аполлона, жилы эти, однако, намечены необыкновенно мягко.

К этому последнему периоду искусства относится большинство погребальных урн, а также большинство рельефов, ибо эти последние выпилены из четырехугольных продолговатых урн. Некоторые рельефы, выполненные отдельно, отличаются выпуклыми краями или выступами. Большинство погребальных урн делалось заранее, на продажу, как позволяют заключить изображения на них, не имеющие никакого отношения ни к личности умершего, ни к надписи. Одна из таких урн, несколько попорченная, находится на Вилле Альбани. Ее передняя сторона разделена на три части; справа изображен Улисс, привязанный к мачте своего корабля из страха перед пением Сирен, из которых одна играет на лире, другая на флейте, а третья поет, держа в руке свиток. У них, как обычно, птичьи ноги; однако имеется и особенность, заключающаяся в том, что на каждую из Сирен наброшен плащ. Слева изображены сидящие философы, занятые беседой. В среднем же поле имеется следующая надпись, ничем не связанная с изображениями и никогда еще не публиковавшаяся:

ΑΘΑΝΑΤΟΣ ΜΕΡΟΠΩΝ  
ΟΥΔΕΙΣ ΕΦΥ ΤΟΥΔΕ ΣΕΒΗΡΑ  
ΘΗΣΕΥΣ ΑΙΑΚΙΔΑΙ  
ΜΑΡΤΥΡΕΣ ΕΣΙ ΛΟΓΟΥ  
ΑΥΧΩ ΣΩΦΡΟΝΑ ΤΥΝΒΟΣ Ε  
ΜΑΙΣ ΛΑΓΟΝΕΣΣΙ ΣΕΒΗΡΑΝ  
ΚΟΥΡΗΝ ΣΤΡΥΜΟΝΙΟΥ ΠΑΙ  
ΔΟΣ ΑΜΥΜΟΝ ΕΧΩΝ  
ΟΠΗΝ ΟΥΚ ΗΝΕΙΚΕ ΠΟΛΥΣ  
ΒΙΟΣ ΟΥΔΕ ΤΙΣ ΟΥΤΩ  
ΕΕΧΕ ΤΑΦΟΣ ΧΡΗΣΤΗΝ  
ΑΛΛΟΣ ΥΦ ΗΕΛΙΩΙ\*.

Впрочем, искусству древних вплоть до самого его заката оставалось присущим то достоинство, что оно сознавало свое величие: гений предков не покинул совершенно их художников, и даже посредственные произведения последней поры выполнены в соответствии с принципами великих мастеров. Лица хранят отпечаток древних представлений о красоте, а в позах, жестах и одеяниях фигур всегда можно обнаружить следы подлинной правды и простоты. Манерная изысканность, аффектированная и плохо понятая грация, преувеличенная и извращенная ученость, без которых не обходятся даже лучшие произведения современных скульпторов, никогда не вводили в ослепление древних. Мы находим даже несколько превосходных статуй, относящихся, судя по прическам, к третьему столетию; их следует рассматривать как копии более древних произведений. К их числу принадлежат две Венеры высотой в человеческий рост с сохранившимися подлинными головами, которые стоят в саду позади Палаццо Фарнезе; у одной — прекрасное лицо Венеры, у другой — лицо знатной женщины той эпохи, но у обеих одинаково уложены волосы. В Бельведере имеется Венера той же величины, худшей работы; прическа у нее такая же, как и у предыдущих, и, по-видимому, характерная для женщин того времени. Аполлон из Виллы Негрони, пятнадцатилетний юноша по возрасту и росту, может быть причислен к самым прекрасным юношеским фигурам, находящимся в Риме; однако сохранившаяся подлинная голова его изображает не Аполлона, а скорее какого-нибудь

---

\* Никто из людей не родится бессмертным. Эакиды Севера и Фесей поручители за эти слова. Я, гробница, горжусь, что скрываю в своем склепе разумную и непорочную деву Северу, дочь Стримониева сына, — ту, которую недолгая увела жизнь. Ни одна могила под солнцем не имела такой добродетельной покойницы (*греч.*).

принца императорского дома той эпохи. Следовательно, и в то время были еще художники, умевшие очень хорошо воспроизводить древние прекрасные фигуры.

Я хочу завершить третий отдел этой главы описанием совершенно необычного памятника, находящегося в Капитолии и выполненного из одной разновидности базальта. Он изображает большую сидящую обезьяну, передние ноги которой покоятся на коленях задних ног; голова ее утрачена. На пьедестале фигуры справа высечено по-гречески: «Фидий и Аммоний, сыновья Фидия, выполнили»<sup>311</sup>. Надпись эта, на которую мало кто обращает внимание, была упомянута вскользь, без указания на само произведение, в том рукописном каталоге, где ее обнаружил Рейнезий; она могла быть принята за подделку, если бы не очевидные признаки ее древности. Это незначительное на первый взгляд произведение заслуживает из-за своей надписи особого внимания, и я хочу высказать здесь некоторые предположения.

В Африке существовала колония, основанная греками и называвшаяся на их языке Питекусы из-за множества обезьян, водившихся в той местности<sup>312</sup>. Диодор говорит, что колонисты считали это животное священным и почитали его так же, как египтяне чтут собак. Обезьяны свободно бегали по их жилищам и брали то, что им нравилось; даже детей своих местные греки называли в честь обезьян, ибо животным этим, как и всем вообще богам, были присвоены почетные имена. Я полагаю, что упомянутая фигура обезьяны была предметом почитания у греков из Питекус; по крайней мере, я не вижу иной возможности связать подобное уродство в искусстве с именами двух греческих скульпторов: Фидий и Аммоний, вероятно, работали среди этих греков-варваров. Когда сицилийский царь Агафокл напал на карфагенян в Африке, его полководец Эвмар проник в глубь страны этих греков, захватил и разрушил один из их городов. Предположить, что эта обожествленная обезьяна была вывезена тогда в качестве трофея, как нечто совершенно необычное для греков, невозможно из-за формы букв надписи, гораздо более поздней по времени и имеющей общие черты с надписями из Геркуланума. Остается, следовательно, допустить, что произведение это было создано значительно позже и привезено в Рим из этой страны, вероятно, уже при императорах; несколько слов латинской надписи на левой стороне пьедестала делают это предположение вероятным. Надпись состояла из четырех строк, от которых остались одни следы, и прочесть можно только слова SEPT. QVE. COS\*. Отсюда следует, что это греческое

\* И Септ[имий] консул (лат.).

племя в Африке жило там еще во времена упоминавшегося нами историка и продолжало придерживаться своих суеверий. Пользуясь случаем, чтобы упомянуть здесь мраморную женскую фигуру, находящуюся в Версальской галерее и считающуюся весталкой; утверждают, будто она была найдена в Бенгази<sup>313</sup>, расположенном, как полагают, там, где находилась прежняя столица Нумидии, город Барка.

Повторяя и резюмируя все сказанное в третьем отделе этой главы, заметим, что в искусстве греков, и в особенности в скульптуре, можно установить четыре периода эволюции стиля, то есть четыре стиля: прямолинейный и жесткий, высокий и угловатый, прекрасный и легкий и, наконец, стиль подражателей. Первый период продолжался в основном до Фидия, второй до Праксителя, Лисиппа и Апеллеса, третий, по-видимому, завершился с творчеством их учеников, а четвертый тянулся до самого заката искусства. Таким образом, пора наивысшего расцвета искусства длилась недолго, ибо от эпохи Перикла и до смерти Александра, когда величие искусства начало идти на убыль, прошло около ста двадцати лет. С этим в общих чертах, то есть в отношении деления на периоды, сходна судьба искусства в новейшие времена: здесь также четыре раза произошли коренные изменения, с той лишь разницей, что искусство не постепенно приходило в упадок после того, как достигло своей вершины, подобно греческому, но, разом возвысившись благодаря творчеству двух великих мужей до мыслимой в те дни степени совершенства (я имею здесь в виду только рисунок), оно так же внезапно пало. Стиль был сухим и жестким вплоть до Микеланджело и Рафаэля; оба эти мужа знаменуют вершину искусства в эпоху его возрождения; после некоторого промежутка, в течение которого царил дурной вкус, возник стиль подражателей: то были братья Карраччи и их ученики со своими последователями, и этот период тянется до появления Карло Маратта. Если же говорить отдельно о скульптуре, то ее история весьма коротка. Расцвет скульптуры начался с Микеланджело и Сансовино и с ними же закончился; Альгарди, Фьямминго и Рускони явились более ста лет спустя.

## ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

## О технической стороне греческой скульптуры

Указав на причины, обусловившие превосходство греческого искусства над искусством других народов, проследив его истоки и исследовав самую его сущность наряду с эволюцией вплоть до конечного упадка, мы можем, наконец, перейти к четвертому отделу этой главы, посвященному технической стороне греческого искусства. Сюда относятся, во-первых, материал, с которым работали греческие скульпторы, а во-вторых, — способ обработки.

В первой главе уже был дан общий исторический обзор различных материалов, из которых делались статуи как у греков, так и у других народов; здесь же нам придется говорить главным образом о мраморе. Гарофало написал специальное сочинение о различных породах мрамора<sup>314</sup>, упоминаемых древними авторами, где обстоятельно процитировал, снабдив своим переводом, все те высказывания, которые сумел отыскать. Книга его ценится преимущественно теми, кто дорожит одной лишь начитанностью; однако, несмотря на все усилия, он не может пояснить, в чем же заключается ценность прекраснейших пород мрамора, а многие примечательные места из сочинений древних авторов остались ему неизвестными.

Мы знаем, что антиквары, желая подчеркнуть ценность статуи или материала, из которого она сделана, говорят, что она из паросского мрамора, и Фикорони крайне редко упоминает о статуе или колонне, выполненной, по его мнению, не из паросского мрамора<sup>315</sup>. В сущности же, это, однако, не более чем условное и освященное традицией профессиональное выражение, и когда вдруг оказывается, что перед нами действительно паросский мрамор, то это всего лишь дело случая. Каким образом Белон смог узнать, что пирамида или гробница Цестия сделана из фасосского мрамора<sup>316</sup>, мне неизвестно.

Самыми замечательными разновидностями белого греческого мрамора были<sup>317</sup>: паросский мрамор, называемый греками также *λύδινος* по имени горы Лигд на острове Парос, и пентелийский мрамор, о котором Плиний ничего не сообщает и который добывался неподалеку от Афин; между тем на десять статуй, сделанных из пентелийского мрамора, приходилась одна из паросского, что подтверждается сведениями, приводимыми Павсанием. В чем состояло различие между этими двумя разновидностями, нам, в сущности, неизвестно.

Белый мрамор бывает мелко- и крупнозернистый, то есть он может состоять из мельчайших или из более грубых частиц, и чем меньше зерна, тем мрамор безукоризненнее; встречаются даже статуи, мрамор

мор которых кажется отлитым из некоей молочной массы или теста без всякого признака зерен, и это, несомненно, самая прекрасная его разновидность. Поскольку паросский мрамор был самым редким, то, вероятно, он и обладал этим свойством. Кроме того, он отличается еще двумя свойствами, не присущими самым лучшим разновидностям каррарского мрамора: во-первых, мягкостью, позволяющей обращаться с ним, словно с воском, что делает его особенно удобным при тончайшей работе (отделке волос, перьев и так далее), тогда как каррарский мрамор, напротив, слишком хрупок и крошится, когда скульптор начинает чрезмерно изоощряться в работе над ним; во-вторых, паросский мрамор отличается цветом, напоминающим телесный, между тем как каррарский сияет ослепительной белизной. Из самого прекрасного мрамора выполнен поясной бюст Антиноя несколько более натуральной величины, находящийся на Вилле Альбани.

Таким образом, Исидор<sup>318</sup> ошибается, утверждая, будто паросский мрамор добывался кусками, годными по величине лишь для изготовления сосудов. Не меньшую ошибку допускает и Перро<sup>319</sup>, считающий паросский мрамор крупнозернистым; впрочем, он и не мог быть осведомленным в подобных вопросах, поскольку никогда не покидал пределов Франции. Крупные зерна в мраморе блестят, точно каменная соль; определенный вид мрамора, именуемый *salinum*<sup>\*</sup>, обладает, по-видимому, этой особенностью и получил свое название из-за сходства с солью.

Вначале следует сказать о способе исполнения в целом, а затем об обработке каждого из материалов в отдельности, то есть слоновой кости, камня и, насколько это возможно, бронзы. Что касается вообще способа исполнения, то мы не знаем ничего определенного об особенностях, которые отличали бы работу греческих скульпторов от работы наших художников и от наших приемов; несомненно только, что они делали модели своих произведений. Один знаменитый писатель<sup>320</sup> полагает, будто у Диодора можно найти противоположную точку зрения, когда тот говорит, что египетские художники работают, основываясь на точных измерениях, а греческие — полагаясь на глазомер. Доказательством обратного может послужить один резной камень из музея Стоша, на котором Прометей измеряет с помощью отвеса создаваемого им человека. Известно, как высоко ценились модели знаменитого Аркесилая<sup>321</sup>, получившего признание незадолго до Диодора, — а сколько моделей из обожженной глины дошло до нас и обнаруживается чуть ли не ежедневно! Скульптор должен работать с масштабом и циркулем, художнику же приходится иметь масштаб во взгляде.

\* Соляной (лат.).

Большинство мраморных статуй создано из одного куска, и Платон даже устанавливает в своей республике закон, согласно которому статуи должны делаться из одного куска<sup>322</sup>. Из двух кусков, помимо упоминавшегося во второй главе египетского Антиноя, состояли еще две статуи — Адриана и Антонина Пия из Палаццо Русполи, о чем свидетельствуют отчетливые следы шва на сохранившейся верхней части<sup>323</sup>. Примечательно, что у некоторых из лучших статуй головы с самого начала, в соответствии с замыслом скульптора, были выполнены отдельно, а затем приставлены к туловищу: очевидным доказательством здесь могут служить головы Ниобы и ее дочери, которые прилажены к плечам так, что невозможно заподозрить в этом последствие реставрации или попытки совершенствования. Точно так же приставлены головы у неоднократно упоминавшейся Паллады из Виллы Альбани и у четырех недавно найденных кариатид. Порой приставлялись и руки, о чем свидетельствуют та же Паллада и две из этих кариатид.

Что же касается обработки материала, то вначале следует упомянуть о слоновой кости. Ее, по-видимому, обрабатывали на вращающемся круге, а поскольку мастерством в этой области славился преимущественно Фидий, который изобрел искусство, называвшееся у древних «торевтикой», то есть вытачиванием, то надо полагать, что искусство это было не чем иным, как вытачиванием голов, рук и ног<sup>324</sup>. С помощью вращающегося круга делалась и резьба на сосудах: такими были, например, сосуды работы «божественного Алкимеда» у Вергилия, послужившие наградой в состязании между двумя пастухами<sup>325</sup>.

Что же касается камня, то обработке подвергались главным образом мрамор, базальт и порфир. Окончательная отделка мраморных фигур производилась либо посредством одного лишь резца, без полировки, либо же статуи, подобно нынешним, полировались. Установить, какой из этих способов более древний, невозможно, ибо древнейшие египетские статуи, выполненные из самых твердых пород камня, тщательно отполированы. Но встречаются и прекраснейшие мраморные статуи, окончательно отделанные только резцом и не полированные, например: Лаокоон, Боргезский боец работы Агасия, кентавр, находящийся на той же Вилле Боргезе, Марсий из Виллы Медичи и многие другие. В особенности в Лаокооне внимательный наблюдатель заметит, с каким мастерством и уверенностью действовал резцом скульптор, следивший, чтобы шлифовка не нанесла ущерба деталям, выполненным самым искусным образом. Поверхность таких статуй кажется по сравнению с полированной или отшлифованной несколько шероховатой, но не более, чем мягкий бархат по сравнению с блестящим атласом; она как бы напоминает кожу на теле древних греков, но не выхоленную благодаря постоянно принимаемым теплым ваннам, как

у римлян в эпоху изнеженности, и не выскобленную скребком, но покрытую здоровым пушком, предвещающим появление растительности на подбородке<sup>\*326</sup>. Два больших мраморных льва, стоящие у входа в венецианский арсенал и привезенные туда из Афин, также отделаны с помощью одного лишь резца; таким образом, способ этот применялся в основном при отделке крупных произведений из мрамора. Однако колоссальная статуя, от которой до нас дошли обе ступни, обломки рук и колено (по-видимому, это — части колоссального Аполлона, привезенного Лукуллом в Рим из Аполлонии)<sup>327</sup>, также была отшлифована и отполирована. Ступни ее длиною в девять пальмов, ноготь на большом пальце — в восемь с половиной дюймов, а сам этот палец имеет в окружности более четырех пальмов. Искусность навыков в отделке статуи с помощью одного лишь резца достигается не иначе, как путем долгих упражнений, для которых в наши дни не предоставляется достаточных возможностей.

Большинство мраморных статуй, однако, полировалось, причем примерно таким же способом, как и в наши дни. Одна порода камня, служившая для полировки, добывалась на острове Наксос, и Пиндар говорит, что она была наиболее пригодной для этой цели<sup>328</sup>. Все древние статуи так же, как и современные, сглаживались с помощью воска, но теперь этот воск очищается полностью и не образует особой, как бы лаковой поверхности. Места из сочинений древних авторов, указанные в примечаниях<sup>329</sup>, неверно понимались всеми как относящиеся к такой очистке статуй.

<sup>\*326</sup> Сравнения эти могли бы, вероятно, внести некоторую ясность в истолкование до сих пор не понятого выражения Дионисия Галикарнасского (Epist. ad Cn. Pompej. de Plat. p. 204 l. 7) *χνοῖς ἀρχαιοπινής* и *χνοῖς ἀρχαιότητος*, относящегося к стилю Платона, а также некоторых других мест с тем же значением, как например — *litterae πεπνομένα* у Цицерона (ad Attic. L. 14 ep. 7), и уж во всяком случае большую ясность, нежели высокоученые и страстно-poleмические сочинения Салмазия (Not. in Tertul. de pal. p. 234. seg. Confut. Animadv. Andr. Cercotti. p. 172–189) и Петавия (Andr. Cercotti (Petavii) Mastigoph. part. 3. p. 106. seg), в которых речь идет и об этом выражении. Его можно было бы перевести приблизительно как «слегка шероховатое и умащенное маслом древности». Слово *χνοῖς* следует воспринимать здесь не в его отдаленном значении, как поступают упомянутые авторы, а в самом первом и естественном; мое использование этого образа применительно к обработке поверхности кожи Лаокоона позволит, надеюсь, показать, что Дионисий имел в виду именно это. Ардион (Sur une lettre de Denys d'Halic. an Pompée. p. 128), пытающийся разъяснить указанное место согласно толкованию как одного, так и другого ученого, невзирая на их полемику, оставляет нас в еще большем недоумении. Именно этот образ возникает благодаря слову *χνοῖς* у других авторов, которые, подобно Аристофану (Nub. v. 974), обозначают им налет на коже яблока.

Черный мрамор вошел в употребление позже, чем белый<sup>330</sup>; самая твердая и красивая его разновидность носит обычно название рага-гоне, «пробный камень»<sup>331</sup>. Из этого мрамора выполнены следующие статуи, дошедшие до нас в целости: Аполлон из галереи Фарнезе, так называемый бог Авентин в Капитолии (обе фигуры — больше натуральной величины), два кентавра, принадлежащие господину кардиналу Фуриетти, работы Аристея и Папия из Афродисия<sup>332</sup>, и юный фавн в человеческий рост на Вилле Альбани, найденный близ Неттуно.

Греческие скульпторы пробовали свои силы в работе с базальтом как цвета железа, так и зеленоватым; до нас, однако, не дошло ни одной целой статуи из этого камня. Сохранился обломок мужской фигуры в натуральную величину, находящийся на Вилле Медичи; судя по всему, то была одна из прекраснейших статуй древности, и вельзя не восхищаться, созерцая этот обломок, как познаниями скульптора, так и его мастерством. Дошедшие до нас головы из этого камня заставляют предположить, что лишь особо искусные художники могли работать с ним, ибо все эти головы выполнены в прекрасном стиле и отделаны самым тонким образом. Помимо головы Сципиона, о которой я буду говорить во второй части, в Палаццо Вероспи имеется еще голова юного героя, а на Вилле Альбани — идеализированная женская голова, установленная на древнем одетом бюсте из порфира; однако самой прекрасной из них была бы голова юноши в натуральную величину, принадлежащая автору, если бы у нее не остались неповрежденными только глаза со лбом, одно ухо и волосы. Отделка волос на этой голове и на бюсте в Палаццо Вероспи — иная, чем у мужских голов из мрамора, то есть волосы здесь не уложены отдельными прядями, как у одних, и не выполнены с помощью бурава, как у других, а коротко пострижены и изящно причесаны, как у некоторых идеализированных мужских голов из бронзы, где словно бы каждый волос обозначен отдельно. У бронзовых голов, сделанных с натуры, иная отделка волос, и у Марка Аврелия в конной статуе и у Септимия Севера в стоящей фигуре из Палаццо Барберини волосы изображены вьющимися так же, как и на их мраморных портретах. У Геркулеса из Капитолия волосы густые и курчавые, как и на всех его изображениях. В отделку волос у только что упомянутой изуродованной головы вложено необыкновенное, я могу даже сказать беспримерное мастерство и тщание; почти с таким же изяществом выполнена шерсть на обломке фигуры льва из самой твердой разновидности базальта, найденной в винограднике Борioni. Необыкновенная гладкость, которую придавали этому камню и которой приходилось добиваться из-за тонкости составляющих его частиц, препятствовала образованию на нем со временем пленки, подобной

той, что возникает даже на самом гладком мраморе, и поэтому-то головы эти были вырыты из земли такими же гладкими, какими они вышли из рук художника.

В-третьих, следует особо коснуться произведений из порфира. В этом отношении наши художники далеко уступают древним, и не потому, что они вообще не умеют работать с порфиром, как уверяют обычно невежественные и легкомысленные авторы<sup>333</sup>, а потому, что древние добились большей легкости в обращении с этим камнем, выработав неведомые нам приемы. О том, что древние художники обладали особыми приемами в этой области, свидетельствуют их сосуды из порфира, действительно выточенные на вращающемся круге. Господин кардинал Алессандро Альбани владеет самыми прекрасными на свете порфиристыми сосудами, два из которых достигают в высоту более двух палмов; за один из них папа Климент XI заплатил три тысячи скуди. Хотя современные художники и не знают употребления жидкости, придающей резцу большую твердость (ее, по-видимому, изобрел Козимо, великий герцог Тосканский<sup>334</sup>), они все же достигли некоторых успехов в обработке этого камня. И в настоящее время из порфира выполняются не одни только крупные произведения (такие, например, как прекрасная крышка великолепной древней урны большого размера в Капелле Корсини собора Сан Джованни Латерано<sup>335</sup>), но и различные бюсты императоров, к числу которых принадлежат бюсты двенадцати первых императоров в галерее Палаццо Боргезе. Однако величайшая трудность здесь состоит, как уже было сказано, в вытачивании сосудов, то есть в том, что являлось особым преимуществом древних. В наше время начали уже вытачивать на вращающемся круге мелкие предметы, однако сосуды больших размеров либо делаются не полыми, примером чему могут служить сосуды из зеленоватого базальта, находящиеся в Палаццо Вероспи, либо же, если сосуды полые, как те, что хранятся в Палаццо Барберини и на Вилле Боргезе, то полость их — цилиндрической формы, лишенная расширений, желобов и выемок. Господину кардиналу Алессандро Альбани удалось, однако, доказать посредством удачно проведенного опыта, что вытачивание полости порфиристых сосудов в форме эллипса отнюдь не является утраченной древней тайной: полученное произведение не уступает в работе древним, ибо порфиру придана толщина пера; однако вытачивание обошлось втрое дороже, чем придание сосуду желаемой формы, и притом сосуд находился на токарном станке тринадцать месяцев.

Здесь следует заметить, что у порфиристых статуй никогда не бывает головы, кистей рук и ступней, выполненных из того же камня; эти части всегда делались из мрамора. В коллекции галереи Палаццо Киджи, ныне находящейся в Дрездене, была голова Калигулы из пор-

фира, но она — новой работы и скопирована с базальтовой головы из Капитолия; на Вилле Боргезе находится голова Веспасиана, которая также новой работы. Имеются, правда, четыре фигуры, целиком выполненные из порфира, которые стоят попарно у входа в Палаццо Дожей в Венеции, но это — греческая работа позднейшей эпохи либо средних веков. Иероним Магий, очевидно, мало что понимал в искусстве, раз он уверяет, будто это фигуры Гармония и Аристокитона, освободителей Афин<sup>336</sup>.

Что же касается, наконец, произведений из бронзы, то еще задолго до Фидия из нее было сделано множество статуй, а Фрадмон, живший ранее Фидия, выполнил из бронзы двенадцать коров, которые были увезены фессалийцами в качестве трофея и поставлены у входа в один храм<sup>337</sup>. По словам Павсания, в древнейшие времена, до эпохи расцвета искусства, бронзовые фигуры собирались из отдельных частей, скреплявшихся гвоздями; такой была, например, одна статуя Юпитера в Спарте работы Леарха из школы Дипена и Скиллида<sup>338</sup>. Почти таким же способом были собраны и шесть бронзовых женских фигур из Геркуланума как в натуральную величину, так и несколько менее ее: головы, руки и ноги у них отлиты отдельно, и даже торс не из целого куска. Части здесь не спаяны между собой (ибо никаких следов этого не было обнаружено при очистке статуй), а соединены посредством вставных скреп, которые в Италии называются из-за их формы  «ласточкиными хвостами» (code de rondine). Короткие плащи этих фигур также состоят из двух частей, передней и задней, скрепленных на плечах там, где изображены застёжки. У одной юношеской фигуры, голова которой хранилась ранее в музее ордена картезианцев в Риме, а теперь находится на Вилле Альбани<sup>339</sup>, детородный орган прикреплен особым образом, поскольку, по-видимому, дополнительно отлит во второй раз. Заслуживает внимания то обстоятельство, что в области паха, там, где должны быть волосы, высечены три греческие буквы I-Π-X. высотой в дюйм, которые не были бы видны, если бы статую нашли неповрежденной; кусок этот находится в собрании автора. Монфокоян был плохо осведомлен, раз позволил убедить себя в том, что конная статуя Марка Аврелия не отлита, а выкована молотом<sup>340</sup>.

Волосы и свободно свисающие пряди припаивались, о чем свидетельствует одна из самых древних голов во всем искусстве древности, находящаяся в геркуланумском музее в Портичи. Это — женский бюст<sup>341</sup>, у которого спереди на лоб до линии ушей спадает пятьдесят

<sup>339</sup> Monum. a Boriono Collect. p. 14. Те, кто считают себя знатоками древних бюстов и отваживаются давать им имена, называют ее головой Птолемея, сына последнего мавретанского царя Юбы. Cfr. Ficoroni Rom. mod. p. 55.

локонов, сделанных как бы из прочной проволоки толщиной в гусиное перо; длинные локоны чередуются с короткими, причем у каждого от четырех до пяти завитков; сзади волосы заплетены в косы и обрамляют голову, словно диадема. В том же музее имеется мужская голова с длинной бородой, склоненная несколько набок, со взором, устремленным вниз; завитки волос на ее висках также припаяны<sup>342</sup>. Эту идеальную голову, с которой связывают имя Платона, следует считать одним из чудес искусства, и для тех, кому не довелось внимательно созерцать ее, невозможно дать здесь о ней какое-либо представление. Самое же редкое произведение этого рода — голова юноши, представляющая собой портретное изображение определенного лица; она вся покрыта шестьюдесятью восемью завитками, под которыми на затылке имеются другие завитки, но не свободно свисающие, а отлитые из одного куска с головой. Припаянные завитки похожи на узкие полоски бумаги, скрученные, а затем распущенные; те, что падают на лоб, закручены в пять и более оборотов, а на затылке — до двенадцати; по всем завиткам проходят две врезанные линии. Можно думать, что это — бюст Птолемея Апиона<sup>343</sup>, которого изображают на монетах с длинными свисающими прядями волос.

Из числа лучших бронзовых статуй три, высоту в человеческий рост, находят в том же музее. Это, во-первых, юный сатир, который спит сидя; правая рука его заложена за голову, а левая свисает вдоль тела. Затем — старый пьяный сатир, который лежит на мехе с вином, покрытом львиной шкурой; он опирается на левую руку и щелкает пальцами правой так же, как фигура Сарданапала в Анхиаде<sup>344</sup>: знак радости, и поныне еще принятый в танцах. Но самая замечательная из всех — фигура сидящего Меркурия<sup>345</sup>, отставившего левую ногу и, поскольку тело его наклонено вперед, опирающегося на правую руку. Застежки ремней на его сандалиях там, где к ним прикреплены крылья, сделаны в форме розы: намек на то, что бог этот не ходит, а летает. От кадуцея в левой руке Меркурия сохранился лишь небольшой кусок, а остальная часть не найдена, из чего следует, что статуя эта была привезена издалека уже с этим изъяном, ибо поскольку она была обнаружена почти неповрежденной (если не считать головы), то и жезл должен был бы найтись рядом с ней.

Многие бронзовые статуи, находившиеся в общественных местах, были позолочены: следы позолоты и поныне видны на конной статуе Марка Аврелия, на обломках четырех коней и колесницы, стоявших на здании театра в Геркулануме, и в особенности на фигуре Геркулеса из Капитолия. Долговечность позолоты на статуях, пролежавших под землей в течение многих столетий, объясняется толщиной листов золота, ибо золото в древности чеканилось не так

тонко, как теперь; Буонарроти показал, как велико это различие<sup>346</sup>. Оттого-то в двух засыпанных комнатах императорского дворца на Палатине (там, где находится ныне Вилла Фарнезе) позолоченные украшения сохранили такой свежий вид, словно были только что сделаны, и это несмотря на большую сырость, царившую в комнатах из-за слоя земли, покрывавшего их: нельзя без восхищения взирать на небесно-голубые дугобразные полосы с маленькими золотыми фигурами на них. В развалинах Персеполя позолота также сохранилась до наших дней<sup>347</sup>.

Позолота с помощью огня наносилась, как известно, двумя способами: первый именуется амальгамированием, а второй носит в Риме название *allo spradago*, то есть «способ шпажника». Последний состоит в накладывании листового золота, а при первом золото растворяется в разбавленной азотной кислоте. В получаемую таким образом жидкость добавляется ртуть, после чего она ставится на слабый огонь для того, чтобы кислота испарилась; при этом золото соединяется со ртутью, образуя нечто вроде мази. Этой мазью смазывается предварительно отчищенный со всею тщательностью металл и прокаливается, причем смазка приобретает вначале черный оттенок, но после вторичного прокаливания золоту возвращается его первоначальный блеск. Эта позолота как бы сливается с металлом, но древние ее не знали: они наносили позолоту лишь с помощью листов золота, покрыв или натерев их предварительно ртутью. Долговечность их позолоты была обусловлена, как я уже сказал, толщиной листов, слои которых и поныне еще видны на фигуре лошади Марка Аврелия.

На мрамор позолоту наносили с помощью яичного белка<sup>348</sup>, вместо которого в наши дни используется чеснок: мрамор натирают им, а затем покрывают тонким слоем гипса, поверх которого и наносится позолота. Некоторые пользуются для этого соком фигового дерева, который выделяется из стебля, если с него сорвать начинающий созревать плод. На некоторых мраморных статуях до сих пор видны следы позолоты, нанесенной на волосы, как уже было сказано выше; сорок лет тому назад была найдена нижняя часть позолоченной головы, похожей на Лаокоона, но позолота здесь была нанесена не на гипс, а прямо на мрамор.

К произведениям, выполненным из бронзы, следует отнести также и монеты, способ чеканки которых у греков был различен в зависимости от эпохи. В древнейшую эпоху рельеф на монетах был плоским, а в эпоху расцвета искусства и во все последующие времена — выпуклым; в первом случае исполнение отличалось тщательностью, а во втором — выразительностью. О древнейших монетах, при чеканке которых использовались два штампера, я уже говорил в начале третьего отдела этой главы.

Я приведу здесь в качестве дополнения еще не опубликованную надпись из Виллы Альбани, в которой говорится о позолоте на монетах:

D. M.

FECIT. MINDIA. HELPIS. IVLIO. THALLO.  
 MARITO. SVO. BENE. MERENTI. QVI. FECIT.  
 OFFICINAS. PLVMBARIAS. TRASTIBERINA.  
 ET. TRICARI. SVPERPOSITO. AVRI. MONETAE.  
 NVMLARIORVM. QVI. VIXIT. ANN. XXXII. M. VI.  
 ET. C. IVLIO. THALLO. FILIO. DVLCISSINO. QVI. VIXIT.  
 MESES. III. DIES. XI. ET. SIBI. POSTERISQVE. SVIS.\*

## ОТДЕЛ ПЯТЫЙ

### О живописи древних греков

За этим четвертым отделом, посвященным технической стороне искусства, следует пятый, заключительный отдел четвертой главы, содержащий обзор живописи древних, о которой мы теперь, после того, как в Геркулануме были найдены многие сотни древних картин, в состоянии судить с большей осведомленностью и основательностью, нежели прежде. Тем не менее нам приходится здесь во всем, за исключением лишь свидетельств древних авторов, представлять себе самое прекрасное на основании того, что с первого же взгляда оказывается не более чем посредственным, и мы еще должны считать себя счастливыми, что можем, как после кораблекрушения, располагать хотя бы отдельными обломками. Я изложу вначале некоторые сведения о самых замечательных из найденных картин, затем скажу о времени, в которое они предположительно были написаны, указав на греческие и римские картины среди них; в заключение же будет дано исследование характера живописи как таковой.

\* Богам Манам. Миндия Эльпида воздвигла [эту гробницу] Юлию Таллу, мужу своему, по заслугам его, который устроил за Тибром свинцово-литные мастерские и был поставлен над монетных дел мастерами по покрытию золотом, а жизни его было 32 года 6 месяцев; и Гаю Юлию Таллу, милому сыну, а жизни его было 4 месяца 11 дней; и себе самой, и потомкам своим (лат.).

Все эти картины написаны на стенах (за исключением четырех, написанных на мраморе), и хотя Плиний говорит, что ни один знаменитый живописец не писал на стенах<sup>349</sup>, неосновательное суждение это как раз и служит доказательством совершенства лучших произведений древности, ибо некоторые из сохранившихся картин, показавшихся бы нам, по всей видимости, ничтожными по сравнению со столь восхвалявшимися древними шедеврами, обнаруживают большую красоту рисунка и владение кистью.

Первые картины были написаны на стенах, и уже у халдеев расписывались стены комнат, как читаем мы у пророков, причем это отнюдь не означает, как полагает некто<sup>350</sup>, картин, развешанных на стенах. Полигнот, Онат, Павсий и другие знаменитые живописцы прославились своими работами по украшению различных храмов и общественных зданий<sup>351</sup>; сам Апеллес, по-видимому, расписал один храм в Пергаме<sup>352</sup>. Развитию искусства способствовало то обстоятельство, что стены комнат принято было красить, а не украшать драпировкой; поскольку же древние не любили смотреть на пустые стены, то в тех случаях, когда заполнить их изображениями обошлось бы слишком дорого, они расчленились на поля, окрашенные в разные цвета.

В Риме до наших дней сохранились следующие древние картины: так называемая Венера и богиня Рома в Палаццо Барберини, «Альдобрандинская свадьба», так называемый «Марк Кориолан», семь произведений, находящихся в галерее Коллегии Святого Игнатия, и одна картина, принадлежащая господину кардиналу Алессандро Альбани.

На первых двух картинах фигуры изображены в натуральную величину: Рома сидит, а Венера лежит; голова последней, а также амурчики и некоторые второстепенные детали были дописаны Карло Маратта. Произведение это было найдено при рытье фундамента для Палаццо Барберини, и полагают, что и Рома была найдена там же. На копии с последней картины, выполненной по заказу императора Фердинанда III, оказалась надпись<sup>353</sup>, свидетельствующая о том, что оригинал был найден в 1656 году неподалеку от баптистерия Константина; по этой причине картину считают произведением эпохи этого императора. Из одного же неопубликованного письма командора дель Поццо к Николаю Хейнзиу явствует, что она была найдена годом ранее, а именно 7 апреля 1655 года, однако о месте находки там не говорится ни слова; описание картины приводит Ла Шосс<sup>354</sup>. Другая картина, получившая название «Торжествующий Рим», на которой было изображено множество фигур и которая находилась в том же дворце, исчезла<sup>355</sup>. Так называемый «Нимфей», хранившийся там же, был погублен сыростью<sup>356</sup>, и я полагаю, что то же самое произошло с предыдущей картиной.

На двух следующих картинах изображены фигуры примерно двух пальмов высотой. Так называемая «Альдобрандинская свадьба» была

найдена неподалеку от церкви Санта Мариа Маджоре, на том месте, где когда-то находились сады Мепената<sup>357</sup>. Другая, то есть «Кориолан», не исчезла, как уверяет Дюбо<sup>358</sup>: ее и теперь еще можно видеть в подвале Терм Тита, где когда-то в большой нише, засыпанной по самую арку, стоял Лаокоон.

Семь картин, принадлежащих иезуитам, были сняты со стен одного подвала у подножия Палатина со стороны Circus Maximus. Лучшие из них — сатир, пьющий из рога, высотой в два пальма, и маленький ландшафт с фигурами высотой в пальм, затмевающий все ландшафты, находящиеся в Портичи. Восьмая картина досталась аббату Франкини, тогдашнему посланнику великого герцога Тосканского в Риме; от него ее получил кардинал Пассионеи, после смерти которого она досталась господину кардиналу Альбани. Это — сцена жертвоприношения, совершаемого тремя персонажами; гравюра с нее, выполненная Моргеном, приложена к изданию древних картин Бартоли. Здесь в середине стоит на пьедестале маленькая обнаженная мужская фигура, у которой в левой руке щит, а в правой короткая палица со множеством шипов: оружие, которое некогда было распространено и в Германии. На земле с одной стороны от пьедестала находится жертвенник, а с другой — сосуд, причем от обоих поднимается дым. По обе стороны стоят фигуры одетых женщин с диадемами, и та, что изображена слева, держит блюдо с фруктами.

Куски маленьких картин, найденные на Вилле Фарнезе в развалинах императорского дворца и вывезенные в Парму, были совершенно уничтожены сыростью. Вместе с другими сокровищами пармской галереи, доставленными в Неаполь, они около двадцати лет пролежали в ящиках в сыром подвале, и когда их извлекли оттуда, то обнаружили одни только куски стен, которые и можно увидеть в недостроенном замке Капо ди Монте в Неаполе. Впрочем, они были весьма посредственной работы, так что потеря не слишком велика. Найденная в тех же руинах картина, которая изображает кариатиду, поддерживающую балку, сохранилась и выставлена в Портичи вместе с картинами из Геркуланума. Одни из этих картин были найдены в 1722 году на Вилле Фарнезе, а другие находились на стенах большого зала длиной в сорок пальмов, обнаруженного в 1724 году. Стены эти были разделены посредством написанных архитектурных деталей на несколько полей; на одном из таких полей изображена фигура женщины, спускающейся с корабля и сопровождаемой мужчиной, на котором не надето ничего, кроме плаща, свисающего с плеч. Картину эту Тернбулл распорядился выгравировать на меди<sup>359</sup>.

Картины гробницы Цестия исчезли, уничтоженные сыростью<sup>360</sup>, а в Овидиевой гробнице, находившейся на Фламиниевой дороге в полутора милях от Рима, из многих картин уцелела всего лишь одна,

изображающая Эдипа со Сфинксом; теперь она вделана в стену одного зала на Вилле Альтиери. Беллори говорит еще о двух других произведениях на той же вилле<sup>361</sup>, однако их там уже больше нет; Вулкан и Венера, изображенные на другой стороне упомянутой выше картины, представляют собой работу нового времени.

В шестнадцатом столетии еще можно было видеть картины на стенах развалин Терм Диоклетиана<sup>362</sup>. Кусок древней картины в Палаццо Фарнезе, о котором упоминает Дюбо<sup>363</sup>, никому в Риме не известен.

Самые большие из геркуланумских картин находились на стенах пустых ниш круглого, довольно большого храма, посвященного, по-видимому, Геркулесу; они изображают Тесея после его победы над Минотавром, рождение Телефа, Хирона с Ахиллом и Пана на Олимпе<sup>364</sup>. Тесей не отвечает представлениям о красоте этого юного героя, из-за которой в Афинах, где он никому не был знаком, его приняли за девушку<sup>365</sup>. Мне хотелось бы видеть его с длинными распущенными волосами, какие носил не только Тесей, но и Ясон, когда он впервые пришел в Афины. Тесей должен был бы походять на Ясона, описанного Пиндаром<sup>366</sup>: красота героя поразила весь народ, вообразивший, что к ним явился Аполлон, а может быть Бахус или Марс. В сцене с Телефом Геркулес совсем не похож на греческого Алкида, а остальные головы весьма обыденны. Ахилл стоит в спокойной и непринужденной позе, а голова его наводит на размышления: черты его явственно предвещают будущего героя, а в глазах, с большой внимательностью устремленных на Хирона, можно прочесть нетерпеливую любознательность, вызванную стремлением поскорее завершить свое образование, чтобы прославить великими подвигами короткую жизнь, отпущенную на его долю. Чело его выражает благородный стыд и укор самому себе за неспособность, ибо его учитель взял у него плектр, чтобы ударить по струнам и показать ему, в чем состояла ошибка. Ахилл прекрасен в том смысле, в каком это понимает Аристотель<sup>367</sup>: юношеская пленительность и нежность соединены здесь с гордостью и восприимчивостью. На гравюре, выполненной с этой картины, лицо Ахилла невыразительно, а взгляд его устремлен куда-то вдаль, тогда как он должен быть направлен на Хирона.

Хотелось бы, чтобы находящиеся там же четыре рисунка на мраморе, на одном из которых обозначено имя живописца, а также имена его персонажей, принадлежали бы руке великого мастера; художника звали Александр, а родом он был из Афин<sup>368</sup>. Три остальные картины принадлежат, по-видимому, его же кисти, и работы эти не позволяют составить о нем высокого мнения: головы обыденны, а руки некраси-

вы; однако так называемые *extremitas*\* выдают настоящего художника. Эти *monochromata*, то есть картины в одну краску, написаны кинноварью, ставшей черной при обжиге, как и бывает обычно; древние использовали эту краску для написания подобных картин<sup>369</sup>.

Самая прекрасная из найденных в Геркулануме картин изображает танцовщиц, вакханок и кентавров; особенно хороши последние, высотой не более пальма, написанные на черном фоне: здесь чувствуется уверенная рука искусного художника. И все же хотелось бы найти произведения, отмеченные большей законченностью, ибо эти были выполнены с величайшей легкостью, как бы одним ударом кисти. Желанию этому суждено было исполниться в конце 1761 года.

В одной из почти полностью расчищенных комнат в засыпанном древнем городе Стабии, находящемся примерно в восьми милях от Портичи, рабочие нащупали внизу у стены еще твердый слой земли; вознив заступы поглубже, они обнаружили четыре куска стены, два из которых разбились, однако, при ударе. То были четыре картины, вырезанные в другом месте целиком, вместе со стеной, на которой их написали, и я намерен описать их подробно. Они были прислонены к стене комнаты и поставлены попарно обратной стороной друг к другу, то есть таким образом, что расписанные стороны были обращены наружу. Вероятно, их доставили сюда из Греции или из Великой Греции с тем, чтобы вделать в стену в определенном месте. Картины эти имеют написанное обрамление, состоящее из полос различного цвета; внешняя полоса белая, средняя фиолетовая, а внутренняя зеленая, окаймленная коричневыми линиями. Все три полосы вместе взятые не шире кончика мизинца; изнутри к обрамлению прилегает еще одна полоса белого цвета шириною в палец. Фигуры имеют в высоту два пальма и два дюйма римской меры.

На первой картине изображены четыре женские фигуры. Главная из них, обращенная лицом к зрителю, сидит в кресле; правой рукой она отводит от лица свой плащ или пеплос, брошенный на голову сзади; плащ этот фиолетовый с каймой цвета морской воды, платье же телесного цвета. Левой рукой она опирается на плечо красивой юной девушки в белом платье, стоящей подле нее, подперев подбородок правой рукой. Лицо девушки изображено в профиль. Ноги первой фигуры покоятся на скамеечке, что свидетельствует о ее высоком сане. Рядом с нею стоит прекрасная женская фигура, лицо которой обращено к зрителю. Ее причесывают; левую руку она положила к себе на грудь, правая же свисает вдоль тела, причем пальцы делают такое движение, словно бы она собирается взять аккорд на клавесине. Пла-

\* *Края (лат.).*

тье ее — белого цвета, с узкими рукавами, доходящими до запястья; плащ фиолетовый, с вышитой каймой шириною в большой палец. Фигура женщины, которая делает ей прическу, поставлена несколько выше и повернута в профиль, но так, что видна часть брови над глазом, скрытым от зрителя; волоски же бровей над другим глазом показаны отчетливее, чем у других фигур. Глаз и сжатые губы выражают сосредоточенность. Рядом с нею стоит маленький низкий столик высотой в пять дюймов, так что он доходит до середины бедер фигуры причесываемой женщины; доска стола изящно отполирована, а на ней стоит небольшой ларец, поверх которого брошены ветви лавра; рядом лежит фиолетовая лента: ею, по-видимому, должны быть повязаны волосы причесываемой женщины. Под столиком, доходя почти до его доски, стоит высокий изящный сосуд, выполненный, судя по его прозрачности и цвету, из стекла.

Вторая картина изображает, по-видимому, трагического поэта, сидящего, повернувшись лицом к зрителю; на нем длинное белое одеяние, спускающееся до пят, какое носили действующие лица трагедии, с узкими рукавами, доходящими до запястья. На вид ему можно дать лет пятьдесят; он безбород <sup>\*370</sup>. Под самой грудью он опоясан желтой лентой шириною в мизинец, что, вероятно, является намеком на Музу Трагедии, носившую обычно более широкий пояс, нежели другие Музы, как было уже замечено во втором отделе этой главы. В правой руке он держит стоящий на земле длинный посох размером с копьё, именуемый *hasta pura* \*\*, с желтым набалдашником толщиной в палец, — подобный посох держит Гомер в сцене своего апофеоза <sup>\*\*\*371</sup>.

<sup>\*370</sup> Нельзя определить, какой из знаменитых трагедиографов изображен здесь, ибо Софокл и Еврипид носили бороды, да и Эсхил изображен бородастым на одном из резных камней Стоша (*Descr. des pier. gr. du Cab de Stosch*, p. 417. n. 51), где орел роняет ему на голову черепаху, что и послужило причиной его смерти.

\*\* Копьё без наконечника (*лат.*).

<sup>\*\*\*371</sup> У поврежденной фигуры сидящего Еврипида с его именем, находящейся на Вилле Альбани, обнаруживаются следы подобногo длинного посоха, что подтверждается и положением высоко поднятой разбитой руки. У комических поэтов был короткий посох, называемый *λαγώβολος*, то есть «бросаемый в зайцев»; с таким посохом изображается обычно Талия, Муза Комедии. Можно было бы вложить в руку Еврипида, да и других трагиков, тирс, согласно эпиграмме, обращенной к этому поэту (*Anthol. L. 5. p. 225b*):

...ἦν γὰρ ἰδέσθαι,

Οἰάτέτ' ὄν θυμέλησιν ἐν Ἀτθίσι θύρσῳ πινύσσων.

[...таков он был с виду,

Как потрясал он когда-то свой тирс на аттической сцене.]

Левой рукой он придерживает меч, лежащий поперек его коленей, покрытых куском ткани красного и притом переливчатого цвета (*colore sanguante*), ниспадающей на сиденье стула; перевязь меча — зеленого цвета. Меч здесь, вероятно, имеет то же значение, что и тот, который держит фигура Илиады в сцене апофеоза Гомера, ибо именно в «Илиаде» и содержится большинство трагедийных сюжетов. Спину к нему обращена женская фигура с обнаженным правым плечом, в одеянии желтого цвета<sup>\*372</sup>; она преклоняет правое колено перед трагической маской в высоком парике, называемом *οὔχοσ*<sup>\*\*</sup>, стоящей на подставке, словно на пьедестале. Маска находится как бы в неглубоком ларце, боковые стенки которого сверху донизу покрыты резьбой, и этот ларец или футляр покрыт синей тканью, причем сверху свисают белые ленты, заканчивающиеся двумя короткими шнурами, связанными узлом. Коленопреклоненная фигура пишет кистью на пьедестале, на который она отбрасывает тень; здесь, по-видимому, должно быть написано название какой-то трагедии, но вместо букв мы видим лишь знаки, не имеющие никакого смысла. Я полагаю, что это — Мельпомена, Муза Трагедии, в особенности же потому, что она представлена девственницей: волосы у нее связаны узлом на темени, а такую прическу, как уже было сказано выше, носили обычно лишь незамужние девушки. Позади подставки и маски видна фигура мужчины, который стоит, опираясь обеими руками на копье. Взгляд трагического поэта устремлен на Музу.

На третьей картине изображены две нагие мужские фигуры и лошадь. Один мужчина сидит, повернувшись к зрителям лицом, полным молодого огня и отваги, и с большим вниманием слушает речь второго персонажа; по-видимому, это — Ахилл. Сиденье его кресла покрыто багряной тканью или пурпуром, наброшенным также на его правое бедро, на которое опирается его правая рука; плащ, свисающий у него за спиной, также красного цвета. Красный цвет — цвет воинов, и спартанцы в походе обычно облачались в красные одеяния<sup>373</sup>; ложе у древних также покрывалось пурпуром. Ручки кресла опираются на сфинксов, лежащих на сиденье так же, как на кресле Юпитера на одном рельефе Виллы Альбани<sup>\*\*\*374</sup> и на одной камее, где они покоятся на коленопреклоненных фигурах, и по этой причине ручки здесь расположены довольно высоко; на одной из них лежит левая рука

<sup>\*372</sup> Барнс перевел *οτολίδα κροκόεσσαν* [желтое одеяние] у Еврипида (*Phoeniss.* v. 1498) как *stolam fimbriatum* [одеяние с бахромой], словно бы испытывая сомнение в том, что древние носили одеяния желтого цвета.

<sup>\*\*</sup> Тягота (*греч.*).

<sup>\*\*\*374</sup> Bartoli Admir. Rom. tab. 48. Montfauc. Antiq. expl. T. 1. pl. 15. fig. 2, причем Бартоли принял сфинксов за грифонов.

мужчины. К одной из ножек кресла прислонен меч в ножнах, длиною в шесть дюймов, с зеленой перевязью, такую же, как и у меча трагического поэта; меч держится на перевязи благодаря двум подвижным кольцам, укрепленным на верхней части ножен. Вторая фигура — стоящий мужчина, который может быть Патроклom; правым плечом он опирается на посох, зажав его под мышкой и придерживая левой рукой. Правая же рука его поднята так, как это делается обычно во время рассказа, ноги заложены одна за другую. У этой фигуры, а так же у лошади, недостает головы.

На четвертой картине — пять фигур. Первая из них представляет собой сидящую женщину с обнаженным плечом; голова ее увенчана плющом и цветами, а в правой руке она держит развернутый свиток. Платье ее — фиолетового цвета, а обувь желтого, как и у той женщины на первой картине, которую причесывают. Против нее сидит юная арфистка, которая левой рукой ударяет по струнам арфы, имеющей в высоту пять с половиной дюймов, а в правой держит ключ для настройки с двумя крюками вверху, напоминающий по форме греческую букву ипсилон (Υ) — с той лишь разницей, что крюки здесь изогнуты, как и у подлинного бронзового ключа для настройки, находящегося в том же музее, у которого крюки заканчиваются украшениями в виде лошадиных голов и который имеет в длину пять дюймов. Возможно, кстати, что инструмент, который держит в руке фигура Эрато в том же музее, вовсе не плектр, а ключ для настройки, ибо у него также два крюка, загнутые, правда, внутрь; в сущности, плектр ей и не нужен, поскольку левой рукой она играет на кифаре. У арфы, изображенной на картине, семь колков на подставке<sup>376</sup>, именованной *ἀντιζχορδάν\**, а следовательно, и столько же струн. Между этими женщинами сидит флейтист, одетый в белое и играющий одновременно на двух прямых флейтах<sup>\*\*376</sup> длиною в половину пальма; такие флейты прикреплялись ко рту с помощью особой повязки, носившей название *οτόμιον\*\*\** и завязывавшейся за ушами. На флейтах обозначено по несколько насечек, соответствующих числу составных частей инструмента. Части костяных флейт, хранящихся в том же музее, не имеют никаких вставок (я не знаю здесь точного немецкого термина) и, очевидно, насаживались на

\* Струнная рама (греч.).

\*\*376 По-видимому, две длинные прямые флейты назывались дорически, а фригийскими — те, у которых одна была изогнутой: во всех рельефах с изображением Кибелы видны две флейты последнего рода, однако авторы, специально писавшие о флейтах (Меурзий, Бартолин), не обратили на это внимания.

\*\*\* Узда, удила (греч.).

другую трубку или корпус; трубки эти были из различных металлов, а иногда и из просверленного дерева, о чем свидетельствуют две окаменевшие части флейты в геркуланумском музее. В музее в Кортоне имеется древняя флейта из слоновой кости, части которой насажены на серебряную трубку. Позади первой фигуры стоят двое мужчин, закутанных в плащи, причем у переднего — плащ цвета морской воды. Как у мужчин, так и у женщин волосы каштановые. Но этот цвет волос отнюдь не был предписан правилами: на картинах, которые описывает Филострат<sup>377</sup>, у Гиацинта и Панфеи были черные волосы так же, как и у идеальной красавицы Анакреона; зато Нарцисс и Антилох были белокурами. По-видимому, и Ахилла, вслед за Гомером и Пиндаром, изображали белокурым, и Менелай у первого поэта назван светловолосым так же, как Грации у второго<sup>378</sup>. Такого же цвета волосы у Ганимеда на описанной выше картине, а также и у женских фигур в так называемом «Кориолане». Афиней, следовательно, позволил себе высказать весьма неосновательное суждение о том, что якобы можно считать Аполлона дурно написанным лишь потому, что его изобразили не с черными, а со светлыми волосами<sup>379</sup>. Греческие женщины порой даже красили волосы, чтобы стать белокурами<sup>380</sup>.

При описании этих картин я руководствовался следующим принципом: желали бы мы найти у древних авторов те или иные сведения либо нет — и в соответствии с этим приводил их либо опускал: ведь мы были бы благодарны Павсанию, если бы он оставил нам столь же обстоятельное описание многих произведений знаменитых живописцев, как то, которое он посвятил картинам Полигнота в Дельфах.

В самом Риме после упомянутых находок на Вилле Фарнезе не было обнаружено ничего значительного по части древних картин. Весною 1760 года во время земляных работ при строительстве каменного водостока на Вилле Альбани было найдено несколько кусков обломившейся или осыпавшейся штукатурки стены, принадлежащей, по-видимому, древней гробнице, на которых по сухому слою известки написаны частью орнамент, часть фигуры. На одном из двух наиболее сохранившихся обломков виден Амур в развевающемся одеянии голубоватого цвета, едущий на зеленом морском чудовище. На втором сохранился прекрасный горс небольшой фигуры сидящей женщины с правой рукой, на безымянный палец которой надето золотое кольцо. Оба эти обломка принадлежат автору.

С некоторых картин, найденных в гробницах близ Корнето, неподалеку от Чивита-Веккии, были сделаны гравюры на меди<sup>381</sup>; от самих же картин в настоящее время не осталось ничего, за исключением следа женской фигуры в натуральную величину, с венком на

голове. Некоторые из них погибли под воздействием воздуха после того, как гробницу открыли, другие же были разбиты киркой в надежде на то, что за картиной на стене якобы можно найти клад. В этой местности, некогда заселенной этрусками, называвшимися тарквиниями, имеется множество холмов, под которыми находятся гробницы, высеченные из камня, то есть из туфа; вход в них засыпан, и нет никакого сомнения в том, что если бы кто-нибудь взял на себя расходы по расчистке хотя бы некоторых из этих гробниц, то там нашлись бы не только этрусские надписи, но и картины на стенах.

После того как в течение долгого времени в Риме и его окрестностях не было обнаружено ни одной полностью сохранившейся древней картины и казалось, что надежд на новые находки больше не осталось, в сентябре 1760 года здесь появилась картина, подобной которой никто дотоле не видел и которая затмила даже все известные к этому времени картины из Геркуланума<sup>382</sup>. Речь идет об изображении сидящего Юпитера, увенчанного лаврами (в Элиде он был в венке из цветов), который собирается поцеловать Ганимеда, правой рукой протягивающего ему чашу, украшенную рельефами, а в левой держащего сосуд с амбросией, предназначенной для богов. Картина эта высотой в восемь палмов, а шириной в шесть, так что обе фигуры изображены в натуральную величину. Ганимед ростом с шестнадцатилетнего отрока, он совершенно обнажен; Юпитер обнажен по пояс, нижняя же часть его тела покрыта белым одеянием; под ногами у отца богов скамеечка. Фигура любимца Юпитера, вне всякого сомнения, является одной из самых прекрасных фигур, дошедших до нас от древности, а лицо его ни с чем не сравнимо: оно дышит такою негой, что кажется олицетворением поцелуя.

Картину эту открыл иностранец, примерно за четыре года до того поселившийся в Риме, кавалер Диель де Марсий из Нормандии, бывший лейтенант гренадеров гвардии французского короля. Он велел тайком снять ее со стены, на которой она была написана, а поскольку тайна, окружающая эту находку, не позволяла распилить стену и увезти картину целиком, то он снял кусками верхний слой штукатурки и в таком виде привез это бесценное сокровище в Рим. Опасаясь быть выданным и желая избежать всяческих притязаний, он пользовался услугами одного лишь каменщика, который работал в его доме и которому он заказал гипсовый грунт в величину картины, а затем сам собрал воедино на этом грунте все куски картины.

Спустя некоторое время он тайком привез в Рим две другие картины, также снятые со стены кусками, соединение которых, однако, было на сей раз доверено знатокам. Обе эти картины меньших размеров, нежели первая, и фигуры на них имеют два пальма в высоту. На

одной изображены три танцующие женщины, ликование которых, по-видимому, вызвано окончанием сбора винограда: они обнялись и образуют прекрасно скомпонованную группу; у всех трех правая нога приподнята как бы в такт ритмичной музыке танца. На них лишь нижняя одежда, доходящая до колен, однако в танце обнажилась часть бедра, а также грудь, подвязанная у двух танцовщиц поясом. Верхнее платье, или пеплос, у двух наброшено на плечи, причем у одной из них оно развевается, будучи все в мелких извилистых складках наподобие этрусских одеяний; у третьей фигуры вообще нет пеплоса. Мужчина с венком на голове, в короткой тунике стоит, прислонившись к колонне, не сгибая ног, и играет на свирели. Рядом с ним на постаменте стоит лира. Между женщиной и танцовщицами на упомянутом постаменте стоит высокий пьедестал или столб (*ciprus*), а на нем — небольшая фигура, написанная не особенно отчетливо и изображающая, по-видимому, индийского Бахуса с бородой. С другой стороны, как бы прислоненные к стене, стоят три тирса танцующих, а несколько ниже их помещается корзина с фруктами, крышка с которой снята и лежит позади корзины, рядом с опрокинутым сосудом.

На второй картине, имеющей те же размеры, изображен миф об Эрихтонии. Паллада, пожелавшая тайне воспитать этого ребенка, передала его в закрытой корзине на сохранение Пандросе, дочери афинского царя Кекропса. Две сестры последней не смогли удержаться, чтобы не посмотреть на то, что было им доверено, и были поражены, увидев ребенка, у которого вместо ног были хвосты змей. Богиня наказала безумием любопытных дочерей Кекропса, и они бросились со скалы афинского акрополя; Эрихтоний же был воспитан в храме Паллады, находившемся на том же акрополе. Так рассказывает этот миф Аполлодор<sup>383</sup>. Храм обозначен на правой стороне картины посредством простого портала; он стоит на скале. Перед храмом — большая круглая корзина, напоминающая по виду *cista mystica*\*; крышка ее приоткрыта, и из-под нее выползают две змеи: ноги Эрихтония. Паллада, в левой руке держащая копьё, протягивает правую к корзине, чтобы прикрыть ее; у ног богини сидит грифон и стоит сосуд на постаменте. Напротив богини стоят три дочери Кекропса, позы и жесты которых выражают стремление оправдаться и вымолить прощение за свой проступок; богиня же сурово взирает на них. На первой из дочерей Кекропса диадема и браслет, трижды обвивающий запястье. Судя по одеяниям, это самая древняя из всех [сохранившихся] древних картин.

\* Короб для тайнств (*лит.*).

Владелец этих картин внезапно скончался в августе 1761 года, не открыв никому из своих знакомых места, где они были найдены, так что и теперь, когда я пишу эти строки (апрель 1762 года), оно никому не известно, несмотря на все розыски. После его смерти из расписки в получении трех с половиной тысяч скуди обнаружилось, что он вывез оттуда же еще три картины, две из которых были с фигурами в натуральную величину; на одной изображен Аполлон с Гиацинтом, своим возлюбленным. Ничего более обо всех этих картинах неизвестно; по-видимому, они увезены в Англию вместе с седьмой, проданной за четыре тысячи скуди, и я видел лишь рисунок, сделанный с нее. Главная фигура здесь Нептун в человеческий рост, обнаженный, как и все остальные фигуры, по пояс. Перед ним стоит Юнона, у которой лицо и жесты просительницы; в руке у нее короткий скипетр такой же длины, как у Юноны на другом изображении и у одной геркуланумской фигуры. Рядом с нею стоит Паллада, обратившая лицо в ее сторону и внимательно слушающая. За креслом Нептуна изображена фигура еще одной женщины, самой юной из всех, закутанной в плащ, с сосредоточенным лицом; она подпирает голову правой рукой, оперев ее на весу на левую руку ниже локтя. Одевание Нептуна цвета морской воды, нижняя одежда Юноны белого цвета, а верхнее платье — светло-желтого; плащ Паллады красновато-фиолетового цвета, а у четвертой фигуры — темно-желтого. Я читал где-то, что Фетида раскрыла заговор нескольких богов против Юпитера, в котором главную роль играла Юнона. Может быть, именно это здесь и изображено, и тогда фигура самой юной женщины означает Фетиду.

Что же касается, во-вторых, времени, когда были написаны картины, найденные как в Риме и его окрестностях, так и в Геркулануме, то можно доказать, что большинство из них относится к императорской эпохе, да и об остальных, по-видимому, можно сказать то же самое, ибо они были обнаружены в засыпанных покоех императорского дворца и в термах Тита. «Рома» из Палаццо Барберини принадлежит, по-видимому, к более позднему времени, а картины из Овидиевой гробницы относились, как и сама гробница, к эпохе Антонинов, о чем свидетельствуют найденные там надписи. Картины из Геркуланума (за исключением тех четырех, что были найдены последними), вероятно, не древнее названных выше, ибо, во-первых, на большинстве из них изображены пейзажи, гавани, загородные дома, леса, рыбная ловля и тому подобное, а первым живописцем, начавшим писать в таком роде, был некий Лудий<sup>384</sup>, живший во времена Августа. Древних греков не прельщали безжизненные изображения, которые лишь ласкали глаз и не давали пищи для ума. Во-вторых, изображенные на них здания с их неумеренной роскошью и причудливыми украшениями показывают, что это —

произведения эпохи, когда господству подлинного хорошего вкуса пришел конец. Об этом свидетельствуют и найденные там же надписи, ни одна из которых не относится к эпохе, предшествующей императорской. Я хочу привести здесь две самые древние надписи:

DIVAE. AVGVSTAE.  
L. MAMMIVS. MAXIMVS. P. S.\*

ANTONIAE. AVGVSTAE. MATRI. CLAVDI.  
CAESARIS. AVGVSTI. GERMANICI. PONTIF. MAX.  
L. MAMMIVS. MAXIMVS. P. S.\*\*

Некоторые из них относятся ко времени Веспасиана, как, например, эта:

IMP. CAESAR. VESPASIANVS. AVG. PONT. MAX.  
TRIB. POT. VIII. IMP. XVII. COS. VII. DESIGN. VIII.  
TEMPLVM. MATRIS. DEVM. TERRAE. MOTV.  
CONLAPSV. RESTITVIT.\*\*\*

Плиний учит нас, как отнестись к картинам той эпохи, когда говорит, что живопись в те дни уже находилась в агонии<sup>385</sup>.

Что же касается вопроса о том, кем написано большинство [из дошедших до нас] картин, греческими или же римскими художниками, то я скорее склонен утверждать первое, ибо греческие художники пользовались особым уважением в Риме и в императорскую эпоху; об этом же свидетельствуют и греческие имена Муз на геркуланумских картинах. Но среди тамошних картин встречаются и произведения римской кисти, что доказывает латинский текст в книжных свитках, изображенных на некоторых картинах. Во время моего первого посещения Геркуланума в 1759 году там была найдена сохранившаяся лишь наполовину прекрасная женская фигура, возле которой еще можно было различить буквы *DIΔV*; фигура эта в своем роде так же прекрасна, как и другие, найденные там. Во второй части будет упомянуто о том, что Нерон поручил украсить свой Золотой дворец одному римскому живописцу.

\* Божественной Августе Л. Маммий Максим на свои средства (*лат.*).

\*\* Антоний Августе, матери Клавдия Цезаря Августа Германика, великого понтифика, Л. Маммий Максим на свои средства (*лат.*).

\*\*\* Император Цезарь Веспасиан Август, великий понтифик, народный трибун в восьмой раз, император, консул в седьмой раз, консул-десигнат в восьмой раз, [этот] храм Матери богов, разрушенный землетрясением, восстановил (*лат.*).

В третьей же главке этого исследования, посвященной характеру древней живописи, следует сделать несколько специальных замечаний, относящихся отчасти к подготовительным работам, то есть к облицовке и побелке стен, отчасти же к характеру и методу работы живописца. Способы подготовки стен в разных местностях неодинаковы, и это во многом зависит от *puzzolana*<sup>386</sup>, вследствие чего облицовка стен древних зданий, найденных близ Рима и Неаполя, совершенно иная, нежели у стен древних зданий, находящихся вдали от обоих этих городов. Ибо поскольку упомянутая порода камня добывается лишь в окрестностях названных городов, то смесь, применяемая для первоначальной и непосредственной облицовки стен, состоит там из извести и пуццолана и по этой причине имеет серый цвет; в других же местностях для этой цели употребляют истолченный травертин или мрамор, а иногда и алебастр, который можно распознать благодаря прозрачности мелких частиц. Картины в Греции, следовательно, не имели грунта из пуццолана, ибо там он не добывается.

Этот первый слой бывает обычно в добрый палец толщиной. Второй слой состоит из известки, смешанной с песком или тонко истолченным мрамором, и этот слой почти втрое тоньше первого. Подобная облицовка встречается, как правило, в расписанных гробницах, и на таких же стенах написаны геркуланумские картины. Порою верхний слой бывает таким тонким и белым, что кажется выполненным из чистой толченой известки или гипса, как на картине, изображающей Юпитера и Гавимеда, и на других геркуланумских картинах, причем слой этот толщиной в крупную соломинку. Во всех картинах, написанных как на сухом, так и на влажном грунте, наружный слой одинаково отшлифован самым тщательным образом, словно стекло, что при написании картины на влажном грунте требует весьма высокого умения и быстроты исполнения.

Современный способ подготовки стен для написания картин методом аль-фреско или на влажном грунте несколько иной, чем применявшийся древними; грунт делается из извести и пуццолана, поскольку известь, смешанная с тонко истолченным мрамором, слишком быстро сохнет и мгновенно впитывает в себя краски. Поверхность не шлифуется, как у древних, но оставляется шероховатой, и после обработки посредством кисти из грубой щетины становится как бы зернистой; это делается, чтобы краски лучше принимались, ибо считается, что на слишком гладком грунте они расплываются.

Что же касается, во-вторых, самого характера и метода работы древних живописцев, то здесь следует коснуться картин, выполненных и на влажном грунте (это называлось *udo tectorio pingere*\*), и на

\* Писать по влажному покрытию (лат.).

сухом; о древнем же способе писать картины на дереве нам, в сущности, известно лишь то, что древние писали их на белом фоне<sup>387</sup>, вероятно, по той же причине, по какой, согласно Платону, для окраски в пурпурный цвет отбиралась самая белая шерстяная ткань.

Подготовительные работы для написания картины на влажном грунте происходили у древних художников примерно так же, как и у современных. В наши дни, после того как на картоне величиной с будущую картину делается набросок и подготавливается такое количество сырого грунта, которое можно расписать за день работы, контуры фигур и очертания важнейших их частей накалываются иглой на картоне. Эта часть рисунка накладывается затем на грунт, нанесенный на стену, и проколотые дырочки посыпаются мелко истолченным углем, благодаря чему на грунте вырисовываются очертания фигур. По-немецки это называется «прорисовкой»; именно так поступал и Рафаэль, как сужу я по его рисунку детской головки, выполненному углем, который находится в собрании рисунков господина кардинала Алессандро Альбани. По этим намеченным углем контурам проводят острым грифелем, отчего они запечатлеваются на влажном грунте; подобные вдавленные очертания явственно видны в произведениях Микеланджело и Рафаэля. В этом последнем пункте древние художники, однако, отличаются от современных, ибо на их картинах очертания не вдавлены и фигуры написаны с большим искусством и уверенностью, словно бы на дереве или на полотне.

Писание картин на влажном грунте было, по-видимому, распространено у древних менее, нежели на сухом, ибо большинство геркуланумских картин выполнено последним способом. Его можно распознать по наличию нескольких слоев краски: на некоторых картинах, например, фон черного цвета, на котором киноварью нанесена плоскость неопределенной формы, а иногда еще и длинная полоса, и уже на этом втором фоне написаны фигуры. Если фигура стала плохо различимой или же совсем исчезла из-за того, что краска облупилась, этот второй красный фон кажется таким чистым, словно бы на нем ничего и не было написано. Другие же картины, хотя и кажущиеся выполненными тем же способом, написаны на влажном грунте, однако под конец по ним прошлись сухими красками, как это было сделано в картине с Ганимедом и другими, найденными в том же месте.

Некоторые усматривают признак живописи на сухом грунте в выпуклых мазках кисти, но это лишено основания, ибо на картинах Рафаэля, написанных на влажном грунте, видны точно такие же мазки, означающие, что художник под конец подправлял кое-где свое

произведение, когда оно уже высохло; точно так же поступали и художники последующего периода. Краски древних картин, выполненных на сухом грунте, разводили, по-видимому, на особом клею, ибо они местами сохранили свою свежесть по прошествии столетий и по ним безо всякого ущерба можно провести мокрой губкой или платком. В городах, засыпанных при извержении Везувия, находят картины, покрытые прочно приставшей к ним твердой коркой, образовавшейся от пепла и сырости, отделить которую удавалось с большим трудом с помощью огня, но даже и в этих случаях картины не пострадали. Картины, выполненные на влажном грунте, могут устоять даже против азотной кислоты, посредством которой их чистят, снимая грязь в виде каменистых наслоений.

Что же касается манеры исполнения, то большинство древних картин выполнено быстро и словно бы по первому же наброску, воплотившему замысел художника: так легко и бегло написаны на черном фоне танцовщицы и другие фигуры, которые восхищают всех знатоков. Быстрота эта, однако, стала уверенной, точно рок, благодаря мастерству и опыту. Манера письма древних художников позволяла им легче, нежели нынешним, достичь высшей степени жизненности и верности в воспроизведении тела, ибо поскольку все масляные краски портятся, то есть тускнеют, то масляная живопись всегда уступает реальной жизни. В большинстве древних картин свет и тени обозначаются посредством параллельных, а иногда и равнонаправленных, местами пересекающихся штрихов, что по-итальянски называется *tratteggiare*<sup>\*</sup>, и манеры этой иногда придерживался Рафаэль. В других древних картинах, в особенности при изображении больших фигур, впадины и выпуклости создаются, точно в масляной живописи, посредством массы оттенков, то затухающих, то с нарастающей интенсивностью; в фигуре Ганимеда они варьируются с особым мастерством. В той же большой манере написаны и так называемая «Венера» из Палаццо Барберини и четыре недавно найденные маленькие картины геркуланумского музея, хотя в последних тени в некоторых головах усилены с помощью штриховки.

Приходится пожалеть, что картины из Геркуланума покрыты лаком, из-за которого краски постепенно отслаиваются и отпадают; при мне в течение двух месяцев от картины с Ахиллом отвалились куски краски.

---

<sup>\*</sup> Штриховка (ит.).

В заключение следует сказать несколько слов о способе, который использовали древние для того, чтобы предохранить картины от вредного воздействия воздуха или сырости. Как сообщают Витрувий и Плиний, это достигалось с помощью воска, которым покрывались картины и который в то же время усиливал яркость красок<sup>388</sup>. Именно это и обнаружилось при расчистке некоторых комнат в засыпанных домах города Резины неподалеку от Геркуланума. На стенах здесь были плоскости, окрашенные киноварью такого прекрасного цвета, что она казалась пурпуром; когда же к ним приблизили огонь, чтобы снять приставший слой грязи, то воск, покрывавший картины, растаял. В одном из подземных помещений Геркуланума была найдена также плитка белого воска, лежавшая среди красок; вероятно, здесь собирались расписывать стены, когда началось злосчастное извержение Везувия и засыпало все.

Мне не хотелось бы лишать ни любителя, ни художника удовольствия обдумать и дополнить сведения и заметки, содержащиеся в пяти отделах этой главы и могущие послужить подспорьем для предстоящего еще исправления некоторых авторов, которые отважились выступить на этом поприще. Но и те и другие, если у них окажется возможность и время для изучения произведений греческого искусства с этой книгой в качестве руководства, должны твердо усвоить, что в искусстве нет ничего незначительного и что все, представляющееся им легкообъяснимым, по большей части подобно яйцу Колумба. Невозможно также в течение месяца (обычный срок пребывания немецких путешественников в Риме) отыскать и осмотреть, даже с этой книгой в руках, все памятники, упомянутые мною. Но подобно тому, как мелочи по преимуществу определяют различие между художниками, так и умение замечать мнимые мелочи обнаруживает внимательного наблюдателя, и малое ведет к великому. Ведь с непосредственным созерцанием произведений искусства дело обстоит иначе, чем с учеными разысканиями в сфере древностей. Во втором случае весьма трудно открыть нечто новое, ибо все выставленные для публичного обозрения памятники уже исследованы; однако при созерцании даже самых известных произведений можно обнаружить нечто новое, ибо искусство неисчерпаемо. Но нельзя объять все прекрасное и благодетельное одним взглядом (как это вообразил некий простоватый немецкий художник после двух-трех недель пребывания в Риме), ибо все значительное и сложное кроется в глубине, а не лежит на поверхности. Первый взгляд, брошенный на прекрасную статую человеком восприимчивым, подобен первому впечатлению от морской шири, когда мы испытываем растерянность, а взор наш за-

стывает, — но затем, благодаря продолжительному созерцанию, на нас нисходит умиротворенность, и взор спокойно воспринимает частности вслед за целым. Следует объяснять себе самому творения искусства таким же образом, каким мы в случае необходимости объясняем кому-нибудь произведение некоего древнего автора, ибо дело здесь обстоит так же, как и с чтением: читая, мы думаем, что понимаем все, но когда нам приходится излагать прочитанное, оказывается, что многое осталось непонятым. Одно дело читать Гомера, а другое — читая, переводить его.

# Глава пятая

## ОБ ИСКУССТВЕ РИМЛЯН

### ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

#### Исследование римского стиля в искусстве

Завершив рассмотрение греческого искусства, необходимо было бы, согласно распространенному мнению, перейти к исследованию стиля римских художников, в особенности же скульпторов, ибо наши знатоки древностей и скульпторы говорят об особом характере римских произведений искусства. В прошлом были найдены и сохранились до наших дней произведения искусства (как статуи, так и рельефы) с латинскими надписями, а также статуи с высеченными на них именами римских художников. К первой группе относится статуя, найденная более двух лет тому назад<sup>1</sup> неподалеку от аббатства Сент-Фейт в зальцбургском архиепископстве и выставленная в Зальцбурге на общее обозрение знаменитым архиепископом кардиналом Маттиасом Ланге; она выполнена из бронзы в натуральную величину, а поза ее такая же, как у статуи из Бельведера, ошибочно называемой «Антиномом»<sup>2</sup>. Совершенно схожая с ней бронзовая статуя с такой же надписью, причем на том же самом необычном месте (на бедре фигуры), находится в саду загородного королевского замка Аранхуэс в Испании, где ее видел мой друг, господин Антон Рафаэль Менгс, подтвердивший мне ее древность. Несмотря на все старания, я не смог получить никаких сведений о статуе из Зальцбурга, позволивших в том случае, если бы они оказались точными и обстоятельными, судить, не является ли одна статуя копией другой; я знаю лишь то, что секира, которую, судя по гравюре, держит в руке фигура из Зальцбурга, добавлена, по всей видимости, невежественным современным мастером. Другая маленькая фигура высотой в три пальма, изображающая Надежду и находящаяся на Вилле Людовизи<sup>3</sup>, выполнена как бы в этрусском стиле; на ее пьедестале высечена латинская надпись, приведенная мною

в предыдущей главе. Что же касается рельефов с латинскими надписями, то в начале третьей главы я упомянул один из них, изображающий кладовую и находящийся на Вилле Альбани<sup>4</sup>; там же находится и другой рельеф, на котором изображен некий отец в одежде сенатора, сидящий на стуле, с ногами, покоящимися на своеобразной скамеечке, и держащий в правой руке бюст сына<sup>5</sup>; напротив него стоит женщина, которая, по-видимому, бросает курения в огонь жертвенника; на рельефе имеется следующая надпись:

C. LOLLIVS. ALCAMENES.  
DEC. ET. DVVMVIR.\*

Ко второй группе относится статуя с надписью TITIVS. FECIT \*\*, о которой сообщает Буассар<sup>6</sup>. На одной статуе Эскулапа в Палаццо Вероспи высечено имя художника, ASSALECTVS. Я не буду ссылаться здесь на резные камни с именами римских художников, например, Эполиана, Гая, Гнея и так далее<sup>7</sup>.

Памятников этих тем не менее недостаточно для того, чтобы выявить некую систему искусства и обнаружить стиль, отличный от этрусского и греческого; римские художники не выработали своего собственного стиля: в древности они, вероятно, подражали этрускам, от которых римляне переняли многое, и в том числе религиозные обряды, а позднее, в пору расцвета, немногочисленные художники их были, очевидно, учениками греков.

Явным и неопровержимым доказательством того, что римские художники в республиканскую эпоху подражали произведениям этрусского искусства, служит металлический сосуд цилиндрической формы из галереи Коллегии Святого Игнатия в Риме<sup>8</sup>. Во-первых, на крышке сосуда помещено имя художника и сообщение о том, что он выполнил эту работу в Риме; во-вторых, этрусский стиль обнаруживается здесь не только в рисунке многих фигур, но и в представлениях об их облике. Сосуд этот имеет примерно два пальма в высоту и полтора в диаметре; на полосе, проходящей под верхним краем сосуда, и несколько ниже ее располагается орнамент, в средней же части сосуда по всей окружности выгравирована резцом история аргонавтов: высадка на берег, победа Поллукса над Амиком в единоборстве и так далее. Вдоль края крышки тянется изображение сцен охоты. Наверху в центре стоят отдельно отлитые из металла и прикрепленные к крышке три фигуры высотой в половину пальма, изображающие покойную, для увековечения памяти которой сосуд этот был, по-видимому, поставлен в гробницу, и двух фавнов с человеческими ногами, выполненными,

\* Г[ай] Лоллий Алкамен, дец[емвир] и дуумвир (лат.).

\*\* Сделал Титий (лат.).

следовательно, в соответствии с представлениями этрусков, изображавших этих божеств высшего ранга либо в таком облике, либо с лошадиными ногами и хвостом. Под этими фигурами находится упомянутая выше надпись<sup>\*9</sup>; с одной стороны указано имя дочери покойной:

DINDIA. MACOLNIA. FILIA. DEDIT\*\*,

а с другой — имя художника:

NOVIOS. PLAVTIOS. MED. ROMAI. FECID.\*\*\*

На каждой из ножек сосуда имеется особое изображение, также отлитое отдельно; одно из них представляет Геркулеса с Добродетелью и Радостью, воплощенными здесь не в женском облике, как у греков, а в мужском.

Превратное убеждение в наличии особого римского стиля, отличного от греческого, возникло по двум причинам. Первою из них было неверное истолкование изображений: в сценах, заимствованных из греческой мифологии, пытались усмотреть события римской истории и, следовательно, приписать эти изображения римским художникам. Подобный вывод делает, например, один легкомысленный автор<sup>10</sup> из натянутого толкования прекрасного резного камня греческой работы, находящегося в музее Стоша. На нем изображена Поликсена, дочь Приама, которую Пирр приносит в жертву на могиле Ахилла, своего отца; для нашего же автора не составило никакого труда усмотреть здесь сцену насилия над Лукрецией. Основным доводом при этом оказывается «римский стиль», который, по его словам, явственно здесь обнаруживается: извращенный способ мышления, когда из неверного заключения выводят ошибочную посылку. Такое же заключение сделал бы он и по отношению к прекрасной группе, предположительно называемой «Юный Папирий», если бы там не стояло имя греческого художника. Вторая причина заключается в неумеренном преклонении перед греческими произведениями: существует множество посредственных произведений, но приписать их греческим художникам не решаются, полагая, очевидно, что порицать римлян приличнее, нежели греков. По этой причине все кажущееся плохим называют римской работой, не имея на то ни малейших оснований. Я полагаю, что

<sup>\*9</sup> В надписи этой обнаруживается древнейшая форма римских букв, и она кажется более древней или, по крайней мере, более «этрусской», нежели надпись Люция Корнелия Сципиона Барбата в библиотеке Барберини, древнейшей римской надписи на камне, о которой я говорил в «Заметках об архитектуре древних».

\*\* Диндия Макольния, дочь, принесла в дар (*лат.*).

\*\*\* Новый Плавтий сделал меня в Риме (*лат.*).

подобные бездоказательные и произвольно высказываемые суждения дают мне право считать понятие римского стиля в искусстве выдуманной, во всяком случае при нынешнем состоянии наших знаний. Тем не менее, не желая упустить что-либо, я хочу вначале рассказать об условиях, в которых находилось искусство в эпоху римской республики; поскольку же мне приходится отступить от принятой ранее системы описания как обнаженных, так и одетых фигур, то я постараюсь, по крайней мере в отношении мужского одяния, говорить скорее о том, что предстает взору, а не о том, что можно прочесть в книгах.

Во времена царей, вероятно, было очень мало или вообще не было римлян, занимавшихся искусством и в особенности скульптурой, ибо согласно законам Нумы Помпилия, как говорит Плутарх, запрещалось изображать богов в человеческом облике<sup>11</sup>, так что и спустя сто шестьдесят лет после смерти этого царя (или же сто семьдесят, по словам Варрона<sup>12</sup>) в римских храмах не было ни статуй богов, ни картин, их изображающих. Я говорю «в храмах» и подразумеваю под этим места, где совершались религиозные обряды, ибо в Риме все же имелись статуи богов, как я покажу сейчас: они, следовательно, были установлены не в храмах.

При украшении других общественных зданий пользовались услугами этрусских художников, которые в древнейшую эпоху играли в Риме такую же роль, какую впоследствии греческие; вероятно, упоминавшаяся в первой главе статуя Ромула была этрусской работы. Мы не знаем, является ли бронзовая волчица в Капитолии, кормящая Ромула и Рема, той самой, о которой Дионисий говорит как об очень древнем произведении<sup>13</sup>, или же той, которая, согласно Цицерону, была повреждена молнией; во всяком случае, на бедре животного видна широкая трещина, образовавшаяся, возможно, от удара молнии.

Тарквиний Приск, или, согласно некоторым авторам, Тарквиний Гордый, призвал одного художника из города Фрегеллы, находившегося в земле вольсков, а по Плутарху — этрусского художника из города Вейи, чтобы сделать статую Юпитера Олимпийского из обожженной глины; квадрага из этого же материала была поставлена на крыше храма, посвященного тому же Юпитеру, причем другие авторы говорят, что произведение это было выполнено в Вейях<sup>14</sup>. Статуя, которую Кайя Цецилия, жена Тарквиния Древнего, велела поставить себе в храме бога Санга, была бронзовой<sup>15</sup>. В эпоху республики, во времена мятежей Гракхов, статуи царей еще стояли у входа в Капитолий<sup>16</sup>.

Простота нравов в первые века республики и постоянные войны, которые вело римское государство, весьма ограничивали возможности развития искусства. Высшая почесть, выпадавшая кому-либо на долю, состояла в том, что ему воздвигали колонну; когда же в награду за великие заслуги начали устанавливать статуи, для них был установ-

лен размер не более трех футов: условия, сковывающие художника<sup>17</sup>. Таким образом, бронзовую статую Горация Коклеса, воздвигнутую в его честь в храме Вулкана<sup>18</sup>, бронзовую конную статую Клелии, существовавшую еще во времена Сенеки<sup>19</sup>, и многие другие, выполненные в первые века республики, следует представлять себе именно таких размеров. Из бронзы делали и другие памятники, воздвигавшиеся в общественных местах, а новые узаконения вырезались на бронзовых колоннах — как например то, благодаря которому римляне получили разрешение строить дома на Авентине, в начале четвертого столетия от основания Рима<sup>20</sup>. Вскоре после этого была воздвигнута колонна с только что принятыми законами децемвиров<sup>21</sup>.

Большинство статуй богов соответствовало, должно быть, размерам и убранству храмов Рима первых веков республики, не отличавшихся, по-видимому, особым великолепием, как можно судить отчасти по храму Фортуны, выстроенному в течение года<sup>22</sup>; об этом же свидетельствуют и источники, а также сохранившиеся храмы и их развалины.

Упомянутые статуи были, по-видимому, выполнены этрусскими художниками; Плиний уверяет нас в этом относительно большой бронзовой статуи Аполлона, впоследствии стоявшей в библиотеке храма Августа<sup>23</sup>. В 461 году от основания Рима, то есть в сто двадцать первую Олимпиаду, Спурий Карвилий, одержавший победу над самнитами, велел одному этрусскому художнику отлить эту статую из доспехов, поножей и шлемов побежденных. Статуя оказалась такой величины, что ее видно было с Альбанской горы, называемой ныне Монте Каво. Первую бронзовую статую Цереры приказал сделать Спурий Кассий, бывший консулом в 252 году<sup>24</sup>. В 417 году, после триумфа над латинами, консулам Люцию Фурию Камиллу и Гаю Мению воздвигли, что было тогда небывалой редкостью, конные статуи<sup>25</sup>; однако источники не сообщают, из чего они были сделаны. Точно так же римляне пользовались услугами и этрусских живописцев, расписавших, наряду с другими, и храм Цереры; когда этот храм начал разрушаться, картины вместе со стенами были взяты оттуда и установлены в другом месте<sup>26</sup>.

С мрамором в Риме начали работать поздно, доказательством чего служит известная надпись Люция Корнелия Сципиона Барбата<sup>27</sup>, достойнейшего мужа своего времени; она выполнена на самом скверном камне, называемом *pererino*\*. Надпись Гая Дуилия<sup>28</sup> на *Columna Rostralis*\*\* , относящаяся к тому же времени, была, наверное, высечена на том же камне, а не на мраморе, как можно было бы предположить на основании одного места в сочинении Силия<sup>29</sup>, ибо надпись, остатки которой сохранились до наших дней, принадлежит, несомненно, к более позднему времени.

\* Серый туф (*ит.*).

\*\* Ростральная колонна (*лат.*).

Вплоть до 454 года от основания Рима, то есть до сто двадцатой Олимпиады, статуи в Риме делались с длинными волосами и бородами в соответствии с принятой тогда прической, ибо только в этом году в Риме появились первые цирюльники из Сицилии<sup>30</sup>, и Ливий сообщает, что консул Марк Ливий, покинувший в обиде Рим и отравивший бороду, сбрил ее, когда сенат убедил его вернуться<sup>31</sup>. Сципион Африканский Старший носил длинные волосы, когда вел первые переговоры с Масиниссой<sup>32</sup>, однако во всех мраморных и базальтовых бюстах он изображается коротко постриженным, даже и в весьма зрелом возрасте.

Во время Второй Пунической войны живописью занимались и знатные римляне, и Квинт Фабий, посланный после злосчастной битвы при Каннах к дельфийскому оракулу<sup>33</sup>, получил за свое искусство прозвище *Pictor*\*. Через несколько лет после упомянутой битвы Тиберий Гракх велел написать в храме Свободы картину, изображавшую пиршество его войска в Беневенте после победы над Ганноном при Люцерии. Жители Беневента угощали солдат на улицах города, а поскольку большую часть воинов составляли рабы, которым Гракх перед битвой обещал, с позволения сената, свободу в благодарность за несколько лет воинской службы, то солдаты пировали в шапках, с белыми повязками на голове в знак своего освобождения. Однако не все из них выказали должную доблесть, и в наказание за это должны были в течение всей войны есть и пить не иначе как стоя; поэтому на картине одни возлежали за столами, другие стояли, а третьи им прислуживали<sup>34</sup>.

Во время этой войны, когда римляне напрягли все свои усилия и, несмотря на полное уничтожение многих разгромленных армий, так что в Риме осталось лишь сто тридцать семь тысяч граждан, выставили тем не менее к концу войны двадцать три легиона<sup>35</sup>, что может показаться настоящим чудом, — во время этой войны, говорю я, римская держава, подобно афинской во время войны с персами, совершенно преобразилась: римляне поближе познакомились с греками, заключили с ними союзные договоры и ощутили в себе любовь к их искусству. Первые греческие произведения привез в Рим Клавдий Марцелл после взятия Сиракуз и приказал украсить Капитолий и освященный им храм у *Porta Capena*\*\* этими статуями и другими художественными изделиями<sup>36</sup>. Капую постигла та же судьба после взятия ее Квинтом Фульвием Флакком: все статуи оттуда были вывезены в Рим<sup>37</sup>.

Несмотря на такое большое количество статуй, взятых в качестве трофея, в Риме все-таки продолжали изготавливать новые статуи; около этого времени на цеховых мастеров была наложена пеня для воздвижения бронзовых статуй в храме Цереры<sup>38</sup>. На семнадцатом и последнем году этой войны эдилы вновь воспользовались штрафными суммами,

\* Живописец (лат.).

\*\* Капенские ворота (лат.).

чтобы установить на Капитолии три другие статуи, а спустя некоторое время на те же средства были сделаны многочисленные бронзовые статуи Цереры, Отца Либера и Либеры<sup>39</sup>. Люций Стертиний использовал трофеи, захваченные в Испании, для того чтобы воздвигнуть на Бычьем рынке две триумфальные арки, украшенные позолоченными статуями<sup>40</sup>. Ливий замечает, что в Риме тогда еще не было общественных зданий, называвшихся базиликами<sup>41</sup>.

Во время публичных процессий носили деревянные статуи; так было, например, через два года после взятия Сиракуз, на двенадцатом году Второй Пунической войны. Когда молния ударила в храм Юноны Регины на Авентинском холме, то, чтобы избежать последствий зловещего предзнаменования, было предписано устроить процессию вокруг храма с вынесенными из него двумя статуями этой богини из кипарисового дерева; в ней участвовали двадцать семь девушек в длинных платьях, певших гимн в честь богини<sup>42</sup>.

После того, как Сципион Африканский Старший очистил от карфагенян всю Испанию и уже намеревался напасть на них в самой Африке, римляне послали дельфийскому оракулу статуи богов, выполненных из тысячи фунтов серебра, захваченного в качестве трофея, а также золотую корону весом в двести фунтов<sup>43</sup>.

По окончании войны, которую римляне вели в Македонии против царя Филиппа, отца последнего македонского царя Персея, Люций Квинкций также привез в Рим из Греции множество бронзовых и мраморных статуй, а также сосудов художественной работы, и выставил все это на обозрение народу во время своего трехдневного триумфа, состоявшегося в сто сорок пятую Олимпиаду<sup>44</sup>. Среди трофеев находились десять серебряных щитов и один золотой, а также сто четырнадцать золотых венков, подаренных греческими городами. Спустя некоторое время, за год до начала войны с Антиохом Великим, на храме Юпитера Капитолийского была установлена позолоченная квадрига, а фронтоны украшены двенадцатью позолоченными щитами<sup>45</sup>. Когда же Сципион Африканский, бывший легатом в армии своего брата, отправлялся на войну с упомянутым царем, он воздвиг у входа на Капитолий триумфальную арку с семью позолоченными статуями и двумя конями; перед аркой он поставил два больших мраморных бассейна.

До сто сорок седьмой Олимпиады и победы, одержанной Люцием Сципионом, братом Сципиона Африканского Старшего, над Антиохом Великим, статуи богов, стоявшие в храмах, были по большей части из дерева или из глины<sup>46</sup>, а в городе имелось немного роскошных общественных зданий. Но эта победа, утвердившая владычество римлян над Азией вплоть до Таврских гор и наводнившая Рим азиатской роскошью невиданных доселе трофеев, способствовала усилению пышности и в самом Риме, и римляне познали тогда утонченные азиатские наслаждения и стали предаваться им; в это же время они заимство-

вали у греков вакханалии<sup>47</sup>. Среди прочих сокровищ, показанных на триумфе Люция Сципиона, были серебряные чеканные сосуды с гравировкой весом в тысячу четыреста двадцать четыре фунта и такие же золотые сосуды весом в тысячу двадцать четыре фунта.

Когда римляне установили у себя культ греческих богов с их исконными греческими именами и пригласили к себе греческих жрецов, это послужило поводом к тому, чтобы заказывать статуи богов в Греции или же греческим художникам, жившим в Риме, так что рельефы из обожженной глины в древних храмах стали казаться смешными, как сказал в одной из своих речей Катон Старший<sup>48</sup>. Примерно в это же время в Риме была воздвигнута статуя Люция Квинкция, отпраздновавшего в предыдущую Олимпиаду триумф по окончании Македонской войны; судя по греческой надписи на ней, она, вероятно, была работы греческого художника, и то же самое заставляет нас предположить греческая надпись на пьедестале статуи Цезаря, поставленной по повелению Августа<sup>49</sup>.

После заключения мира с Антиохом этолийцы, бывшие его союзниками, снова взялись за оружие против македонян<sup>50</sup>, а следовательно, и против римлян, находившихся тогда в дружественных отношениях с последними. Дело дошло до ожесточенной осады Амбракии, вынужденной в конце концов сдаться. Город этот был некогда резиденцией Пирра и изобилдовал картинами и бронзовыми и мраморными статуями, которые все до одной попали в руки к римлянам и были отосланы в Рим, после чего жители Амбракии написали в жалобе римскому сенату, что у них не осталось ни одного изображения божества для поклонения. Марк Фульвий привез в Рим во время своего триумфа над этолийцами двести восемьдесят бронзовых и двести тридцать мраморных статуй. Для постройки и украшения сооружений, предназначенных для игр, которые дал этот консул, в Рим прибыли греческие художники, и тогда же римляне впервые увидели на играх борцов, как это было принято у греков. Этот Марк Фульвий, когда он стал в 573 году от основания Рима цензором вместе с Марком Эмилием, начал украшать Рим роскошными общественными зданиями<sup>51</sup>. Однако мрамор, по-видимому, еще не получил в это время широкого распространения в Риме, поскольку римляне еще не вполне чувствовали себя хозяевами в стране лигурийцев, где находилась Луна, нынешняя Каррара, где в древности, так же как и ныне, добывался белый мрамор. Это явствует и из того, что упомянутый цензор Марк Фульвий велел снять мраморные черепицы, покрывавшие знаменитый храм Юноны Луцины в Кротоне, в Великой Греции, и отправить в Рим, чтобы украсить крышу храма, который он строил на собственные средства, согласно обету. Его коллега, цензор Марк Эмилий, приказал вымостить рыночную площадь и, что кажется странным, обнести ее оградой.

Спустя несколько лет, в 564 году от основания Рима, Сципион Африканский Старший поставил в храме Геркулеса колонну в честь

этого бога, а также две позолоченные двуконные колесницы (*bigae*) на Капитолии, на котором примерно в это же время поставил две позолоченные статуи эдил Квинт Фульвий Флакк<sup>52</sup>. Сын того Глабриона, который победил Антиоха при Фермопилах<sup>53</sup>, воздвиг своему отцу первую позолоченную статую, причем, как указывает Ливий, первую не только в Риме, но и во всей Италии: несомненно, речь здесь идет о статуях прославленных мужей. Во время войны с последним македонским царем Персеем жители Халкиды жаловались на то, что претор Гай Лукреций, которому они сдались, ограбил все храмы и приказал увезти статуи и прочие сокровища в Анций<sup>54</sup>. После победы над Персеем консул Павел Эмилий прибыл в Дельфы, где художники работали над пьедесталами, заказанными упомянутым царем для своих статуй: победитель предназначил их для себя<sup>55</sup>.

Таковы сведения, касающиеся искусства римлян в эпоху республики; сведения же о периоде, начиная со времени, на котором я прекращаю свое повествование, и до момента, когда римляне утратили свободу, следует искать во второй части, ибо они связаны скорее с событиями греческой истории. Приведенные же здесь сведения имеют, по крайней мере, ту ценность, что тому, кто захочет изложить их более обстоятельно, они отчасти облегчат труд, состоящий во внимательном изучении трудов древних авторов и установлении хронологической последовательности событий.

## ОТДЕЛ ВТОРОЙ

### О мужской одежде у римлян

Второй отдел этой главы содержит, как и было обещано, краткие заметки, посвященные формам мужской одежды у римлян (ибо искусство имеет дело преимущественно с формой) и ограниченные в той мере, в какой изложение может быть понято без пояснительных рисунков; большая часть сказанного здесь может быть отнесена и к мужской одежде греков. Под мужской одеждой я подразумеваю также доспехи, но не вдаюсь в рассмотрение оружия как такового. Речь вначале пойдет об одеждах, покрывающих все тело, а затем об облачении отдельных его частей.

В древнейшие времена у некоторых народов нижняя одежда считалась принадлежностью женского костюма<sup>56</sup>, и римляне в глубокой древности носили одну лишь тогу, надетую на голое тело; именно так

были изображены Ромул и Камилл в статуях на Капитолии<sup>57</sup>. Но и в более поздние времена те мужи, которые представлялись народу на Марсовом поле в качестве соискателей почетных должностей, появлялись там без нижней одежды, чтобы показать раны на груди, свидетельствующие об их храбрости. Впоследствии же все римляне, так же как и все греки, за исключением философов-киников, носили нижнюю одежду; мы знаем, например, что Август надевал зимой четыре туники, одну на другую<sup>58</sup>. На статуях, бюстах и рельефах эта нижняя одежда видна только у шеи и на груди, ибо фигуры изображены в тогах или в плащах, и только на древних рисунках ватиканских кодексов Теренция и Вергилия встречаются фигуры в одной нижней одежде. То была рубашка с рукавами, надевавшаяся через голову и доходившая до икр, если ее не подбирали с помощью пояса. Рукава порою делались очень короткими<sup>59</sup>, так что они едва закрывали верхнюю часть мускулов руки; они назывались «неполными» рукавами, *колѳва*. Узкие и длинные рукава, доходившие до запястья, носили лишь, как полагает Липсий<sup>60</sup>, *cinaedi*\* и *pueri meritorii*\*\* . Рабы, у которых плащей не было, носили нижнюю одежду, подвязанную так, что она не закрывала коленей. На одной мраморной вазе из Палаццо Фарнезе, где превосходно изображены танцующие вакханки и Силен, видна нижняя одежда бородатого индийского Бахуса, заслуживающая особого внимания, ибо она зашнурована на груди; это нигде больше не встречается.

Покрой тоги у римлян так же, как и у греческих и наших плащей, был совершенно круглым<sup>61</sup>: пусть читатель вспомнит то, что я говорил в первой главе о плащах греческих женщин. Когда же Дионисий Галикарнаский говорит, что тога имеет форму полукруга<sup>62</sup>, то я полагаю, что он имеет в виду не форму выкройки, а ту форму, которую тога принимала при надевании. Ибо подобно тому, как греческий плащ зачастую складывался вдвое, так и круглая тога укладывалась подобным же образом; такое объяснение устраняет все трудности, встающие перед тем, кто пытается исследовать одежду древних. Ученые не видят другой разницы между тогой и плащом, а в особенности плащом философов, кроме той, что плащ надевался прямо на голое тело, в отличие от тоги, под которой носили нижнюю одежду<sup>63</sup>. Один, например, представляет греческий плащ четырехугольным и усматривает четыре его конца на гравюре, выполненной со статуи Еврипида; другой воображает, будто видит столько же концов у плаща фигуры, стоящей возле пещеры на «Апофеозе Гомера» в Палаццо Колонна<sup>64</sup>. Ошибаются, однако, оба: и на первой, и на второй фигуре плащ не имеет четырех концов или кисточек. Небольшая статуя с именем Еврипида, высеченной на пьедестале, считалась утраченной

\* Мужеложцы (лат.).

\*\* Продажные мальчики (лат.).

и лишь недавно была обнаружена в гардеробной Палаццо Фарнезе; в течение некоторого времени она находилась в моих руках, так что я с полным основанием могу судить о ней.

Тога, подобно плащу, перебрасывалась через левое плечо, и масса складок, образовывавшихся при этом<sup>65</sup>, называлась *sinus*\*. Обычно тогу не подпоясывали, как замечают и другие авторы, однако в некоторых случаях это все-таки делалось, о чем свидетельствуют некоторые замечания Аппиана, указанные в примечании<sup>\*\*66</sup>. На поле сражения греки не носили плаща<sup>67</sup>, а римляне — тоги; вместо этого у них была легкая накидка, называвшаяся у первых «хламида», а у вторых — *tibenum*<sup>68</sup> или же *paludamentum*, которая была также круглой формы и отличалась от плаща и тоги, по-видимому, только величиной: все, что говорят другие авторы по поводу особой ее формы, опровергается при первом же взгляде на древние фигуры. Ибо все фигуры в панцирях и некоторые другие, как например — нагой Август из Виллы Альбани, Марк Аврелий на коне и два плененных царя из черного мрамора в Капитолии, а также бюсты императоров имеют эту накидку, причем явственно видно, что она круглая, а не четырехугольная: об этом свидетельствуют хотя бы складки, которые в противном случае располагались бы иначе. Эта накидка закреплялась с помощью большой пряжки, обычно на правом плече, и свисала с левого плеча, которое она закрывала, так что правая рука оставалась свободной. Иногда же пряжка находилась на левом плече — например, на бюстах Друза, Клавдия, Гальбы и Траяна, а также на одном из капитолийских бюстов Адриана и на одном из находящихся там же бюстов Марка Аврелия.

Отделка мужского одеяния и узоры на ткани не будут рассмотрены в этом отделе, ибо их не различить на памятниках; поскольку же на одной геркуланумской картине, в которой изображена Муза Талия, находится, как полагают, *clavus*<sup>\*\*\*</sup>, то об этом нужно хотя бы упомянуть. На плаще этой фигуры там, где он покрывает бедро, имеется длинная прямоугольная полоса другого цвета, и авторы описания геркуланумских картин стремятся доказать, что это и есть римский *clavus*, представлявший собой вотканный или нашитый кусок пурпура и указывающий, в зависимости от ширины, на тот или иной сан владельца платья и на сословие, к которому он принадлежал<sup>69</sup>. Вот и все, что я хотел напомнить здесь об одеяниях, покрывавших само тело.

\* Букв. «пазуха» (лат.).

<sup>\*\*66</sup> Bell. Civil. L. 1. p. 173: *οί πολιτικοί τάτε ἱμάτια διαξωσάμενοι, καί τὰ προστύχουτα ξύλα ἀρπάσαντες τοὺς ἀγροικοὺς διέσθσαν* cf. L. 2. p. 260 [«Гражд[анская] война», кн. 1, с. 173; «Тогда горожане подпоясали свои тоги, схватили попавшиеся им под руки дубины и прогнали сельчан». Ср. кн. 2, с. 260].

<sup>\*\*\*</sup> Пурпурная полоса на тунике (лат.).

Во второй главке этого раздела мы рассмотрим части одеяния, предназначавшиеся для головы, ног и рук. Что касается первого пункта нашего рассмотрения, то у римлян не было принято носить диадемы, в отличие от греков, у которых эти головные повязки порою, кажется, были из бронзы, о чем, по-видимому, свидетельствует повязка на голове бронзовой статуи так называемого Птолемея из Виллы Альбани: на этой повязке в нескольких местах имеются длинные прорезы, использовавшиеся, вероятно, при застегивании<sup>\*70</sup>. Бороду порою завязывали узлом под подбородком, о чем свидетельствует одна голова в Капитолии и другая из Геркуланума, в Портичи. Спартамцам не дозволялось носить усы<sup>71</sup>.

Путешественники и земледельцы покрывали голову для защиты от солнца или дождя шляпами той же формы, что и наши нынешние, но без загнутых кверху полей и с низкой тульей, как я уже отметил в предыдущей главе при описании женских шляп. Шляпы эти были с лентами, которые могли завязываться под подбородком; когда же ходили с непокрытой головой, то шляпу откидывали на плечи и она висела на лентах, но мы никогда не видим лент на древних статуях. С откинутой на плечи шляпой изображен на нескольких резных камнях Мелеагр; на двух схожих рельефах из Виллы Боргезе и Виллы Альбани, на которых изображены Амфион и Зет с их матерью Антиопой, у Зета шляпа откинута на плечи в знак того, что он ведет образ жизни пастуха. Я уже познакомил публику с этими произведениями в другом сочинении<sup>72</sup>. Такую шляпу носили и афиняне в древнейшую эпоху, но затем она вышла из употребления<sup>73</sup>. Встречается и другой род шляп, с загнутыми кверху краями, образующими спереди длинный козырек, и разрезанными по бокам, чтобы можно было совсем поднимать их: они весьма похожи на те дорожные шляпы, которые в Германии носят на охоте. Шляпу эту имеет так называемый индийский Бахус на упомянутой выше мраморной вазе из Палаццо Фарнезе; шляпу же с высоко поднятыми узкими полями, напоминающую головной убор наших священников, мы видим у одного охотника на описанной уже бронзовой вазе цилиндрической формы. Особый род шляп носили римские *aurigatores*<sup>\*\*</sup>, то есть те, кто принимал участие в состязаниях на колесницах; сверху они совершенно заострены и чрезвычайно похожи на китайские. Такие шляпы можно видеть на *aurigаторах* в нескольких сценах мозаики дома Массини и на рисунке с ныне утраченного произведения, который приводит в своем сочинении Монфоко<sup>74</sup>.

<sup>\*70</sup> Таким образом, слово *χαλκρομίτων* (увенчанный медью), примененное Еврипидом по отношению к Гектору (*Troad.* v. 271), следовало бы отнести скорее к подобной повязке, а не к панцирю, как это делает Барнс.

<sup>\*\*</sup> Колесничие (*лат.*).

Здесь следовало бы сказать несколько слов о фригийских шапках, которые носили как мужчины, так и женщины; это позволит пояснить одно непонятное место у Вергилия. В доме Виллы Негрони имеется голова юноши во фригийской шапке, с которой сзади спадает нечто в виде шлейфа, закутывающего спереди шею и закрывающего подбородок до самой нижней губы, примерно так, как у одной бронзовой фигуры, с той лишь разницей, что там шлейф закрывает и рот. Благодаря этой голове становится понятным стих Вергилия о Парисе<sup>75</sup>:

Maenonia mentum mitra crinemque madentem  
Subnixus\*.

Неверные объяснения и попытки исправления этого места можно найти у авторов, названных в примечаниях<sup>76</sup>.

Панталоны были в употреблении и у греков, и у римлян, о чем свидетельствуют геркуланумские и другие картины; этим опровергаются суждения некоторых авторов, утверждавших обратное. Панталоны так называемого Кориолана на картине в Термах Тита доходят до самой щиколотки, так что они облегают ноги, точно чулки, и окрашены в синий цвет. Танцовщицы у греков, так же, как и у нас, носили панталоны<sup>77</sup>. Однако далеко не все мужчины носили панталоны: вместо них употреблялись набедренные повязки, однако и это считалось признаком изнеженности, и Циперон бросил упрек Помпею в том, что тот носил такую повязку<sup>78</sup>. Во времена Траяна простонародье еще не знало этих повязок, и фигура этого императора на арке Константина изображена в одеянии, доходящем до колен. У варварских народов панталоны составляли одно целое с чулками и подвязывались у щиколотки ремнями сандалий. В последующее время чулки начали отрезать от панталон, и отсюда ведет свое происхождение немецкое слово *Strumpf*\*\* , обозначающее нечто такое, что отрезают, как показал Экхарт в «Ларчике для сокровищ» Эбнера<sup>79</sup>. Следовательно, Микеланджело совершил ошибку, надев, вопреки принятому в древности обычаю, на своего Моисея чулки под панталонами, подвязанными под коленями.

О различных видах обуви у древних обстоятельно говорится у других авторов. Римские башмаки отличались от греческих, как указывает Аппиан<sup>80</sup>, но в чем состояло это различие, мы не знаем. Знатные римляне носили башмаки из красной кожи, привозившейся из Парфии и напоминающей, вероятно, современный кордуан<sup>81</sup>. Благородные афиняне носили на башмаках полумесяц из серебра (а некоторые — из слоновой кости), находившийся, как кажется, сбоку над лодыжкой<sup>82</sup>. Я не могу найти здесь ничего достойного упоминания, кроме

\* Митрию меонийской прикрыв подбородок и мокрый волос (лат.).

\*\* Чулок (нем.).

статуи Адриана на Вилле Альбани, который изображен в панцире и с босыми ногами. Я уже упоминал эту статую в другом сочинении<sup>83</sup> и отметил, что император этот часто делал пешком по двадцати миль в полном вооружении и босиком. Но теперь статую эту не узнать, ибо голову ее сочли нужным приделать к другой статуе, заменив ее головой Септимия Севера, так что босые ноги утратили свой смысл.

Перчатки имеются на руках некоторых фигур, изображенных на погребальных урнах; обстоятельство это следует отметить, чтобы опровергнуть Казобона, утверждающего, будто ни греки, ни римляне не знали перчаток<sup>84</sup>. Это — весьма серьезная ошибка, ибо перчатки были известны уже во времена Гомера, у которого их носит Лаэрт, отец Улисса.

К облачению тела относятся также доспехи, состоящие из панциря, шлема и поножей. У древних панцири были двойными и закрывали грудь и спину; делались они или из холста, или из металла. Холщовые панцири носили финикияне и ассирийцы в войске Ксеркса, карфагеняне, с которых были сняты те три панциря, которые Гелон послал в Элиду, а также испанцы<sup>85</sup>. Римские полководцы и императоры носили по большей части именно такие панцири — например, Гальба, о котором это сообщают<sup>86</sup>; об этом же свидетельствуют и их статуи, изображающие, по-видимому, фигуры в холщовых панцирях, ибо на них зачастую виден каждый мускул, что можно было скорее выразить в холсте, повторяющем форму тела человека, для которого делался панцирь, нежели в бронзе. Такие панцири изготовлялись с помощью крепкого вина или уксуса и соли, причем холст брался в восемь или десять слоев<sup>87</sup>. Но встречаются и другие панцири, сделанные, вероятно, из бронзы, и некоторые из них чрезвычайно похожи на панцири наших кирасиров: такие панцири мы видим на прекрасном бюсте Тита и на двух лежащих пленниках из Виллы Альбани. Все эти панцири имеют по обеим сторонам сбоку шарниры или крючки для застегивания.

После того что уже было сказано о шлемах другими авторами, мне остается лишь заметить, что не все они были металлическими; некоторые из них, очевидно, делались из кожи или другого гибкого материала, ибо шлем, лежащий под ногой статуи одного героя в Палаццо Фарнезе, смят, а этого не могло случиться, будь он из бронзы.

Изображение поножей часто встречается на рельефах и резных камнях; на статуях же мы видим их лишь на одной, находящейся на Вилле Боргезе. Поножи были в употреблении и у этрусков и сардинцев, но у них они вместо того чтобы закрывать ногу спереди, прикрывали икры и оставляли открытыми голени: об этом виде доспехов на чрезвычайно древней фигуре сардинского солдата я буду говорить в особом сочинении, о котором упомянул во вступлении<sup>88</sup>.

О мужском одеянии у римлян и о том, что нужно знать в этой области художнику, здесь сказано достаточно. И на этом я завершаю первую часть моей истории.

Часть вторая

ИСКУССТВО ГРЕКОВ  
В ЕГО СВЯЗИ С СОБЫТИЯМИ  
ГРЕЧЕСКОЙ ИСТОРИИ

Вторая часть этой истории представляет собою то, что мы называем историей в узком смысле слова, а именно судьбы искусства греков, рассмотренные в их связи с внешними обстоятельствами, то есть с событиями греческой истории, имевшими огромное влияние на искусство. Ибо если науки и даже сама мудрость находятся в зависимости от времени и от перемен, которые оно приносит, то еще большую зависимость испытывает искусство, питаемое и поддерживаемое изобилием, а порою и людской суетностью. Исходя из этого, необходимо описать условия, в которых находились греки в различные периоды своей истории, что и будет сделано кратко и лишь в той мере, в какой это соответствует моему замыслу, — и вся история эта будет свидетельством того, что именно свобода способствовала возвышению искусства греков. Но поскольку я намеревался изложить историю искусства, а не художников, то и не считаю нужным давать здесь жизнеописания последних, тем более что это уже было сделано многими другими; однако я рассмотрю наиболее значительные их творения и исследую некоторые из них с точки зрения искусства. По той же причине я не стану перечислять имена всех тех художников, о которых упоминают Плиний и другие авторы, в особенности же в тех случаях, когда одно указание имен художников и названий их произведений, не сопровождаемое никакими другими сведениями, ничему не сможет научить нас. Однако в отношении художников древнейшей эпохи такой перечень, выдержанный в хронологической последовательности, будет здесь приведен: отчасти потому, что о них умалчивают новейшие авторы, занимающиеся историей искусства, отчасти же потому, что перечисление их произведений до некоторой степени раскрывает перед нами возвышение искусства в древнейшую эпоху. С этого перечня, содержащего самые ранние из дошедших до нас сведений, я и начну эту историю.

# Глава первая

## ОБ ИСКУССТВЕ В ДРЕВНЕЙШИЕ ВРЕМЕНА ВПЛОТЬ ДО ФИДИЯ

Уже в самой глубокой древности искусством занимался Дедал, и еще во времена Павсания встречались деревянные фигуры работы этого знаменитого художника. Павсаний говорит, что при всей незаконченности их облика в нем ощущалось нечто божественное<sup>1</sup>. В ту же эпоху жил Смилид<sup>2</sup>, сын Эвкла, родом с острова Эгины, сделавший две статуи Юноны: одну для Аргоса, другую для Самоса; должно быть, этот Смилид и упоминаемый Каллимахом Скелмид — одно и то же лицо. То был один из самых древних художников, а поэт говорит о деревянной статуе Юноны его работы; следовательно, вместо «Скелмид» нужно читать «Смилид»<sup>\*3</sup>. Одним из учеников Дедала, последовавшим, вероятно, за ним на Крит, был Эндей<sup>4</sup>. После этой легендарной эпохи в истории художников имеется большой пробел, так что мы не располагаем сведениями ни об одном из них вплоть до восемнадцатой Олимпиады: около этого времени становится знаменитым живописец Буларх, одна из картин которого, изображавшая битву, была оплачена золотом, равным по весу картине<sup>5</sup>. Почти в это же время, по-видимому, жил Аристокл из Кидонии на Крите: его упоминают до того, как город Мессина в Сицилии утратил свое древнее имя Занкла, что случилось в двадцать девятую Олимпиаду<sup>6</sup>. В Элиде находилось произведение его работы, которое изображало Геркулеса, сражавшегося с амазонкой Антипой на коне за ее пояс. Позднее прославились Малак с острова Хиос, его сын Миккиад и внук Анферм: сыновьями последнего были Бупал и Анферм, и они могли указать художников в черед своих предков вплоть до первой Олимпиады<sup>7</sup>. В это же время пользовались успехом Дипен и Скиллид, которых Павсаний совер-

---

<sup>\*3</sup> Fragm. 105. p. 358. 359. Из заметок Бенгли по поводу этого места видно, какого рода предположения делались относительно этого имени как другими учеными, так и им самим.

шенно ошибочно считает учениками Дедала<sup>8</sup>; может быть, то был другой Дедал, живший гораздо позже первого, ведь после Фидия приобрел известность еще один скульптор с этим именем, уроженец Сикиона<sup>9</sup>. Учениками Дипена и Скиллида<sup>10</sup> были Леарх из Регия в Великой Греции, Дориклид и Донт, оба из Лакедемона, и Тектей и Ангелион, выполнившие одну статую Аполлона на Делосе, быть может — ту самую, множество обломков которой и пьедестал со знаменитой надписью находились на острове еще в конце прошлого столетия. К этому же времени следует отнести Аристомедона из Аргоса<sup>11</sup>, Пифодора из Фив<sup>12</sup>, а также Дамофона из Мессены<sup>13</sup>, сделавшего в Эгионе в Ахайе деревянную статую Юноны Луцины с мраморной головой и конечностями. Его же работы были деревянный Меркурий и одна Венера в Мегалополе в Аркадии. Лафай, работы которого была статуя Аполлона в древнем стиле, находившаяся в Айгире в Ахайе, жил, должно быть, около этого же времени<sup>14</sup>. Вскоре после того выдвинулся Демей, которому принадлежала статуя Милона Кротонского в Элиде, выполненная, вероятно, после шестидесятой Олимпиады, судя по времени, когда жил Пифагор, и в особенности — по тому, что до шестидесятой Олимпиады в Элиде ни разу не воздвигали статуй борцам, а Милон был им<sup>15</sup>. За Демеем последовали Стомий и Сомис<sup>16</sup>, добившиеся успеха до битвы при Марафоне, а также Калон, ученик Тектея<sup>17</sup>. Ему принадлежали тридцать пять статуй в Элиде, изображавших молодых мессенцев из Сицилии; о событии, связанном с этими статуями, рассказывает Павсаний. В одно время с Калоном жили Менехм и Соид из Навпакта; последний сделал статую Дианы из слоновой кости и золота для храма этой богини в Патрах<sup>18</sup>. Позднее добились успеха Гегий<sup>19</sup> и Агелад<sup>20</sup>, учитель Поликлета, который, между прочим, изобразил в Элиде Клеосфена на колеснице, одержавшего победу в шестьдесят шестую Олимпиаду. Один из учеников Агелада, Аскар<sup>21</sup>, выполнил в Элиде статую Юпитера в венке из цветов. К этому же времени, вероятно, следует отнести Ифиона из Эгины, создавшего статую Ангелии, дочери Меркурия<sup>22</sup>.

Перед походом Ксеркса против греков<sup>23</sup> прославились следующие скульпторы: Симон<sup>24</sup> и Анаксагор<sup>25</sup>, оба родом с Эгины (второму принадлежит статуя Юпитера, которую греки воздвигли в Элиде после победы под Платеями); Онат<sup>26</sup>, также родом с Эгины, который среди множества прочих произведений создал стоявшие в Элиде статуи восьми героев, бросивших жребий, чтобы определить, кому из них сражаться с Гектором; Дионисий из Регия и Главк из Мессены<sup>27</sup>, сицилийцы, жившие во времена Анаксилая, тирана Регия, то есть между семьдесят первой и семьдесят шестой Олимпиадами (подпись Дионисия стояла на фигуре лошади его работы); Аристомед и Сократ, сделавшие статую Кибелы, которую заказал Пиндар для храма этой богини в

Фивах<sup>28</sup>; Мендей из Пеона<sup>29</sup>, статуя Победы работы которого стояла в Элиде; Главкий из Эгины, изобразивший в Элиде царя Гиерона на колеснице<sup>30</sup>; Элад из Аргоса, учитель Фидия<sup>31</sup>.

Художники эти основали различные школы, так что знаменитейшие школы греческого искусства в Эгине, Коринфе и Сикионе, родоначальницы художественных произведений, были созданы в глубокой древности. Последнюю школу основали, по-видимому, знаменитые скульпторы Дипен и Скиллид, поселившиеся в Сикионе<sup>32</sup>; я только что упомянул некоторых из их учеников. Скульптор Аристокл, брат Канаха, уроженец того же города, спустя семь поколений продолжал считаться основоположником школы, существовавшей в течение длительного времени<sup>33</sup>. Говоря о Дамокрите, еще одном скульпторе из Сикиона, называли его учителей вплоть до самого первого, отделенного от него пятью поколениями<sup>34</sup>. Полемон написал сочинение о картинах, находившихся в Сикионе, и о тамошнем портике, в котором хранилось множество творений искусства<sup>35</sup>. Благодаря влиянию Эвпомпа<sup>36</sup>, учителя Памфила<sup>37</sup>, чьим учеником был Апеллес, школы, на время объединившиеся под именем элладской, снова разделились, и наряду с ионической школой (у малоазиатских греков) появились афинская и сикионская, каждая со своими особенностями. Памфил, Поликлет<sup>38</sup> и Лисипп, а также Апеллес, пришедший в Сикион к Памфилу, чтобы усовершенствовать свое мастерство, придали напоследок блеск этой школе, и во времена Птолемея Филадельфа, царя Египта, самой прославленной школой живописи была, по-видимому, сикионская, ибо в описании великолепной процессии, устроенной этим царем, упоминаются преимущественно картины работы сикионских художников<sup>39</sup>.

Благодаря своему выгодному местоположению Коринф уже в самой глубокой древности стал одним из самых могущественных греческих городов; по этой причине первые поэты называют его богатым<sup>40</sup>. По-видимому, Клеанф был здесь первым живописцем, начавшим не просто очерчивать контуры фигуры, но и намечать некоторые ее части<sup>41</sup>. Страбон говорит, однако, уже о картинах Клеанфа со многими фигурами, сохранившихся до его времени<sup>42</sup>. Перед началом сороковой Олимпиады Клеофант из Коринфа прибыл в Италию вместе с Тарквинием Приском и впервые познакомил римлян с греческим искусством живописи; еще во времена Плиния в Ланувии находились прекрасные картины этого художника, изображавшие Аталанту и Елену<sup>43</sup>.

Что же касается эгинской школы, то, если судить о ее древности по знаменитому Смилиду, бывшему уроженцем этого острова, основание ее следует отнести к эпохе Дедала. О том, что художественная школа там возникла в глубочайшей древности, свидетельствуют известия древних авторов о множестве древних статуй в Греции, выпол-

ненных в эгинском стиле<sup>44</sup>. Один скульптор родом с Эгины был известен не по имени, а по прозвищу «эгинский ваятель»<sup>45</sup>. Жители этого острова, дорийцы, широко занимались торговлей и мореплаванием, что способствовало развитию у них искусств; Павсаний говорит об их путешествиях уже в древнейшую эпоху, причем они превосходили афинян на море<sup>46</sup>, — впрочем, как у одних, так и у других до войны с персами были только пятидесятивесельные корабли без палубы. Соперничество между афинянами и эгинцами послужило, наконец, причиной войны, продолжавшейся до самого похода Ксеркса против греков. Эгинцы во многом способствовали победе Фемистокла над персами, но и извлекли из нее большую выгоду для себя, ибо богатые персидские трофеи были доставлены на Эгину и проданы там, благодаря чему, как свидетельствует Геродот, остров сильно разбогател. Расцвет Эгины продолжался до восьмидесят восьмой Олимпиады, когда жители ее, поддерживавшие лакедемонян, были изгнаны афинянами. Афиняне вывели на остров свою колонию, а эгинцы переселились в Фирею, город, находившийся в Арголиде. Впоследствии, правда, они вновь овладели своим родным островом, но уже были не в силах достигнуть прежнего могущества<sup>47</sup>.

После пятидесятой Олимпиады для Греции наступили мрачные времена: власть в ней захватили многочисленные тираны, и период этот длился около семидесяти лет<sup>48</sup>. Поликрат сделался правителем Самоса, Писистрат — Афин, Кипсел передал власть над Коринфом своему сыну Периандру, укрепив свое могущество с помощью союзов и брачных связей с другими врагами свободы своего отечества — правителями Амбракии, Эпидавра и Лесбоса. Меланхр и Питтак стали тиранами Лесбоса, а вся Эвбея покорилась Тимониду; Лигдамид же при поддержке Писистрата сделался правителем Наксоса. Однако большинство из них достигло власти не насильственным образом и не с оружием в руках: они добились своей цели благодаря красноречию и умению делать уступки народу; подобно Писистрату, они признавали над собою власть законов, установленных для своих сограждан. Слово «тиран» служило еще и почетным титулом, и Аристодем, тиран Мегалополя в Аркадии, заслужил даже прозвище *Χρητός*, то есть «честный»<sup>49</sup>. Статуи победителей больших игр, которыми изобиловала Элида еще до эпохи расцвета искусств, зачастую изображали в то же время и защитников свободы: тираны вынуждены были отдавать должное людем заслугам, получившим общее признание, а художники во все времена могли беспрепятственно выставлять свои творения на обозрение всему народу.

Рельеф с двумя фигурами, находящийся в Англии<sup>50</sup> и изображающий юного победителя игр по имени Манфо (о чем гласит бороздообразная надпись на этом произведении) и сидящего Юпитера, относится,

по-видимому, к этой эпохе, однако выполнен он мог быть не ранее пятидесятой Олимпиады, ибо только тогда начали работать с мрамором, как указывалось в первой части. Должно быть, и мраморные колонны тогда в Греции имелись в небольшом количестве: колонны храма Дианы на мысе Суний во времена Фемистокла были из белого камня<sup>51</sup>. Однако на основании гравюры невозможно делать какие-либо заключения об этом рельефе. Мнимый надгробный камень спартанского поэта Алкмана, жившего около тридцатой Олимпиады, отнюдь не может быть столь древним, судя по неразборчивой и весьма произвольно толкуемой надписи на нем<sup>52</sup>; камень этот находится в Венеции, в доме Джустиниани.

Самую древнюю из дошедших до нас золотых монет, происходящую, как полагают, из Кирены в Африке, следует, согласно ее описанию<sup>53</sup>, отнести к этому же времени. Возможно, она была отчеканена по приказанию Демонакта из Мантинеи, правителя Кирены при несовершеннолетнем Батте IV, жившего в одно время с Писистратом. Демонакт изображен на ней стоящим, с головой, обвитой повязкой, от которой исходят лучи, и с бараньим рогом над ухом; в правой руке он держит фигуру Победы, а в левой — скипетр. Гораздо вероятнее, однако, что эта монета была отчеканена позднее в память Демонакта.

После того как греческие тираны, и даже те, которые человечно и в соответствии с законами управляли Сикионом<sup>54</sup>, лишились власти, а сыновья Писистрата были низложены и убиты<sup>55</sup>, что произошло в шестьдесят седьмую Олимпиаду и, следовательно, примерно в то самое время, когда Брут освободил свое отечество<sup>56</sup>, греки гордо подняли голову и ощутили прилив душевных сил. Их столь прославляемые впоследствии республики продолжали оставаться незначительными и маленькими государствами до той поры, пока персы не начали теснить греков в Ионии, разрушили Милет и увели его жителей в неволю<sup>57</sup>. Греки, а в особенности афиняне, были взволнованы этим до глубины души, и даже несколько лет спустя, когда Фриних изобразил в трагедии взятие Милета<sup>58</sup>, весь народ в театре обливался слезами. Афиняне собрали все свои силы и в союзе с зретрийцами пришли на помощь своим братьям в ионийской Азии: они даже приняли смелое решение напасть на персидского царя в его собственных владениях. Они дошли до Сард и сожгли этот город, дома в котором либо были построены из тростника, либо имели тростниковые крыши. Это случилось в шестьдесят девятую Олимпиаду, а в семьдесят вторую Олимпиаду, спустя двадцать лет после убийства афинского тирана Гиппарха и изгнания его брата Гиппия, они одержали поразительную победу при Марафоне, которая была бы замечательнейшим событием в истории любого народа.

Благодаря этой победе афиняне возвысились над гражданами всех других городов, а поскольку они первыми из греков сделались цивилизованными и перестали носить оружие<sup>59</sup>, без которого в глубокой древности ни один грек не показывался в обществе даже и в дни мира, то престиж и возрастающее могущество Афин превратили этот город в резиденцию всех искусств и наук в Греции. По этой-то причине кто-то сказал, что у греков было очень много общего между собой, но лишь афиняне нашли путь к бессмертию<sup>60</sup>. В Кротоне и Кирене процветала медицина, а в Аргосе — музыка, в Афинах же соединились все искусства и науки<sup>61</sup>. Спустя десять лет Фемистокл и Павсаний при Саламине и Платеях так укротили персов, что страх и отчаяние преследовали последних до самого сердца их державы, а для того чтобы греки постоянно помнили о персах, разрушенные врагом храмы были оставлены в развалинах в память о той угрозе, в борьбе с которой они обрели свою свободу<sup>62</sup>. И здесь начинается самый замечательный период в истории греков, длившийся полвека.

С этого момента, казалось, все силы в Греции пришли в движение, а величайшие дарования этой нации стали обнаруживаться в большей, нежели когда бы то ни было степени. Необыкновенные люди и величайшие умы, стоявшие у истоков этого великого движения, появились вдруг все одновременно. Геродот прибыл в Элиду из Карики в семьдесят седьмую Олимпиаду и читал свою «Историю» перед всеми собравшимися там на игры греками<sup>63</sup>; незадолго до этого Ферекид первым начал писать прозой<sup>64</sup>. Эсхил выступил с первыми правильными трагедиями в возвышенном стиле (до этого, с момента их возникновения в шестьдесят первой Олимпиаде, они представляли собой лишь пляску поющих актеров) и получил впервые премию в шестьдесят третью Олимпиаду<sup>65</sup>. В это же время начали петь поэму Гомера, и Кинеф из Сиракуз, живший около шестьдесят девятой Олимпиады, был первым рапсодом<sup>66</sup>. Тогда же Эпихарм поставил первые комедии<sup>67</sup>, а Симонид, первый элегический поэт, принадлежит к числу зачинателей этой эпохи. В те годы ораторское искусство стало наукой, и сделал это сицилиец Горгий из Леонтии<sup>68</sup>; также и в Афинах, во времена Сократа, Антифонт первым начал сочинять и записывать судебные речи<sup>69</sup>. Даже самой мудрости впервые начал публично обучать Афинагор<sup>70</sup>, открывший свою школу в Афинах в семьдесят пятую Олимпиаду. Незадолго до того греческий алфавит был дополнен Симонидом и Эпихармом<sup>71</sup>, хотя изобретенные ими буквы впервые стали общенародным достоянием лишь в девяносто четвертую Олимпиаду, после низложения тридцати тиранов<sup>72</sup>. Все это как бы подготовило то великое совершенствование искусства, к которому оно и двинулось вскоре могучими шагами.

Само несчастье, постигшее Грецию, должно было способствовать ее возвышению, ибо опустошения, произведенные персами, и разрушение Афин заставили греков после победы, одержанной Фемистоклом, взяться за восстановление храмов и общественных зданий. Проникшись еще более сильной любовью к отечеству, во имя спасения которого пожертвовало своей жизнью столько отважных мужей и которое казалось теперь недоступным для любых посягательств, греки начали думать об украшении своих городов и о строительстве великолепных зданий и храмов. Воздвигая многочисленные статуи богов, греки не забывали и о заслугах мужей, сражавшихся за свое отечество до последней капли крови, и даже те женщины, которые бежали со своими детьми из Афин в Трезены, получили свою долю бессмертия, ибо статуи их стояли в одном портике в упомянутом городе<sup>73</sup>.

Самыми знаменитыми скульпторами того времени были: Агелад из Аргоса, учитель Поликлета<sup>74</sup>; Онат из Эгины, сделавший статую сиракузского царя Гиерона, которая была поставлена на колесницу с конями работы Каламиса<sup>75</sup>; Агенор, обессмертивший себя статуями двух друзей, освободителей своего отечества, Гармодия и Аристокитона, воздвигнутыми в первые годы семьдесят седьмой Олимпиады, после того как прежние их статуи, поставленные через четыре года после убийства ими тиранов, были увезены персами<sup>76</sup>; Главкий из Эгины, выполнивший статую знаменитого Феагена из Фасоса, снискавшего тысячу триста венков в награду за такое же количество побед на всегреческих играх<sup>77</sup>.

Об успехах искусства в это время свидетельствуют монеты сиракузского царя Гелона<sup>78</sup>, причем одна из них, золотая, является одной из древнейших монет из этого металла, дошедших до нас. Невозможно определить с точностью возраст древнейших афинских монет, однако стиль их исполнения позволяет опровергнуть мнение Ардуэна, полагающего, будто ни одна из них не была отчеканена до царствования Филиппа Македонского; среди них встречаются монеты весьма дурной чеканки. Самая прекрасная из виденных мною афинских монет — так называемый квинарий золотой чеканки, находящийся в Фарнезском музее короля Сицилии<sup>79</sup>. Боз уверяет, будто золотых афинских монет вовсе не существует<sup>80</sup>, так что упомянутая мною монета служит доказательством его неправоты. Надпись ΙΕΡΩΝ на груди одного бюста в Капитолии, который по этой причине выдается за изображение Гиерона Сиракузского, выполнена, вне всякого сомнения, в новое время.

# Глава вторая

## ОБ ИСКУССТВЕ

### СО ВРЕМЕН ФИДИЯ ДО АЛЕКСАНДРА ВЕЛИКОГО

В те годы были заложены основы величия Греции, тот самый фундамент, на котором можно было построить долговечное и велико-лепное здание; мудрецы и поэты заложили в нем первые камни, художники завершили его, а историки ведут нас к нему через велико-лепный портал. Сами греки той поры должны были испытывать не меньшее изумление, чем те немногие из наших современников, кото-рые еще знают их поэтов, когда спустя несколько лет после того, как трагедия у Эсхила достигает, казалось бы, совершенства, вдруг появля-ется некий Софокл, добивающийся высшей цели человеческих устрем-лений, и не постепенно, но в каком-то непостижимом едином порыве. Он поставил «Антигону», первую свою трагедию, в третьем году семь-десят седьмой Олимпиады<sup>1</sup>. Такой же взлет совершился и в искусст-ве, — от учителя к ученику, от Агеллада к Поликлету, — и надо думать, что если бы время не лишило нас возможности судить о многих про-изведениях искусства, то разница между Геркулесом работы Элада и Фидиевым Юпитером, между Юпитером работы Агеллада и Поликле-товой Юноной была бы такой же, как между «Прометеем» Эсхила и «Эдипом» Софокла. Своими глубокими мыслями и превосходным их выражением первый скорее поражает нас, чем трогает нашу душу, а в построении фабулы он отдает предпочтение вероятному перед воз-можным<sup>2</sup>, ибо он скорее рассказчик, нежели поэт. Второй же волнует нас, задевая самые сокровенные чувства, и достигает этого не словами, но впечатляющими образами; благодаря наивысшему правдоподобию, к которому он стремится, и благодаря удивительному мастерству, проявляемому в развитии и развязке фабулы, он заставляет нас пре-бывать в состоянии напряженного ожидания и возвышает нас над пределами наших стремлений.

Самым благодатным временем для искусства в Греции, а в осо-бенности в Афинах, были те сорок лет, когда Перикл, так сказать,

управляя республикой<sup>3</sup> и когда велась затяжная война, которая предшествовала Пелопоннесской, начавшейся в восемьдесят седьмую Олимпиаду<sup>4</sup>. Война эта — быть может, единственная из всех, что велись когда-либо в мире, которая не только не нанесла ущерба искусству, очень восприимчивому ко всем внешним событиям, но, напротив, скорее способствовала его развитию. В этой войне творческие силы Греции достигли полного и окончательного развития, и поскольку Афины и Спарта изыскивали и пускали в ход все мыслимые средства для того, чтобы добиться решающего превосходства друг над другом, то всякий талант находил себе применение, а ум и руки не бездействовали. Во время войны художники всегда видели перед собою великий день, когда их творения предстанут взору всех греков. Ибо когда через каждые четыре года наступало время Олимпийских игр, а через три года — Истмийских, то все враждебные действия прекращались, и греки, позабыв взаимные обиды, собирались для всеобщего ликования в Элиде или в Коринфе и при виде лучших представителей своей нации, стремящихся отличиться, несколько дней не думали ни о том, что происходило с ними до этого, ни о том, что еще предстояло. Точно так же и лакедемоняне заключали перемирие на сорок дней, когда приближалось празднество в честь Гиацинта<sup>5</sup>. Лишь Немейские игры не справлялись на протяжении нескольких лет во время войны между этолийцами и ахейцами, в которую вмешались римляне<sup>6</sup>. Свобода нравов, царившая на этих играх, допускала отсутствие покровов на любой части тела состязавшихся и давала художникам возможность поучиться, ибо набедренную повязку отвергли задолго до этого времени, и первый, кто на играх в Элиде в пятнадцатую Олимпиаду состязался в беге без набедренной повязки, звался Аканфом; следовательно, нет никаких оснований утверждать, как это делает один автор, будто обычай выступать на играх обнаженным появился лишь между семьдесят третьей и семьдесят шестой Олимпиадами<sup>7</sup>.

Особенно замечательны были восемь лет этой войны, период, могущий считаться священным для искусства, ибо вполне вероятно, что храмы, здания и произведения искусства, которыми Перикл украсил свой родной город, возникли именно в эти годы. На это время приходится и восемьдесят третья Олимпиада, когда расцвело искусство Фидия.

Вслед за трехлетним перерывом в военных действиях, наступившим благодаря посредничеству Кимона, когда обе стороны соблюдали это негласное перемирие, был заключен настоящий мир; произошло это на втором году восемьдесят второй Олимпиады<sup>8</sup>. Именно в это время римляне отправили послов в Афины и в другие греческие города, чтобы познакомиться с их законами. Годом позже умер

Кимон, и эта смерть дала Периклу свободу действий в осуществлении его великих замыслов. Он стремился к тому, чтобы в Афинах царили богатство и изобилие, достигнутые благодаря труду всех граждан: он строил храмы, театры, водопроводы и гавани и в украшении их доходил до расточительности; Парфенон, Одеон и многие другие сооружения, а в особенности двойные стены, которыми Перикл соединил пирейскую гавань с городом, известны всему свету. Тогда-то искусство обрело подлинную жизнь, и Плиний говорит, что только в это время и было положено начало как скульптуре, так и живописи<sup>9</sup>.

Возвышение искусства при Перикле напоминает возрождение его при Юлии II и Льве X. Грецию той эпохи, как позднее Италию, можно сравнить с плодородной, еще не исчерпавшей своих возможностей, но и не запущенной почвой, которая благодаря надлежащей обработке обнаруживает талящиеся в ней богатства. Нельзя, конечно, полностью отождествлять искусство до Фидия с искусством до Микеланджело и Рафаэля, однако и здесь и там оно отличалось простотой и чистотой, позволяющими искусству совершенствоваться тем сильнее, чем выше его безыскусность и неспорченность.

Двумя величайшими афинскими художниками той эпохи были Фидий и Паррасий; первый занимался не только своим искусством, но и руководил вместе с Мнесиклом<sup>10</sup> великим строительством Перикла, а второй приложил руку к творениям первого: он написал битву лапифов с кентаврами на щите Паллады, вырезанном Мисом из слоновой кости<sup>11</sup>. То был золотой век искусства, когда общее согласие помогало работе, а общественное признание и награждение заслуг сводило на нет происки завистников. Из художников старшего поколения в Элиде в это время работали над статуей Юпитера скульпторы Филак и брат его Онаф<sup>12</sup>, которым помогали их сыновья; там же стояла статуя Меркурия, несущего барана, работы эгинца Оната и Каллителя<sup>13</sup>. В числе их преемников были Ксенокрит и Эвбий<sup>14</sup>, создавшие статую Геркулеса, Тимокл и Тимархид<sup>15</sup> — статую Эскулапа, Менехм и Соид — статую Дианы<sup>16</sup>, Дионисий и Поликл — статую Юноны (последний прославился своими бронзовыми фигурами Муз<sup>17</sup>); можно было бы составить длинный перечень творений, имевших более чем одного отца. На острове Делос была статуя Исиды, над созданием которой трудились три афинских художника — Дионисидор, Мосхион и Ладам, сыновья Адаманта, о чем свидетельствует надпись на пьедестале статуи, который ныне находится в Венеции<sup>18</sup>. В Риме в шестнадцатом столетии имелась статуя Геркулеса, созданная двумя скульпторами, доказательством чего служила высеченная на ней надпись; я обнаружил ее копию в рукописных заметках Фульвия Урсина и Варфоломея Эгия на полях одного экземпляра базельского издания

Плиния 1525 года, находящегося в библиотеке господина Стоша во Флоренции<sup>19</sup>. Надпись гласила следующее:

ΜΗΝΟΔΟΤΟΣ ΚΑΙ  
ΔΙΟΔΟΤΟΣ ΟΙ ΒΟΗΘΟΥ  
ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΣ  
ΕΠΟΙΟΥΝ\*.

Фидий, как кажется, закончил работу над статуей Юпитера Олимпийского в восемьдесят третью Олимпиаду, и Плиний, вероятно, имел в виду именно это великое произведение, когда называл эту Олимпиаду порой наивысшего расцвета его таланта. Фидий посвятил свое искусство прославлению богов и героев, и среди статуй победителей игр в Элиде находилась лишь одна его работа: она изображала прекрасного Пантарка, в которого был влюблен художник, в тот момент, когда он намеревается сам украсить свое чело повязкой победителя игр<sup>20</sup>.

В ту же Олимпиаду наступил конец пятилетнему перемирию, и война вспыхнула вновь, однако строительство в Афинах не прекращалось, и работы не прерывались ни на мгновение. Ибо в восемьдесят седьмую или, как полагает Додуэлл, в восемьдесят пятую Олимпиаду Фидий закончил свою прославленную Палладу<sup>21</sup>, которую Перикл посвятил храму этой богини. Полемон, прозванный периегетом, написал о статуях и других произведениях, находившихся в этом храме, сочинение в четырех книгах<sup>22</sup>. За год до освящения храма Паллады Софокл поставил на сцене своего «Эдипа», замечательнейшую из всех трагедий на свете, так что означенная Олимпиада памятна как для художников благодаря созданию одного из самых совершенных произведений искусства, так и для ученых<sup>23</sup>.

Наконец, спустя пятьдесят лет после похода Ксеркса против греков из-за всей накопившейся вражды вспыхнуло пламя Пелопоннесской войны<sup>24</sup>, повод к которой дала Сицилия и в которой приняли участие все греческие города; одно-единственное морское сражение, закончившееся несчастливо для афинян, нанесло им удар, от которого они не смогли оправиться. Хотя в восемьдесят девятую Олимпиаду было заключено перемирие сроком на пятьдесят лет, но уже год спустя военные действия начались снова, и взаимное ожесточение привело к полному истощению сил нации. О том, насколько еще богаты были Афины в это время, можно судить по сумме налога, которым был обложен город вместе со всей Аттикой в войне против лакедемонян, ибо Афины выступили против них в союзе с фиванцами: вся сумма составляла шесть тысяч двести пятьдесят талантов<sup>25</sup>.

\* Менодот и Диодот, помощник Никомеда, сделали (греч.).

В эту войну судьбы поэзии и искусства уже не были, как прежде, общими. Поскольку афинянам теперь оказалось не под силу вести войну на собственные средства, то они не могли особенно расходиться на произведения искусства. Народ не позволил отказаться лишь от театральных представлений, считая их как бы одной из жизненных потребностей; когда много лет спустя город, управлявшийся македонским ставленником Лахаром<sup>26</sup>, подвергся осаде войсками Деметрия Полиоркета, театральные представления послужили средством для того, чтобы заглушить чувство голода. Мы располагаем сведениями о том, что по окончании Пелопоннесской войны, несмотря на величайшую нужду, которую испытывали Афины, для граждан, желавших посмотреть театральные представления, были выделены специальные средства, а именно — по драхме на человека. Ибо эти представления считались до некоторой степени священными, как и публичные спортивные игры, — и в первый же год этой войны благодаря состязанию Еврипида (выступившего с трагедией «Медея», слышавшей лучшим его произведением) с Софоклом и Эвфорионом<sup>27</sup> афинский театр прославился не меньше, чем последующие Олимпийские игры — благодаря родосцу Доризию, сыну знаменитого Диагора, завоевавшему победу и награду<sup>28</sup>. Через три года после постановки «Медеи» выступил со своими комедиями Евполид и в ту же Олимпиаду — Аристофан со своими «Осами»<sup>29</sup>. В следующую, то есть в восьмидесят восьмую Олимпиаду Аристофан поставил две следующие комедии, «Облака» и «Ахаряне». На основании изложенных причин следует полагать, что в продолжение тех двадцати восьми лет, когда велась война, художники находились в неблагоприятных условиях, тем более что на втором или на третьем году этой войны умер Перикл, их покровитель; пережил ли его Фидий, нам не известно<sup>30</sup>. Тем не менее та Олимпиада, в которую началась Пелопоннесская война, представляет собой период, когда наряду с Фидием работали и другие великие художники, а именно — Поликлет, Мирон, Скопас, Пифагор и Алкамен<sup>31</sup>.

Самым великим и прославленным творением Поликлета были колоссальная статуя Юноны в Аргосе<sup>32</sup>, выполненная из слоновой кости и золота, а самыми благородными в искусстве вообще — две статуи юношей: одна получила название *Doryphoros*<sup>\*</sup>, вероятно из-за копья в руке фигуры, и послужила для всех последующих поколений художников образцом в отношении пропорций, так что по ней учился Лисипп; другая известна под названием *Diadumenus*<sup>\*\*</sup>, ибо она изображает юношу, завязывающего на голове повязку, подобно Пантарку

\* *δρυφόρος*, «копьеносец» (греч.).

\*\* *διαδύμενος*, «украшенный головной повязкой» (греч.).

работы Фидия в Элиде<sup>\*33</sup>. Утверждают, что в начале шестнадцатого столетия во Флоренции находилась статуя, на которой было высечено имя художника<sup>34</sup>. Сыновья Поликлета не смогли сравниться со своим отцом в искусстве<sup>35</sup>.

К одной с Поликлетом школе принадлежал Мирон, уроженец Афин или Элевфер в Аттике<sup>36</sup>; большинство его произведений было выполнено из бронзы, и в том числе знаменитый *Discobolus*, то есть «метатель диска»<sup>37</sup>, и еще более прославленная корова. Следовательно, тот Мирон, который сделал статую Лады, скорохода Александра Великого, не может быть Мироном, учеником Агеллада<sup>38</sup>.

Скопас был родом с острова Парос; статуе обнаженной Венеры его работы, находившейся в древности в Риме, отдавали предпочтение перед Праксителевой статуей той же богини<sup>39</sup>. Некоторые приписывали ему группу Ниобы, находившуюся в Риме, другие же считали ее произведением Праксителя, о чем свидетельствует сочинение Плиния и одна эпитафия<sup>40</sup>.

Если допустить, что знаменитая группа Ниобы из Виллы Медичи и есть та самая, о которой говорит Плиний, то, исходя из идеи высшей красоты, воплощенной в лицах фигур, и из неподдельной простоты одеяний, в особенности же обеих младших дочерей, можно с большей вероятностью приписать это произведение Скопасу, нежели Праксителю, ибо первый работал почти на сто лет раньше второго. Даже если кто-нибудь, не обладая достаточными познаниями, и будет испытывать сомнение в том, оригинал это или копия, тем более что некоторые фигуры здесь созданы другим художником и действительно заслуживают меньшего внимания, это ни в коей мере не умаляет ценности тех возвышенных представлений об искусстве, которые возникают у нас благодаря этому произведению, а сомнения в подлинности отнюдь не делают необоснованным наши суждения о творчестве Скопаса. Ибо если такое большое и состоящее из многих фигур произведение этого художника всегда останется первым среди прочих, воплощающих тот же сюжет, то его и будут копировать

---

<sup>\*33</sup> Произведение это, надо полагать, очень часто копировалось, и возможно, что статуя, находящаяся на Вилле Фарнезе, выполнена по копии Диадумена. Это фигура немногим менее натуральной величины, изображающая обнаженного юношу, который налагает на свое чело повязку; особенно ценно здесь то, что рука, в которой юноша держит повязку, сохранилась. Схожую с ней фигуру можно было видеть несколько лет назад на рельефе погребальной урны на Вилле Синибальди, с надписью *DIADVMENTI*; на мраморных основаниях древних светильников в церкви Святой Агнессы за пределами Рима изображены амурь, выступающие из изящно выполненных листьев и налагающие на свое чело повязку. Такое же точно дитя имеется на обломке древнего фриза в собрании одного любителя древностей в Риме.

с наибольшей тщательностью, так что мы сможем судить о стиле первого мастера по копиям разных эпох. И в самом деле, повторения некоторых фигур этой группы имеются на той же вилле и в Капитолии, в первом случае — фигура дочери, во втором — дочери и сына; среди восьми статуй в Дрездене также представлен сын Ниобы, похожий на того, кто изображен на рельефе Виллы Медичи распростертым на земле и с такою же точно раной под грудью. В развалинах бывших садов Саллюстия был найден рельеф с несколькими фигурами в натуральную величину, где воплощался тот же сюжет; Пирро Лигорио, который отметил эту находку в своей рукописи, хранящейся в Ватиканской библиотеке, уверяет, что рельеф был прекрасной работы. Возможно, рельеф на тот же сюжет, находящийся в галерее графов Пемброк в Уилтоне, в Англии, и есть тот самый: в каталоге галереи ценность этого произведения намеревались, должно быть, определить по весу, ибо там сказано, что рельеф весит три тысячи английских фунтов<sup>41</sup>. На нем изображено двадцать фигур, в том числе семь дочерей и семь сыновей; дочери стоят или лежат, из сыновей же некоторые сидят на конях, которые сделаны настолько рельефно, что головы и шеи их почти отделены от фона; фигур Аполлона и Дианы здесь нет. В собрании рисунков его преосвященства господина кардинала Алессандро Албани, причем в той части, которая принадлежала ранее знаменитому командору дель Поццо, находится рисунок, сделанный с рельефа на тот же сюжет, также с двадцатью фигурами, не считая фигур лошадей, и я полагаю, что этот рисунок был сделан с того же рельефа, пока тот еще оставался в Риме. На нем изображены семь сыновей и семь дочерей, в соответствии с Аполлодором; Ниоба стоит, пытаясь укрыть на своем лоне двух младших дочерей (вероятно, Амиклу и Мелибею, которые, по мнению некоторых авторов, избежали смерти). Пять сыновей сидят на конях, а кроме них здесь изображено еще трое пожилых мужчин: возможно, их воспитатели. В том же собрании имеется рисунок, сделанный с другого рельефа на тот же сюжет, но с тремя фигурами: одного из сыновей, раненного в бок, и двух дочерей, одна из которых поставлена так, что лица ее не видно за правой рукой и, следовательно, страдание, испытываемое ею, скрыто от нас. Тот же миф был воплощен в рельефе на дверях из слоновой кости в храме Аполлона, построенного Августом на Палатине<sup>42</sup>.

Пифагор, четвертый из названных выше художников, был причислен к первым художникам своего времени, о чем свидетельствует награда, полученная им в Дельфах за статую одного панкратиаста, причем Пифагор состязался здесь с Мироном<sup>43</sup>. Алкамен считался вторым после величайшего художника своей эпохи<sup>44</sup>; одним из са-

мых прославленных его произведений была статуя Венеры, известная как «Венера в афинском саду»<sup>45</sup>. Вот знаменитейшие художники высокого стиля в греческом искусстве.

Один ученый англичанин утверждает, будто известный «Апофеоз Гомера» в Палаццо Колонна в Риме был создан между семьдесят второй и девяносто четвертой Олимпиадами; он обосновывал свое суждение якобы особым способом написания здесь слова, означающего «время»<sup>46</sup>. Если бы это мнение было верно и подтвердилось бы при непосредственном созерцании произведения, то «Апофеоз» оказался бы одним из древнейших памятников древности, дошедших до нас, и принадлежал бы высокому стилю в искусстве. Однако не следует требовать, чтобы этот ученый мог с точностью судить об искусстве исполнения, ибо он, вероятно, никогда и не видел этого произведения и положился на многочисленные и подробные описания способа, каким написано упомянутое слово<sup>47</sup>. Он и не знал, что еще до меня Фабрети обнаружил и поправил ошибку<sup>48</sup>, в которую впадали все ученые, писавшие об этом произведении: означенное слово написано так, как это делалось обычно, а именно ΧΡΟΝΟΣ<sup>49</sup>. Следовательно, все предположения о древности этого произведения, основанные на неверных представлениях о способе написания одного слова, ошибочны. Напротив, произведение это ни в малейшей степени не соответствует стилю эпохи, о которой идет речь; очевидно, оно было выполнено гораздо позже, во времена императоров. Фигуры не имеют и дюйма в высоту,

<sup>47</sup> Пусть читатель посмотрит то, что написали Спанхейм (*De praest. et usu numism. Dissert. 2. § 3. p. 96*), Купер, Шотт и другие (*Chishul. Inscr. Sig. p. 23. Marchand. Diction. histor. art Archelaos*), о слове ΧΡΟΝΟΣ.

<sup>48</sup> Другой «Апофеоз Гомера» изображен на серебряном сосуде в форме ступки. Поэт возносится в небо на орле, а по обеим сторонам сцены в орнаменте из листьев восседают две женские фигуры, у каждой из которых на боку короткий меч. Правая, в шлеме, с рукою на мече, сидит склонив голову в глубоком раздумье; другая, в остроконечной шляпе (наподобие той, какую носит обычно Улисс), одной рукою также придерживает меч, а другой держит весло. Первая, по-видимому изображает «Илиаду», вторая же «Одиссею». Весло и остроконечная шляпа без полей (как у левантийских моряков) олицетворяют долгие странствия Улисса на морях. Лебеди под орнаментом над фигурой Гомера также способствуют истолкованию сцены как апофеоза поэта. Баярди в своем каталоге геркуланумских находок (*Catal. de Monumenti d'Ercolano. vasi n. 540, p. 246*) без всяких колебаний объявляет эту сцену апофеозом Юлия Цезаря, хотя одна только борода у фигуры на орле, не говоря уже о других приметах, должна была бы служить доказательством невозможности подобного предположения. Кайлюс замечает, что если бы не борода, он также счел бы эту сцену апофеозом какого-нибудь императора (*Rec. de Antiq. T. 2. pl. 41. p. 121*), но он выносил свое суждение на основании рисунка, изображавшего только фигуру на орле.

а следовательно — слишком малы для того, чтобы воспроизводить прекрасные очертания; существуют рельефы, на которых фигуры большего размера выполнены с гораздо большей законченностью и тщательностью отделки. Стоящее на произведении имя художника, Аполлония из Приены<sup>60</sup>, не является свидетельством его особых художественных достоинств, ибо и на очень плохих произведениях последней эпохи искусства имеются имена их создателей, как я покажу ниже. Произведение это было найдено на Via Appia неподалеку от Альбано, в местности, которая прежде носила название ad Bovillas<sup>51</sup>, а теперь называется alle Fratoschie и принадлежит роду Колонна; некогда там находилась вилла императора Клавдия, и можно думать, что «Апофеоз Гомера» был выполнен в императорскую эпоху. В той же местности была найдена так называемая Tabula Iliaca<sup>52</sup>, которую после кончины последнего представителя рода Спанья привезли в Рим и поместили в Капитолийском музее; то же самое произошло с так называемым «Апофеозом Геркулеса»<sup>53</sup>, длительное время стоявшим в гардеробной Палаццо Фарнезе и лишь благодаря счастливой случайности ставшим собственностью господина кардинала Алессандро Альбани, который и велел поместить ее на своей вилле.

Я вновь возвращаюсь к истории и к злосчастной Пелопоннесской войне, закончившейся в первые годы девяносто четвертой Олимпиады; война эта привела к утрате Афинами свободы и одновременно, как кажется, нанесла величайший ущерб искусству. Город был осажден Лисандром, а после сдачи, униженный, испытал на себе тяжкую руку спартанцев и их полководца, велевшего уничтожить гавань, срыть стены под звуки музыки и полностью изменить форму правления. Совет Тридцати, назначенный им, всеми силами стремился искоренить самое семя свободы, прибегнув к казни благороднейших граждан. В этих бедственных обстоятельствах выступил Фрасибул и сделался спасителем отечества. За восемь месяцев тираны были частью изгнаны, частью убиты, а год спустя в Афинах вновь воцарилось спокойствие благодаря публичному постановлению, согласно которому предписывалось предать полному забвению все случившееся. Город вновь возвысился, когда Конон, призвав на помощь персов против Спарты, во главе персидского флота разбил флот спартанцев, вернулся в Афины и снова начал отстраивать стены<sup>54</sup>.

В ту пору искусство пробудилось вновь, и ученики предшествующих великих мастеров — Канах, Навкид, Диомед и Патрох — заявили о себе в следующую, девяносто пятую Олимпиаду<sup>55</sup>. Из этой даты, отмечающей пору расцвета искусства указанных художников, явствует, что искусство всегда имело одну общую судьбу с Афинами и успехи его зависели главным образом от процветания города. Канах известен преимущественно своей статуей Аполлона Филесия, то есть

«лобызающего» или «лобызаемого»; Навкид сделал для Коринфа статую Гебы из золота и слоновой кости. Однако они не приобрели той славы, которая выпала на долю их предшественников. После них, в сто вторую Олимпиаду, появляются Бриаксис, Леохар и Тимофей<sup>58</sup>. Первому принадлежал знаменитый Аполлон, находившийся в Дафне близ Антиохии, и пять колоссальных статуй богов на Родосе<sup>57</sup>; второй сделал прекрасного Ганимеда<sup>58</sup>, которого орел схватил самым нежным образом, словно бы боясь причинить ему боль и через одежду. Работы последнего же из этих художников была статуя Дианы, стоявшая в императорском дворце в Риме<sup>59</sup>.

В сотую Олимпиаду дела в Греции приняли совершенно иной оборот, и существовавшая политическая система была изменена Эпаминондом, величайшим из всех греческих мужей, принесшим своему отечеству, прежде ничтожным Фивам, величие и могущество и вознесшим его над Афинами и Спартой<sup>60</sup>. Страх перед Фивами тотчас же принудил оба эти государства прийти к согласию; в сто вторую Олимпиаду они заключили между собой мир, и Афины обрели покой после того, как Эпаминонд одержал победу над лакедемонянами при Левктрах и Мантинее.

С этой эпохой приходит последнее поколение великих людей Греции; то было время последних героев и мудрецов, самых утонченных писателей и величайших ораторов. Ксенофонт и Платон находились тогда в лучшей поре жизни, а за ними вслед появился Демосфен, ратовавший за отечество со всей неодолимой силой своего красноречия. То

<sup>58</sup> Основание, на котором стоял некогда в Риме Ганимед работы Леохара, находится и сейчас еще на Вилле Медичи; на нем имеется следующая надпись (Spou. Miscell. p. 127):

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ  
ΛΕΟΧΑΡΟΥΣ  
ΑΘΗΝΑΙΟΥ

[Ганимед Леохара афинянина].

Характер надписи, в которой указано название произведения («такое-то произведение Леохара» вместо обычного «Леохар сделал это»), а также форма букв доказывают, что надпись выполнена не в эпоху, когда жил художник, а позднее, в Риме, как, вероятно, и само основание. Впрочем, греческие скульпторы иногда ставили свое имя не только на пьедесталах статуй своей работы, но и на их основаниях. Павсаний (L. 8. p. 678. l. 41. *ibid.* p. 698. l. 28) упоминает некоторые пьедесталы с именами мастеров или изображенных лиц, оставшиеся в Греции в то время, как сами статуи были увезены в Рим; возможно, однако, надпись высекали на пьедестале в память об увезенной статуе. Подобный пьедестал, на котором, согласно надписи, стояла статуя победителя игр, Мениппа, был найден в наше время близ Спарты (Cauly. Rec. d'Antiq. T. 2. p. 105).

было время, когда столетием спустя после Фидия расцвело творчество Праксителя<sup>61</sup>. Весь мир говорит о его прославленном (*περιβόητος*) Сатире, об его Купидоне в Феспиях<sup>\*62</sup> и о Венере Книдской. Многие из его статуй были известны уже древним лишь по их прозвищам, и если кто-нибудь упоминал о «Сауроктоне», то есть об «убивающем ящерицу», то все знали, что речь идет о статуе Аполлона работы Праксителя. Фигуру эту весьма часто копировали, и на Вилле Боргезе она представлена двумя статуями, изображающими отрока в естественную величину, который стоит у дерева и словно бы подкарауливает ящерицу, ползущую по стволу; в той же позе стоит маленькая бронзовая фигура пяти пальмов в высоту, находящаяся на Вилле Альбани. Следовательно, изображения этой фигуры сохранились не только на резных камнях, как полагает господин фон Стош, и была она не из бронзы, как он утверждает, а из мрамора, причем одна из фигур, находящихся на Вилле Боргезе, заслуживает того, чтобы считаться оригиналом<sup>63</sup>. Некоторые из современных авторов<sup>64</sup> высказывали предположение, будто Пракситель был родом из Великой Греции и получил римское гражданство: по великому невежеству в вопросах, касающихся обстоятельств той эпохи, они смешали Праксителя с Пасителем; первым, как мне кажется, ошибся Риккобони, а за ним последовали и другие. Паситель жил во времена Цицерона; он вырезал на серебре знаменитого Росция, когда кормилица увидела его в люльке, обвитого змеей<sup>65</sup>. Следовательно, в тех изданиях, где говорится об этом<sup>\*\*66</sup>, нужно читать «Паситель» вместо напечатанного «Пракситель». Другой резчик был тот Пракситель, которого упоминает Феокрит<sup>67</sup>. Сыновья знаменитого Праксителя наследовали ему в занятиях искусством, и Павсаний упоминает статуи богини Энио и Кадма, выполненные ими совместно<sup>68</sup>. Одного из них звали Кефисодором; его работы была так называемая *symplegma*,

<sup>\*62</sup> Туан (*De vita sua*. L. 1. p. 14. t. 7. edit. Opp. Londin.) говорит о спящем Купидоне, принадлежавшем герцогам Эсте в Модене и считавшемся произведением Праксителя. Другие рассказывают известную историю о статуе Купидона работы Микеланджело, которую он зарыл в том же городе, а затем продал как древнюю (*Condivi. Vita di Michelangelo*, p. 10). Прибавляют, что этот художник никогда не позволял показывать своего Купидона отдельно от древнего: как наглядное доказательство того, насколько древние художники превосходят новых. Однако оснований считать первого Купидона произведением Праксителя не больше, чем того Купидона, который находится в Венеции и которого также пытались приписать этому великому скульптору. Еще менее достойна имени Праксителя маленькая Венера с Купидоном, хотя нас и уверяют в этом (*Bernini. Vita del cav. Bernini*. p. 17).

<sup>\*\*66</sup> Вариант, принятый в изданиях, восходит к двум самым древним рукописям, одна из которых находится в библиотеке собора Святого Марка в Венеции, а другая — в библиотеке Лауренциана во Флоренции.

то есть пара борцов, находившаяся в Эфесе. Оба борца в Трибуне галереи великих герцогов Тосканских во Флоренции заслуживают того, чтобы считаться произведением Кефисодора или же Гелиодора, который сделал другую знаменитую пару таких же борцов. Второго сына Праксителя звали Памфилом<sup>\*69</sup>.

Спустя некоторое время после Праксителя появился Лисипп, который для того, чтобы достигнуть совершенства в своем искусстве, вступил на путь величайших художников всех времен: путь этот состоит в поисках истоков и в возвращении к основам, а конечная цель его — обретение чистой и неподдельной истины. Источником же и основой искусства является сама природа, которая здесь, так же как и во всем другом, может оказаться вытесненной и забытой из-за множества канонов, правил и предписаний. Высказывание Цицерона о том, что искусство более надежный руководитель, нежели природа<sup>70</sup>, может показаться, с одной стороны, справедливым и совершенно ошибочным — с другой. Ничто не отдаляет нас сильнее от природы, чем научная система и строгое следование ей, а именно это и явилось отчасти причиной некоторой сухости, которой отличалось большинство произведений искусства эпохи до Лисиппа. Этот же художник стремился подражать самой природе и следовал за своими предшественниками лишь там, где они постигали природу или же мудро возносились над ней<sup>71</sup>. Лисипп жил в ту эпоху, когда греки наслаждались всей сладостью свободы без ее горечи, несколько униженные, но зато пребывавшие в полном согласии между собой, а от почти угасшей уже в их душах жажды соперничества, так истощившей их силы, осталось лишь (словно бы ярость их превратилась в любовь) гордое воспоминание о былом величии и спокойствии духа, тем более что враги их свободы, македонцы, из страны которых нельзя было когда-то получить хотя бы одного путного раба<sup>72</sup>, хотя и возвысились над ними, однако удовлетворились тем, что отняли у них, свободных, оружие, и удалились от них в поисках приключений и новых завоеваний. Александр в Персии и Антипатр в Македонии были довольны, что в Греции все спокойно, да и после разрушения Фив ничто и не давало им повода для неудовольствия<sup>73</sup>.

<sup>\*69</sup> Находившийся на Вилле Негрони бюст с именем Эмбула, сына Праксителя, пропал два года тому назад; форма букв надписи была не совсем верно передана в книге Стоша (Pier. grav. Pref. p. XI), и я воспроизвожу ее здесь по более точной копии:

ΕΥΒΟΥΛΕΥΕ  
ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΕ

По своему характеру надпись не соответствует времени знаменитого Праксителя.

В этой спокойной обстановке греки предались своей естественной склонности к удовольствиям и праздности, и даже спартанцы поступились своими суровыми правилами; праздность наполнила школы философов, расплодившиеся в большом количестве и повысившие свой престиж, а склонность к удовольствиям питала поэтов и художников, причем эти последние, следуя вкусам своего времени, стремились воплотить лишь изящное и пленительное, чтобы улагодворить нацию, впадшую в изнеженность. Но лучшие поэты и художники, прославившиеся в эту эпоху, были еще отпрысками того гордого ствола, который произрос на свободной почве, а нравы народа способствовали проявлению крайней утонченности и наивысшего благородства духа как в искусстве, так и в комедии. На сцене воцарился Менаандр со своей изысканной речью, размеренным и благозвучным стихом и чистотою помыслов, намереваясь веселить, поучать и порицать одновременно, вкладывая в свои творения тонкую аттическую соль; и он был первым, кому Грация Комедии открылась во всей своей пленительной красоте<sup>74</sup>. Бесценные фрагменты, которые время сохранило для нас от более чем ста утраченных комедий, могут — ввиду бесспорной общности поэзии и искусства и их влияния друг на друга — дать нам, вкупе со свидетельствами древних авторов, представление о красотах произведений искусств, которые Лисипп и Апеллес облекли в грациозную форму. Лучшие творения их настолько известны, что мне нет нужды перечислять их здесь; мраморный же Геркулес во Флоренции с именем Лисиппа на пьедестале<sup>\*75</sup> не заслуживал бы упоминания, если бы эту статую не восхваляли как подлинное произведение этого художника. Но уже другими было замечено, что надпись подправлена<sup>76</sup>, да и у нас нет сведений о том, что художник этот работал с мрамором: пусть читатель вспомнит обо всем сказанном мною в первой части относительно этой и других надписей.

Однако благосклонная судьба, проявлявшая заботу об искусствах и в эпоху их истребления, сохранила для всего мира одно из удивительнейших творений той поры искусства, о которой идет речь, словно бы в доказательство истинности всего сказанного о красоте стольких уничтоженных шедевров. Лаокоон с двумя своими сыновьями, создание родосцев Агесандра, Аполлодора и Афано-

---

<sup>\*75</sup> Имя это не было замечено толкователем древних статуй, иначе он не предположил бы, что это — произведение Поликлета (Racc. di stat. colle spieg. Maffei p. 44. conf. Cambiagi Giard. di Boboli, p. 9). Едва ли этот Геркулес позволил бы составить ясное представление о каком-нибудь из художников.

ра<sup>\*77</sup>, относится, по всей вероятности, к этой поре, хотя утверждать это с полной уверенностью нельзя так же, как и указать Олимпиаду, в которую работали названные художники (подобные попытки делались некоторыми авторами)<sup>\*\*78</sup>. Мы знаем, что уже в древности произведению этому отдавали предпочтение перед всеми картинами и статуями; тем большего внимания и восхищения заслуживает оно в глазах недостойного потомства, не сумевшего создать в искусстве что-либо подобное. Мудрец найдет в нем пищу для размышлений, а художник — предмет для постоянного поучения, и оба смогут убедиться в том, что в нем кроется нечто большее, чем открыто глазу, и что разум создателей его намного превосходил их творение.

В Лаокооне представлено существо, испытывающее сильнейшую боль<sup>79</sup>; здесь дан образ мужа, который осознанно старается противопоставить страданию всю силу своего духа, и в то время, как боль

<sup>\*77</sup> Кардинал Алессандро Альбани обнаружил в 1717 году в Неттуно (древнем Анции) в большом подвале, затопленном морем, пьедестал статуи из черно-серого мрамора, называемого ныне *bigio*, на котором имеется следующая надпись:

ΑΦΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ  
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΝΕΣΕ,

то есть, «Афанадор, сын Агесандра, родосец, сделал». Благодаря этой надписи мы узнаем, что над Лаокооном работали отец и сын: по-видимому, и Аполлодор был сыном Агесандра, ибо упомянутый Афанадор и тот, о ком пишет Плиний, не могут быть разными лицами. Далее, надпись эта свидетельствует о том, что в древности не только три произведения искусства, как уверяет Плиний (L. 1, p. 5), имели подпись художника с глаголом «сделал» в прошедшем времени и совершенного вида, то есть *εποίησε, fecit*; Плиний сообщает, что обычно художники из скромности употребляли глагол несовершенного вида *εποίηι, faciebat*. Под тем же подвалом, еще глубже в море, был найден фрагмент большого рельефа, на котором и теперь еще видна часть щита и меча, висящего под щитом, а также груды наваленных друг на друга камней, к основанию которой прислонена доска; ни один из сохранившихся рельефов не может сравниться по изяществу и совершенству исполнения с этим произведением. В настоящее время оно находится у скульптора Кавачеппи.

<sup>\*\*78</sup> Плиний не говорит ни слова о времени, в котором Агесандр и его помощники работали над этим произведением: Маффеи, однако, в своем объяснении древних статуй (tav. 1) предположил, что эти художники процветали в восемьдесят восьмую Олимпиаду, а вслед за ним это повторяли и другие — например, Ричардсон. Я полагаю, что Маффеи принял некоего Афинодора, ученика Поликлета (Plin. L. 34. c. 8. sect. 19, princ.), за нашего художника, а поскольку Поликлет процветал в восемьдесят седьмую Олимпиаду, то Маффеи отнес его мнимого ученика к следующей Олимпиаде, — других оснований у него и не могло быть. Роллен (Hist. anc. T. 11. p. 87) говорит о Лаокооне так, словно произведения этого никогда на свете не было.

заставляет вздуться его мышцы и напрягает его нервы, дух, пребывающий во всеоружии, отражается на изборожденном морщинами челе, а грудь вздымается из-за стесненного дыхания и стремления удержаться от проявления чувств для того, чтобы преодолеть боль и скрыть ее в себе. Горестный стон, который он сдерживает вместе с дыханием, приводит в напряжение нижнюю часть его тела и заставляет опасть бока, как бы показывая нам движение внутренностей. Но собственное страдание как будто устрашает его меньше, нежели муки его детей, обративших к нему лица и зывающих о помощи: отцовские чувства явственно обнаруживаются в тоскливом взоре, а сострадание словно бы обволакивает его облаком скорби. Лицо Лаокоона выражает жалобу, не превращающуюся в крик боли, глаза его обращены к небу, как бы в мольбе о помощи свыше. Уста его исполнены скорби, отяжелившей нижнюю губу; верхняя же губа вздернута, скорбь здесь смешана со страданием, и чувства эти, вместе с порывом гнева из-за незаслуженных и недостойных мук, выражает и нос, вспухший, с раздувающимися и вздернутыми ноздрями. Боль и сопротивление ей, словно бы соединенные в одной точке, особенно умело воплощены подо лбом: в то время, как боль заставляет брови подняться, стремление противостоять ей стягивает кожу под глазами и в особенности на верхних веках, так что кожа почти закрывает глаза. Художник не мог здесь приукрасить природу, но он зато стремился изобразить ее отчетливее, напряженнее и энергичнее; там, где тело испытывает самую сильную боль, воплощена и наивысшая красота: змея в яростном укусе вливает свой яд в левый бок, то есть туда, где из-за близости сердца боль причинит самые страшные страдания, и та часть тела изображена так, что может считаться чудом искусства. Ноги пытаются оторваться от земли, чтобы спасти тело от страданий, все части тела напряжены, и даже следы резца еще сильнее оттеняют натяжение кожи<sup>\*80</sup>.

Поскольку произведение это, вопреки словам Плиния о Лаокооне в термах Тита, состоит не из одного куска, а из двух, то некоторые авторы высказывают сомнение в том, что ныне известный нам Лаокоон и есть тот самый, который был столь знаменит в древности<sup>81</sup>. К числу подобных скептиков принадлежит и Пирро Лигорио, пытавшийся на основании найденных обломков ног и змеиных тел доказать, будто

<sup>\*80</sup> В одном заслуживающем доверия источнике я обнаружил сообщение о том, что папа Юлий II даровал Феличе да Фредису, нашедшему Лаокоона в термах Тита, *introitus et portionem gabellae Portae S. Johannis Lateranensis*. Лев X, однако, возвратил эти доходы церкви Святого Иоанна Латеранского, а Фредиса наградил взамен *Officium Scriptoriae Apostolicae*, на что ему было выдано бреве от 9 ноября 1517 года.

подлинный древний Лаокоон был больше и прекраснее; он пишет об этом в рукописи своего сочинения, находящейся в Ватиканской библиотеке. В связи с двумя кусками, из которых состоит статуя, высказывали неосновательные суждения и другие авторы, забывавшие, что в древности соединительные швы были менее заметны, нежели теперь. По поводу же предположения Лигорио следует напомнить лишь о найденной за Палаццо Фарнезе вместе с другими обломками изуродованной голове более натуральной величины, в которой обнаружили большое сходство с головой Лаокоона и с которой, возможно, были связаны упоминавшиеся выше ноги и змеиные тела; голова эта вместе с другими обломками увезена теперь в Неаполь. Я не могу не отметить здесь, что в Сан Ильдефонсо, загородном замке испанских королей, находится рельеф, на котором изображен Лаокоон с обоими сыновьями, а над ними — парящий Купидон, словно бы собирающийся прийти к ним на помощь.

Помимо этого прекраснейшего и великого произведения поздней поры, искусство живо еще и в монетах Филиппа Македонского, Александра Великого и их ближайших преемников. Фигура сидящего Юпитера на серебряных монетах Александра Великого может дать нам представление о Юпитере Олимпийском работы Фидия, столько божественного величия вложено здесь в черты его лица, несмотря на миниатюрные размеры изображения, и такой изумительной тонкостью отличается вся работа в целом. Достоинство представляет искусство той поры и мраморная голова этого царя, величиной более натуральной, во флорентийской галерее; другой его бюст меньших размеров (натуральной величины) в Капитолии может считаться копией предыдущего, выполненной хорошим художником. Так называемая голова Александра из бронзы, найденная при раскопках в Геркулануме, представляет собой лишь посредственное произведение на взгляд того, кто видел и исследовал упомянутые бюсты.

Читатель вправе ожидать здесь отзыва о двух резных камнях с головами Александра и Фокиона, на которых указано имя Пирготеля, единственного художника, имевшего право вырезать изображения этого царя<sup>82</sup>. Упомянутые произведения признаются во всех сочинениях работой этого художника, и поэтому может показаться дерзостью то, что я оспариваю мнимую древность первого из них. Этого камня, то есть камей, на которой вырезано, как полагают, изображение Фокиона, не видели ни Беллори<sup>83</sup>, ни господин фон Стош, а судили о ней по слепку, сделанному на основании плохого отпечатка на сургуче: сам же камень находился в доме графов Кастильоне, далеко от Рима, и переправить его сюда, чтобы сделать хороший оттиск и отлить копию из серы, не представилось возможности. Теперь же

камнем владеет господин кардинал Алессандро Альбани<sup>\*84</sup>, и я могу судить о нем, поскольку он находится у меня под руками. Во-первых, форма букв в именах Фокиона и Пирготеля не соответствует по древности той эпохе; во-вторых, работа здесь не отвечает репутации столь прославленного художника. Голова была вырезана в древности так же, как, по-видимому, и имя Фокиона, но это — имя резчика, а не изображенного человека; имя же Пирготеля прибавили в новейшие времена. Господину Дзанетти в Венеции<sup>85</sup> принадлежит похожий камень, вероятно — тот самый, о котором Вазари сообщает, что он был вырезан Алессандро Чезари по прозвищу «Грек»<sup>\*\*86</sup>; нынешний владелец камня получил его в подарок от князя Венцеля фон Лихтенштейна. Что же касается предполагаемой головы Александра, то господин фон Стош заказал Пикару гравюру с воскового слепка, сделанного им самим и бывшего вдвое меньше выполненной гравюры, однако по этому слепку трудно составить какое-либо представление. Самый же камень находится не в кабинете прусского короля, как уверяет Наттер<sup>87</sup>, а у графа Шенборна, который прислал господину кардиналу Алессандро Альбани в Рим отпечаток надписи и отдельно — имени художника; надпись была признана древней. Ничего больше сказать об этом камне я не могу.

Замечу кстати, что найденный некогда в Таррагоне в Испании бюст с высеченным на нем именем Демосфена, принятый Фульвием Урсином, Беллори и многими иными за портрет знаменитого оратора, выполненный в его время, изображает, по всей вероятности, другого человека, ибо два прекрасных поясных бюста из бронзы, менее чем в натуральную величину, и третий, еще меньших размеров, найденные в Геркулануме вместе с изображениями других знаменитых людей, сделаны с бородой, а у первой головы, совершенно непохожей на эти, подбородок гладок; следовательно, три головы из Геркуланума и являются подлинным изображением оратора<sup>88</sup>.

В Халкидоне на Черном море до сих пор стоит пьедестал с надписью, сохранившийся от статуи Юпитера Урия<sup>89</sup>, то есть «посылающего попутный ветер», которая, возможно, была работы того Филона, который создал высоко ценившуюся в древности статую Гефестиона, любимца Александра<sup>90</sup>; пьедесталы увозимых статуй обычно оставались на прежнем месте<sup>91</sup>.

---

<sup>\*84</sup> Ходит слух, будто господин кардинал приобрел его за 1200 скуди (или цехинов, как уверяют некоторые), но все это неверно. Он получил его в подарок от здравствующего и поныне каноника Кастильоне.

<sup>\*\*86</sup> Этому же мастеру принадлежит камень с портретом Генриха II Французского, находящийся в собрании Кроза (Mariette. Descr. des pier. gr. du cabinet Crozat. p. 69).

Судя по порядку, в котором Плиний перечисляет художников, можно заключить, что к той же эпохе принадлежат Аполлоний и Тавриск из Родоса<sup>92</sup>, создавшие из одной глыбы мрамора огромное произведение, которое изображало Зета и Амфиона с их матерью Антипой и мачехой Диркой, привязанной к быку<sup>93</sup>. Можно думать, что так называемый «Фарнезский бык»<sup>94</sup> и есть то самое произведение, поскольку повторение группы столь необычно крупных размеров кажется маловероятным. Однако те, что находили ее ниже обычных представлений, которым должно отвечать произведение хорошей поры искусства, и считали ее так называемой «римской работой»<sup>95</sup>, были так же слепы, как и все писавшие об этом произведении. Ибо самое прекрасное в ней выполнено в новое время, что бы ни писали о том, будто группа эта была найдена в Термах Каракаллы безо всяких изъянов и для восстановления ее требовалось лишь сложить разрозненные части<sup>96</sup>. Вся верхняя половина тела Дирки до бедер — новой работы; от фигур Зета и Амфиона сохранились только торсы, а также нога одной из фигур, причем скульптор, реставрировавший группу, копировал, по-видимому, один бюст Каракаллы, когда делал их головы. Скульптора этого звали Батиста Бьянки, а родом он был из Милана. Почти полностью сохранились только фигура стоящей Антиопы и сидящего юноши, так что по ним можно судить о создавшихся различиях. Следует перестать удивляться тому, что на шее быка сохранилась веревка, ибо вся голова его — новой работы. Альдрованди описал это произведение еще до того, как оно было дополнено; тогда его считали изображением Геркулеса, убивающего Марафонского быка. На Вилле Боргезе у фасадной стены дворца имеется еще никем не отмеченный редкий рельеф, изображающий Амфиона и Зета со стоящей между ними матерью их Антипой, что явствует из имен, высеченных над фигурами. У Амфиона в руках лира, а у Зета, поскольку он был пастухом, круглая шляпа откинута на плечи, словно у пилигрима; мать их кажется умоляющей о мести Дирке. Такая же точно сцена изображена на рельефе, совершенно схожем с этим, но без указания имен; он находится на Вилле Альбани.

## Глава третья

# ОБ ИСКУССТВЕ В ЭПОХУ ПОСЛЕ АЛЕКСАНДРА И ОБ УПАДКЕ ИСКУССТВА

После смерти Александра Великого во всех завоеванных им странах, и даже в самой Македонии, вспыхнули мятежи и кровавые войны; примерно к сто двадцать четвертой Олимпиаде никого из ближайших преемников царя уже не было в живых<sup>1</sup>, однако войны между их сыновьями и наследниками продолжались. Вражеские войска, так часто наводнявшие Грецию, почти ежегодная смена правителей и тяжкие налоги, совершенно истощившие страну, нанесли ей за короткое время большой ущерб, нежели все прежние междоусобные войны. Афиняне, у которых после смерти Александра пробудился дух свободы, сделали последнюю попытку освободиться от македонского владычества<sup>2</sup> и убедили другие города поднять оружие против Антипатра, но после нескольких одержанных ими побед были разбиты и принуждены заключить мир на тяжелых условиях, согласно которым им пришлось выплатить все военные издержки и огромную сумму сверх того, а также принять македонский гарнизон в гавани Мунихий. Часть граждан была даже выслана во Фракию, и на этом афинской свободе пришел конец. Правда, Деметрий Полиоркет вернул афинянам тень прежней свободы<sup>3</sup>, но невообразимая угодливость и низость, проявленные ими по отношению к этому принцу, показали, что они недостойны свободы, так что вскоре же они ее лишились. От Деметрия Полиоркета и от царя Пирра до нас дошли монеты прекраснейшей чеканки; на оборотной стороне большинства монет Деметрия имеется изображение Нептуна, выполненное самым искусным образом, а на монетах Пирра — голова Юпитера в самом возвышенном стиле или же прекрасная бородатая голова, изображающая, вероятно, Марса. Некоторые авторы принимали то одну, то другую голову за портрет Пирра, а Фульвий Урсин<sup>4</sup>, стремясь определить лицо, изображенное на одном бюсте, основывается на его сходстве с изображением на этих монетах, а также на сходстве с головой одной большой фигуры в доспехах, которая находилась прежде в Палаццо Массими, а

ныне стоит в Капитолии и изображает, по всей видимости, Марса; именно так и обстоит дело с обращением от статуй к монетам и обратно. В соответствии с этим распространенным мнением Гори окрестил именем Пирра одну подобную голову на резном камне из музея великих герцогов Тосканских во Флоренции<sup>5</sup>. Однако царь этот, вероятно, согласно обычаю греков той поры, либо вообще не носил бороды, либо очень коротко подстригал ее, о чем свидетельствует большая золотая монета во Флоренции; ни один из тогдашних царей не носил бороды, ибо со времен Александра Великого греки начали стричь ее. Точно так же ничего общего с Пирром не имеет упоминаемая Монфоконом<sup>6</sup> голова на рельефе из порфира, находящемся на Вилле Людовизи. Пирр действительно изображается обычно на своих монетах с голым подбородком, как заметил еще Пигнорий<sup>7</sup>.

Искусство, питаемое свободой, неизбежно должно было с утратой последней начать хиреть и приходить в упадок там, где оно более всего процветало некогда. Между тем при снисходительном управлении македонских наместников, в особенности при Деметрии Фалерском, Афины вновь стали такими же многолюдными, как и прежде, а по тремстам шестидесяти бронзовым статуям, воздвигнутым в течение года в честь этого правителя<sup>8</sup> (среди них были статуи на колесницах и конные), можно даже заключить, будто бóльшую часть граждан составляли художники. Необычным представляется и то, что афиняне тогда же постановили воздвигнуть золотые статуи (скорее позолоченные, как я склонен думать) как Деметрия Полиоркета, так и его отца Антигона<sup>9</sup>, а город Сигея решил поставить золотую конную статую Антиоху Сотеру<sup>10</sup>, — и вот эта-то расточительная угодливость и нанесла ущерб правдивости и рвению в искусстве. Известно, впрочем, что расцвет искусства закончился почти сразу же после смерти Александра или, как уточняет Плиний, в сто двадцатую Олимпиаду<sup>11</sup>.

В это время афиняне восстали против Деметрия Полиоркета, после того, как его отец пал в битве при Ипсе, и в качестве правителя города выступил Лахар; Деметрий, однако, изгнал его из Афин, укрепил Мусейон и разместил там свой гарнизон. Он заставил афинян в полной мере испытать последствия их измены, и условия, в которые они были поставлены, были, по их мнению, достойным рабством.

Когда я говорю об упадке искусства, то подразумеваю художников, начавших работать в эти годы, ибо хотя Лисипп, Апеллес и Протоген были тогда еще живы<sup>12</sup>, но расцвет их искусства приходится на предшествующий период. Великие перемены, наступившие после смерти Александра, отразились и на языке и стиле греков, ибо их сочинения с этого времени писались на так называемом «общем диалекте», который никогда и нигде не был разговорным, народным: то был язык ученых, каким в наши дни является латынь.

Искусство, находившееся в Греции в бедственном состоянии, обрело покровительство Селевкидов в Азии, и тамошние художники оспаривали первенство у тех, кто остался в Греции<sup>13</sup>. Родосец Гермокл<sup>14</sup>, выполнивший статую прекрасного Комбаба, работал при дворе первого из этих царей. Ктесий<sup>15</sup>, создавший статую умирающего гладиатора, также, быть может, принадлежал к числу художников, живших при этом дворе, ибо Антиох Эпифан, царь Сирии<sup>16</sup>, ввел у себя в Азии бои гладиаторов, дотоле неизвестные грекам; он выписывал гладиаторов из Рима, и греки, которые вначале не могли смотреть эти игры без отвращения, утратили, привыкнув к ним, чувство человечности; подобные бои были ранее в обычае только у критян, причем там их посещали даже самые почтенные женщины. Когда позднее в Коринфе намеревались устроить бои гладиаторов, кто-то сказал, что прежде, чем решиться смотреть эти игры, нужно свергнуть алтари Милосердия и Сострадания<sup>17</sup>.

В Египте искусство расцвело благодаря щедрости Птолемеев, и даже сам Апеллес уехал в Александрию: греческие цари Египта были наиболее могущественными и богатыми из всех преемников Александра. Если верить Аппиану, бывшему родом из Александрии, они содержали армию из двухсот тысяч пеших воинов и тридцати тысяч конников; у них было триста слонов, обученных для войны, и две тысячи боевых колесниц. Не менее значительны были их морские силы, и упомянутый писатель говорит о тысяче двухстах кораблях, имевших от трех до пяти рядов весел. Александрия при Птолемеях Филадельфе стала почти тем же, чем некогда были Афины<sup>18</sup>; самые выдающиеся ученые и поэты покинули свою родину и искали здесь счастья: Евклид преподавал здесь геометрию, Феокрит, поэт нежных чувств, пел здесь дорийские пастушьи оды, а Каллимах восхвалял богов на своем изысканном языке. Великолепное шествие, устроенное этим царем в Александрии, показывает, какое множество скульпторов находилось тогда, должно быть, в Египте: статуи проносили сотнями, причем брали их не из храмов; в большом же шатре, описанном Афинеем, находилось сто мраморных фигур животных работы лучших художников<sup>19</sup>.

Около этого времени у греков впервые начали обнаруживаться признаки испорченного вкуса, в чем в большой степени повинна была придворная жизнь, которую вели их поэты; постигшая их беда заключалась в том, что мы называем теперь мелочной ученостью. Каллимах и Никандр, принадлежавшие к так называемой Плеяде<sup>20</sup>, то есть к созвездию из семи поэтов, стремились прослыть скорее учеными, нежели поэтами, и блеснуть древними или необычными словами и оборотами речи. В этом отношении особенно отличался Ликофрон, один из этих семи: он предпочитал казаться скорее одержимым, чем вдохновенным, и быть понимаемым с трудом и мукой, нежели пленительным; кажется, он первым из греков начал забавляться анаграм-

мами<sup>21</sup>. Поэты делали из своих стихотворений жертвенники, флейты, секиры и яйца; даже Феокрит один раз отдал дань этой игре со словами<sup>22</sup>. Следует, однако, удивляться тому, что Аполлоний Родосский, также принадлежавший к числу этих семи, столь часто грешил против самых известных правил языка<sup>\*23</sup>. Сколь ни казались бы чуждыми замыслу моей работы подобные замечания, они все же позволят высказать определенные предположения общего характера, ибо такой поэт, как Ликофрон, снискавший одобрение двора и своих современников, дает нам далеко не самое благоприятное представление о господствовавшем тогда вкусе, а ведь судьбы искусства и образованности зачастую очень схожи и шествуют одним и тем же путем. Когда в прошлом столетии в Италии, так же как и во всех странах, где процветали науки, разразилась подобная вредоносная эпидемия, одурманившая разум ученых зловредным угаром и ввергшая их кровь в состояние лихорадочного возбуждения, породив напыщенность и вымученное остроумие слога, та же болезнь и в то же самое время заразила и художников. Джузеппе Арпино, Бернини и Борромини в живописи, скульптуре и зодчестве отвергли природу и древнее искусство так же, как Марино и прочие сделали это в литературе<sup>24</sup>.

Первые и лучшие художники, переселившиеся из Греции в Александрию, и создали, вероятно, находящиеся в Риме статуи из порфира, которые, по словам Плиния, привозились сюда из Египта императором Клавдием, и никем более<sup>25</sup>. У лестницы, ведущей в Капитолий, стоит прекрасный обломок статуи Паллады, на Вилле Медичи имеется статуя Паллады с мраморной головой, а самая прекрасная не только из порфировых, но, я бы сказал, вообще одна из самых прекрасных древних статуй находится на Вилле Боргезе; быть может, она изображает Музу или, как полагают другие, основываясь на ее диадеме, Юнону, размером она в человеческий рост, а одеяние ее — чудо искусства. Впрочем, статуи делались и в самом Риме, свидетельством чему является бюст мужчины в панцире, находящийся в Палаццо Фарнезе, не вполне законченный; его нашли на Марсовом поле в Риме, как сообщает Пирро Лигорио в рукописи, хранящейся в Ватиканской библиотеке. В Риме, по-видимому, были выполнены и различные статуи пленных царей, находящиеся на Вилле Боргезе, Вилле Медичи и в других местах. Одним из скульпторов, прославившихся в это время, был Гермокл, уроженец Родоса<sup>26</sup>. В царствование Птолемея Филадельфа прославился резчик Сатирий, вырезавший на хрустале портрет Арсиной, супруги этого царя<sup>27</sup>.

<sup>\*23</sup> См. Argonaut. L. 3. v. 99, 167, 335, 395, 600 etc. Кантер (Novae Lect. L. 5. c. 13. p. 627) объясняет эти погрешности как результат своеобразного обычая смешивать *proprium possessivorum* (притяжательные местоимения).

Однако греческое искусство не могло пустить глубоких корней в Египте, под чуждым ему небом, и среди роскоши, царившей при дворах Селевкидов и Птолемеев, оно утратило многое из своего величия и подлинной значимости. В Великой Греции оно пришло к окончательному упадку; вначале, вместе с философией Пифагора и Зенона Элейского<sup>28</sup>, оно процветало там во многочисленных свободных и могущественных городах, но затем было уничтожено оружием и варварством римлян.

В самой же Греции, однако, несмотря на притеснения многочисленных тиранов, пришедших к власти при помощи македонского царя Антигона Гоната<sup>29</sup> и пользовавшихся его покровительством, уцелевшие корни прежней свободы дали новые побеги; из пепла предков возродилось несколько великих мужей, пожертвовавших собою ради любви к отечеству и причинивших немало беспокойства македонянам и римлянам. В сто двадцать четвертую Олимпиаду три или четыре едва известных дотоле города предприняли попытку освободиться от македонского владычества; им удалось изгнать или убить правивших ими тиранов, а поскольку союзу этих городов не придали особого значения, то их оставили безнаказанными: так были заложены основы знаменитого Ахейского союза<sup>30</sup>. Многие из крупных городов, и в том числе Афины, не проявившие до тех пор должной решимости, теперь устыдились и с тою же смелостью принялись восстанавливать свою свободу. Под конец в союз вступила вся Ахайя; были созданы новые законы и учреждена особая форма правления. Когда же лакедемоняне и этолийцы из зависти выступили против союзников, то оборону возглавляли Арат и Филопемей<sup>31</sup> (которому тогда было всего двадцать лет), последние герои греков, отважно защитившие свою свободу.

Однако Греция не достигла своего прежнего расцвета, и образ правления в городах, даже в Спарте, где на протяжении четырехсот лет ничего не менялось, приобрел после битвы при Левктрах иной характер<sup>32</sup>. После того как спартанский царь Клеомен вынужден был бежать в Египет из-за своих деспотических замыслов<sup>33</sup>, Спартой управляли одни эфоры; после же смерти Клеомена приступили к выборам нового царя, причем из-за малолетства Агесиполида верховную власть вручили Ликургу, хотя предки его и не принадлежали к царскому роду: он добился этого, вручив каждому эфору по таланту. Однако и ему пришлось бежать, после чего спустя некоторое время его призвали вновь; это случилось в сто сороковую Олимпиаду. Вскоре после того, по смерти царя Пелопса, Спартой управляли разные тираны, последний из которых, Набис, защищал город при помощи чужеземных наемников<sup>34</sup>.

Когда же в эту Олимпиаду вспыхнула война между ахейцами и этолийцами<sup>35</sup>, озлобление обеих сторон дошло до такой степени, что противники начали вымещать свою ярость на произведениях искус-

ства. Когда этолийцы вступили в македонский город Дий, не встретив сопротивления, ибо жители его бежали, они разрушили стены и дома города; галереи и крытые портики храмов были сожжены, а все находившиеся в них статуи разбиты. Такую же ярость проявили этолийцы по отношению к храму Юпитера в эпирском городе Додоне: они сожгли галереи, уничтожили статуи, а самый храм сравняли с землей; кроме того, в речи акарнанского посла, приведенной Полибием, упомянуты многие другие храмы, разграбленные этолийцами. Даже область Элиды, которую до той поры щадили все враждующие партии как место проведения публичных игр и за которой признавали право на нейтралитет, стала в сто сороковую Олимпиаду жертвой нашествия этолийцев наравне с другими областями. Хотя при Филиппе македоняне в союзе с ахейцами подобным же образом использовали право возмездия по отношению к Термону, столице Этолии, однако они пощадили статуи и другие изображения богов; когда же этот царь во второй раз взял Термон, то он велел разрушить и не тронутые ранее статуи. Тот же царь при осаде Пергама излил свой гнев и на храмы, приказав уничтожить их вместе со статуями и даже разбить на куски все камни, чтобы их нельзя было использовать при восстановлении; Диодор обвиняет в этом деянии вифинского царя, но, вероятно, по ошибке<sup>36</sup>. В Пергаме находилась знаменитая статуя Эскулапа работы Филомаха<sup>37</sup>, которого некоторые авторы называют Пироммахом. В начале этой войны Афины сохраняли спокойствие, ибо город находился в полной зависимости от македонян и египетского царя, и из-за этой бездеятельности он окончательно утратил всякое влияние и уважение, которым еще пользовался у греков; когда же Афины отложились от македонян, царь Филипп совершил поход против них, сжег Академию в предместье города, разграбил храмы и не пощадил даже могил. Когда же ахейцы отказались участвовать в его войне против Спарты и тирана Набиса, он снова вторгся в Аттику и разрушил храмы, которые незадолго до того опустошил, разбил на куски статуи и также велел искрошить все камни, чтобы их нельзя было использовать при восстановлении храмов. Именно эта свирепость и побудила афинян принять постановление о том, что все статуи Филиппа и всех лиц обоего пола, принадлежащих к его роду, должны быть низвергнуты и уничтожены; все места, где имелась какая-либо надпись в честь царя, объявлялись нечистыми и опозоренными<sup>38</sup>. В войне против сирийского царя Антиоха консул Марк Ацилий, одержав победу при Фермопилах, велел разрушить храм Паллады Итонийской в Беотии, в котором находилась статуя упомянутого царя. Римляне, которые до той поры щадили храмы в неприятельских землях, также начали осуществлять возмездие по своему усмотрению: на острове Бахион,

лежащем против Фокеи, они разграбили храмы и увезли оттуда все статуи<sup>39</sup>. Таково было положение дел в Греции в сто сороковую Олимпиаду.

Этолийцы так далеко зашли в своей ненависти к ахейцам, что призвали на помощь римлян, впервые вступивших тогда на греческую землю; ахейцы же в свою очередь приняли сторону македонян. После победы, одержанной полководцем Ахейского союза, Филопменом, над этолийцами и их союзниками, римляне, начавшие лучше разбираться в положении дел в Греции, отвернулись от тех, кто их призвал, соединились с ахейцами, взяли вместе с ними Коринф и разбили Филиппа Македонского. Победа эта привела к знаменитому миру, согласно условиям которого царь должен был покориться решению римлян, отступить от всех притязаний на греческие города и еще до наступления Истмийских игр вывести отовсюду свои гарнизоны. В этом случае римляне выказали полное сочувствие народу, сражающемуся за свободу, и проконсулу Квинту Фламинию на тридцать третьем году жизни выпала честь объявить греков свободными людьми, так что они чуть ли не молились на него<sup>40</sup>.

Это произошло в сто сорок пятую Олимпиаду, за сто девяносто четыре года до начала христианского летоисчисления, и Плиний, по видимому, имеет в виду именно эту, а не сто пятьдесят пятую Олимпиаду, когда говорит о новом расцвете греческого искусства<sup>41</sup>. Ибо в сто пятьдесят пятую Олимпиаду римляне находились в Греции уже в качестве врагов, а искусства никогда не могут достичь какой-либо высоты, если этому не будет способствовать особо счастливое стечение обстоятельств. Вскоре после того Павел Эмилий подтвердил право греков на свободу<sup>42</sup>. Период, когда искусство в Греции находилось в упадке, можно сравнить с периодом, простирающимся от Рафаэля и Микеланджело до Карраччи. В Италии той поры даже римская школа впала в глубокое варварство, а художники, писавшие об искусстве, как например — Вазари и Цуккари, были как бы поражены слепотой. Картины двух величайших мастеров искусства во всем своем великолепии находились перед глазами тех, которые, как показывают их произведения, ни разу не обращали внимательного взгляда ни на них, ни на одну древнюю статую. Первым прозрел Карраччи Старший<sup>43</sup>, болонец.

В то время как в Греции искусство находилось в упадке, а над творениями его надругались, в Сицилии оно переживало пору расцвета, несмотря на сильнейшие смуты, происходившие во время правления царя Агафокла, и на постоянные войны с Карфагеном, которые вел этот царь, а также на Первую Пуническую войну. Об этом расцвете искусства свидетельствуют отличающиеся исключительной красотой золотые и серебряные монеты упомянутого царя разной величи-

ны, на одной стороне которых изображена голова Просерпины, а на другой — Виктория, водружающая плем на трофей в виде доспехов, висящих на стволе дерева<sup>44</sup>. Этот расцвет искусства продолжался и при Гиероне II Сиракузском<sup>45</sup>. В числе других огромных сооружений царь этот велел построить славившийся во всем древнем мире корабль с двадцатью рядами весел, который напоминал скорее дворец, нежели корабль. Здесь были водопроводы, сады, бани и храмы, а в одном из покоев имелся выложенный мозаикой пол, на котором представлена была вся «Илиада». В то время, когда Ганнибал всюду одерживал победы, Гиерон послал римскому народу целый флот с зерном и золотую статую Виктории, весившую триста двадцать фунтов. Дар этот был принят сенатом, который, несмотря на крайнюю нужду, испытываемую тогда римским государством, согласился взять лишь одну, и притом самую легкую, золотую чашу из тех сорока, что привезли послы города Неаполя, и отказался от таких же чаш, присланных городом Пестумом в Лукании, отослав их обратно со словами благодарности<sup>46</sup>. Немногим позже правления царя Агафокла в сицилийском городе Сегесте была отчеканена монета, заслуживающая внимания не столько искусством исполнения, сколько своей редкостью и указанием даты чеканки. На одной ее стороне находится женская голова, представляющая собой изображение Эгесты, дочери троянца Гиппота, чьим именем был назван город. На другой стороне изображена собака, а также три колоса, означающие плодородие почвы. Собака же олицетворяет реку Кримис, превратившуюся в это животное, чтобы спасти жизнь Эгесте, присланной сюда ее отцом. Ибо когда Нептун и Аполлон не получили от Лаомедонта обещанной награды за возведение стен Трои, первый из этих богов наслал на город страшное чудовище, которому, согласно изречению оракула Аполлона, следовало отдать знатнейших троянских девушек. Наиболее примечательное в означенной монете то, что город на ней назван и Эгестой и Сегестой одновременно<sup>47</sup>. Город этот, осажденный карфагенянами, был освобожден Гаем Дуилием в сто двадцать девятую Олимпиаду, а девятнадцать лет спустя Гай Лутаций Катулл изгнал карфагенян из Сицилии<sup>48</sup>, и весь остров, за исключением владений Гиерона, стал римской провинцией, однако некоторым городам этой провинции, и в том числе Сегесте, даровали блага полной свободы. Намек на эти девятнадцать лет мы найдем на монете в знаках I|B, если сложим эти цифры, ибо I или Z означает семь, а |B — двенадцать; при слитном же написании здесь должно было бы стоять |Ю. Я склонен думать, что сегестийцы захотели указать на монете число лет, прошедших между снятием осады и завоеванием Сицилии, когда, вопреки ожиданию, было подтверждено их давнее право на свободу, и что они тогда же заменили название Эгеста на Сегесту.

В упомянутую пору расцвета искусства<sup>49</sup> в Греции приобрели известность Антей, Каллистрат, Афиней, Поликл, создатель прекрасной статуи Гермафродита, Метродор, бывший живописцем и философом<sup>50</sup>, и некоторые другие. Возможно, что прекрасный Гермафродит на Вилле Боргезе представляет собой произведение Поликла; второй Гермафродит находится в галерее великих герцогов Тосканских во Флоренции, а третий лежит в подвале упомянутой виллы<sup>51</sup>. Аполлоний, сын Нестора, вероятно, также принадлежит к этой эпохе<sup>52</sup>, ибо, судя по форме букв в его имени, высеченном на так называемом Бельведерском торсе, он жил спустя некоторое время после Александра Великого<sup>53</sup>.

До предела изуродованная и искалеченная, лишенная головы, рук и ног, статуя эта и теперь еще предстает перед посвященными в сокровенные тайны искусства во всем блеске своей прежней красоты. Художник воплотил в этом Геркулесе высший идеал вознесенного над природой мужского тела в пору совершенной зрелости, изобразив героя после того, как он очистился огнем от шлаков человеческой природы и достиг бессмертия и места среди богов<sup>\*\*54</sup>. Ибо здесь он представлен не испытывающим потребность в человеческой пище и не нуждающемся в дальнейшем применении своей силы. Ни одна жила не намечена на его теле, а живот создан для того, чтобы наслаждаться, не вкушая, и насыщаться, не наполняясь. Судя по положению

<sup>53</sup> Греческое  $\Omega$  ( $\Omega$ ) в имени скульптора имеет форму  $\omega$ , впервые встречаемую в монетах сирийских царей и, следовательно, далеко не столь позднюю по времени, как полагает Монфокон и многие другие. Самым древним из точно датированных произведений, в которых омега представлена в подобной форме, является — наряду с упомянутыми монетами — прекрасная большая бронзовая ваза в Капитолии, подаренная, согласно надписи на ее ободке, понтийским царем Митридатом Евпатором, прославленным воителем, гимназии, названной в его честь *Eupatoristae*. Ваза эта была найдена в наше время в Порто д'Анцио (древний Анций) при расчистке гавани. Помимо указанной надписи на ней стоят слова *ευφα διασωξε*; на рисунке, который прислали Пококу в Англию, слова эти скопированы человеком, не понявшим их смысла, v. Roscoe's *Descr. of the east*. vol. 2. p. 207. pl. XCIX. Впрочем, смысла их до сих пор не понял никто, а означают они, по-видимому, *εὐφάλαρον διάσωξε*, «сохраняя это чистым и блестящим». Это — то самое слово, которое употреблялось по отношению к блестящей конской сбруе (*Nesuch. φάλαρα, εὐφάλαρος*). Написано оно греческим курсивом, использующимся и в наши дни, и это — самый древний памятник его, возможно еще более древний, нежели написанный тем же шрифтом стих Еврипида на стене одного из геркуланумских домов (*Pitt. d'Ercoll. T. 2. p. 34*):

*ὦς ἐν σοφὸν βούλευμα τὰς πολλὰς χεῖρας ἴκκ*  
[Мысль мудрая одна победней многих рук].

<sup>\*\*54</sup> Таким писал его Артемон. *Plin. L. 35. c. 40*.

сохранившихся частей, герой сидел со слегка склоненной головой, со взором, обращенным вперед, как бы предаваясь радостным воспоминаниям о своих великих деяниях; в этом же убеждают и очертания его спины, несколько сгорбленной словно бы от глубокой задумчивости<sup>\*55</sup>. Величаво вздымающаяся грудь рождает у нас представление о той груди, на которой был раздавлен великан Герийон, а длина и крепость бедер позволяют нам увидеть неутомимого героя, преследовавшего и настигшего медноногого оленя и пропедшего чрез бесчисленные страны до самого края света. Взирая на очертания тела, художник изумится тому, как слиты в непрерывном движении формы и как плавно обрисованы мускулы, волнообразно вздымающиеся и опадающие и поглощающие друг друга: он убедится в том, что никто не в состоянии точно воспроизвести эти очертания, ибо, едва уловив одно движение, глаз и рука тотчас же незаметно отклоняются от своей цели и идут по иному, неверному пути. Кости кажутся покрытыми толстой кожей, мускулы обильны, но не излишне, а столь соразмерной плотности телосложения мы не найдем ни в одной другой фигуре; можно даже сказать, что этот Геркулес гораздо более близок к эпохе наивысшего расцвета искусства, чем сам Аполлон<sup>\*\*56</sup>. В вели-

<sup>\*55</sup> Это не может быть Геркулес за пряхей, и я не представляю, откуда один автор взял, будто Рафаэль увидел здесь этот сюжет (Batteaux. Cours de bell. lettr. T. 1. p. 66).

<sup>\*\*56</sup> Известные промахи некоторых авторов едва ли заслуживают того, чтобы отмечать их здесь — например, тот, что совершает Ле Конт (Cabinet. T. 1. p. 20), когда он называет создателем Бельведерского торса Геродота из Сикиона. Павсаний упоминает некоего Геродота из Глинфа, о скульптуре же с этим именем, уроженце Сикиона, не ведает никто. Обломок женской фигуры в Риме, который, по словам упомянутого автора, превосходит по красоте все прочие статуи и который выдается им за произведение этого скульптора, мне неизвестен. Другой автор (Demontios. del Sculpt. antiq. p. 12) считает, что именно этот Аполлоний изваял Дирку, Зета и Амфиона; однако создатель первого произведения был родосец, а второго — афинянин. Еще в конце прошлого столетия в Палаццо Массими в Риме находился обломок статуи Геркулеса или, по другим сведениям, Эскулапа работы Аполлония, сына Нестора, как гласила надпись на ней. В рукописях Пирро Лигорио в королевской Фарнезской библиотеке в Капо ди Монте, в Неаполе (T. 10. p. 224), я нашел сообщение о том, что произведение это нашло в Термах Агриппы и что владельцем его был знаменитый архитектор Сангалло. Статуя эта, по-видимому, высоко ценилась в древности, ибо император Траян Деций, по велению которого она была установлена в упомянутых термах, пожелал, как сообщает тот же автор, увековечить это свое деяние в специальной надписи на ней. Я так и не смог выяснить, куда девался этот обломок. Точно так же на одной статуе Геркулеса в Риме имелись три различные надписи: Люция Лукулла, привезшего ее в Рим, его сына, установившего ее у роствра, и эдила Тита Септимия (Plin. L. 34. c. 19).

лепной коллекции рисунков господина кардинала Алессандро Альбани имеется несколько штудий с этого торса, выполненных величайшими художниками, но все они по сравнению с оригиналом кажутся лишь слабым отблеском яркого света. Аполлобий, создатель этого произведения, не упоминается в сочинениях древних авторов; Дюбо, кстати, ошибается, уверяя, будто Плиний восхищался статуей Геркулеса Фарнезского: он ни слова не говорит ни о ней, ни о Гликоне, создавшем ее<sup>57</sup>.

Торс Геркулеса был, по-видимому, последним совершенным произведением искусства, созданным в Греции до утраты ею свободы. Ибо после того, как Греция превратилась в римскую провинцию, и до эпохи триумvirатов в Риме мы не встретим сообщения о каком-нибудь знаменитом художнике, появившемся у этого народа. Греки же утратили свободу спустя сорок лет после того, как Квинт Фламиний объявил их свободными людьми; причиной этого были волнения, вызванные предводителями Ахейского союза, но еще более того — соперничество между римлянами и этим союзом. Одержав победу над Персеем, римляне овладели Македонией и должны были теперь постоянно опасаться греков так же, как и эти последние — могущества своих новых опасных соседей. После того как римляне, согласно сообщениям их историков, безуспешно пытались при посредничестве Метелла установить дружественные отношения с греками, туда был послан, наконец, Люций Муммий, который разбил греков под Коринфом, взял этот город, бывший столицей Ахейского союза, и разорил его. Это произошло в сто пятьдесят шестую Олимпиаду, в тот самый год, когда был разрушен Карфаген<sup>58</sup>. В результате грабежа Коринфа в Рим впервые попали произведения искусства, вывезенные непосредственно из самой Греции, и Муммий воспользовался ими, чтобы придать особую пышность своему триумфу; Плиний предполагает, что привезенный тогда же знаменитый «Бахус» Аристида был первой греческой картиной, попавшей в Рим из Греции<sup>59</sup>. В разоренном городе остались лишь самые древние деревянные статуи, и в том числе позолоченный Бахус с лицом, выкрашенным в красный цвет, деревянный Беллерофонт с мраморными конечностями и такой же точно Геркулес, считавшийся произведением Дедала<sup>60</sup>. Все остальное, что с точки зрения римлян представляло хоть какую-то ценность, было увезено ими, вплоть до бронзовых сосудов, вделанных в театральные сиденья для того, чтобы усилить звук<sup>61</sup>.

Фабретти, кажется, склонен думать<sup>62</sup>, будто две статуи, находящиеся в доме Карпанья в Риме, которых впоследствии, приставив к ним другие головы, превратили в изображения Марка Аврелия и Септимия Севера, принадлежат к числу статуй, увезенных Муммием из

Греции, ибо на обоих пьедесталах стояло M. MVMMIVS. COS.\* (хотя этого Муммия звали Люцием), однако тот, кто разбирается в искусстве, увидит, что упомянутые статуи выполнены в гораздо более позднее время. Старые пьедесталы были, вероятно, утрачены, так как у обеих фигур — новые ступни, сделанные из одного куска с новым пьедесталом, лишенным какой бы то ни было надписи.

Несмотря на множество статуй и картин, которыми изобиловали все города и местечки в Греции, грабеж этот должен был под конец привести к чувствительным опустошениям; однако у греков уже, по видимому, недоставало духа тратить на украшение общественных зданий, которые с этого времени стали предметом алчности их работников, — и в самом деле, Греция превратилась в место постоянного грабежа со стороны римлян. Марк Скавр, будучи эдилом, отнял у города Сикиона в возмещение невыплаченного долга все картины, украшавшие там храмы и общественные здания, и использовал их для украшения своего театра, который он велел выстроить за несколько дней<sup>63</sup>. Из Амбраки, резиденции эпирских царей, были вывезены в Рим все статуи<sup>64</sup>, и в том числе — девять Муз, установленных после этого в храме Hercules Musarum; иногда картины посылались из Греции вместе со стенами, на которых они были написаны: так поступили, например, Мурена и Варрон во время своего эдильства с картинами, находившимися в Спарте<sup>65</sup>. При Калигуле не решились сделать подобное с «Аталантой» и «Еленой»<sup>66</sup>, находившимися в Ланувии в Лациуме<sup>\*\*67</sup>. Можно, конечно, представить себе, что художники, и в особенности скульпторы и архитекторы, почти лишены были возможности проявить свои способности. Тем не менее все это время победителям Олимпийских игр в Элиде продолжали, по видимому, воздвигать статуи; последним, о ком мы располагаем подобными сведениями, был Мнесибул, одержавший победу в двести тридцать пятую Олимпиаду, то есть в начале правления императора Марка Аврелия<sup>68</sup>.

Что же касается храмов, зданий и статуй, воздвигавшихся в это время в Греции, то это по большей части делалось на средства царей сирийских, египетских и других. Царице Лаодике, дочери царя Селевка и супруге Персея, на Делосе воздвигли статую в благодарность за ее щедрость к обитателям острова и к их храму Аполлона. Пьедестал,

\* М[арк] Муммий, консул (лат.).

\*\*<sup>67</sup> Таким же точно образом поступили с теми фресками в соборе Святого Петра в Риме, которые решено было заменить мозаикой; их выпилили вместе с частью кладки и, не причинив им никакого ущерба, установили в церкви картезианцев. Подобно этому — вместе с частью стен — перенесли в храм Цереры этрусские фрески (Plin. L. 35. с. 45).

на котором высечена соответствующая надпись, находится теперь в коллекции мраморных статуй, принадлежащей герцогам Арундельским<sup>69</sup>. Антиох IV Сирийский заказал несколько статуй для алтаря Аполлона в этом же храме<sup>70</sup>.

О том, как редки были в то время искусные люди в прежней резиденции искусств, свидетельствует, по-видимому, решение Антиоха Эпифана, царя Сирии, выписать из Рима в Афины римского архитектора Коссудия для достройки храма Юпитера Олимпийского, оставшегося незаконченным со времен Писистрата<sup>71</sup>; впрочем, это могло быть сделано из любезности и из желания подольститься к римлянам. Вероятно, с тем же намерением каппадокийский царь Ариобарзан II Филопатор выписал двух римских архитекторов, Гая Сталлия и его брата Марка, вместе с греком Меналиппом для восстановления афинского Одеона, разрушенного Аристоном, полководцем Митридата, во время осады города Суллою<sup>72</sup>.

В Азии и при дворе сирийских царей с греческим искусством произошло то же самое, что бывает со светильником, когда он, прежде чем погаснуть из-за недостатка масла, вдруг вспыхивает ярким пламенем, а затем тухнет. Антиох IV, младший сын Антиоха Великого, наследовавший своему старшему брату Селевку IV, любил покой и стремился проводить свои дни в наслаждениях; созерцание произведений искусства и беседы с художниками были его любимым занятием, причем он делал заказы не только для себя, но и для греков. Он велел покрыть позолоченной крышей храм Юпитера Олимпийского в Антиохии, оставшийся без кровли, выложить внутри его стены листовым золотом и поставить в нем статую бога размерами с Юпитера Олимпийского в Афинах. Он пышно отделал афинский храм Юпитера Олимпийского, единственный, по словам древних, достойный величия этого бога, украсил храм Аполлона на Делосе множеством алтарей и статуй, а в Тегее выстроил великолепный мраморный театр<sup>73</sup>. Со смертью этого царя кажется обреченным на гибель и греческое искусство в Сирии, ибо после битвы при Магнесии граница владений сирийских царей была отодвинута к Таврским горам, так что они лишились земель во Фригии и Ионической Азии и оказались как бы отрезанными от греков, поскольку по ту сторону Таврских гор не было ни одной области, в которой могла бы сохраниться греческая школа художников. После упомянутой выше победы над отцом этого царя Люций Сципион привез в Рим невообразимое множество статуй; произошло это в сто сорок седьмую Олимпиаду<sup>74</sup>. Если сведения, которыми располагал Фульвий Урсин, точны (что вполне вероятно), то прекрасный базальтовый бюст брата этого Сципиона, то есть Сципиона Африканского Старшего, находящийся в Палаццо Роспильози, был найден неподалеку от Кум, в Литернуме, где окончил свои дни этот великий человек, и,

следовательно, может считаться памятником той эпохи<sup>\*76</sup>. Статуй же Сципиона до нас не дошло, хотя некий современный римский поэт смело упоминает о них<sup>76</sup>. Монеты, отчеканенные при преемниках Антиоха, свидетельствуют об упадке искусства, которому он покровительствовал, а серебряная монета Филиппа, двадцать третьего царя из рода Селевка<sup>77</sup>, служит явственным доказательством того, что искусство покинуло двор этих царей. Как голова Филиппа, так и фигура сидящего Юпитера на оборотной стороне монеты едва ли могут быть работы греческого художника. Вообще же почти все монеты Селевкидов исполнены хуже, чем монеты даже самых ничтожных греческих городов, а в монетах парфянских царей с греческими надписями, причем порою изящно выполненными, уже ощущается нечто варварское и в рисунке, и в чеканке. И все же, вне всякого сомнения, отчеканены они греческими мастерами, ибо парфянские цари стремились прослыть великими друзьями греков и даже помещали соответствующий титул на своих монетах<sup>78</sup>.

После того, как в Сирии греческое искусство пришло в упадок, у него еще остались большие покровители в Малой Азии, цари вифинские и пергамские. Аттал и брат его Эвмен<sup>79</sup> старались щедростью привязать к себе греков, и в благодарность за это город Сикион воздвиг колоссальную статую первого из них на городской площади, рядом со статуей Аполлона. Второй же завоевал себе такую популярность в Греции, что в большинстве пелопоннесских городов в его честь были поставлены колонны. Эти цари основали в Пергаме большую библиотеку; однако некоторые ученые, подвизавшиеся при этом дворе, принялись выпускать поддельные сочинения, якобы принадлежащие древним авторам, а ученые в Александрии соперничали с ними в этом обмане. Отсюда следует заключить, что и в искусстве в ту пору появилось больше копий, нежели оригинальных творений.

В Египте искусство и образованность переживали расцвет при первых трех Птолемах, заботившихся и о сохранении произведений египетского искусства. Сообщают, будто Птолемей Эвергет после победы

<sup>\*76</sup> Бюст этот находился некогда во владении знаменитого рода Чези; когда же умер последний представитель рода, то бюст был передан семье Роспильози в возмещение долга в 3000 скуди. Справа на голове Сципиона имеется шрам от раны в виде креста; такой же точно знак есть и на трех схожих с ним мраморных бюстах: одном в Палаццо Барберини, втором в Капитолии и третьем на Вилле Альбани. Еще один бюст, считающийся изображением Сципиона из-за сходства с упомянутыми произведениями, находится в Палаццо Консерваторе на Капитолии, куда его прислал в подарок папа Климент IX, купивший его за 800 скуди; однако на нем нет упомянутого шрама.

над сирийским царем Антиохом Теосом прислал в Египет две тысячи пятьсот статуй, многие из которых были некогда увезены из Египта Камбисом<sup>80</sup>. Сто архитекторов, посланных его сыном и преемником Филопатором вместе с неслыханно щедрыми дарами на остров Родос, пострадавший от землетрясения<sup>81</sup>, могут служить свидетельством того, какое множество художников работало при этом дворе. Однако все преемники Эвергета, за исключением лишь Филометора, были недостойными правителями, свирепыми деспотами по отношению к стране и даже к своей собственной семье, так что Египет был ввергнут в жесточайшие смуты. При Латире, пятом преемнике Эпифана, Фивы были почти полностью разрушены и разграблены, и это послужило началом уничтожения многих памятников египетского искусства<sup>82</sup>.

Хотя греческое искусство в этой стране и утратило многое из своего первоначального великолепия, однако оно не иссякло там до вступления на престол отца упомянутого выше Латира, Птолемея Фискона, седьмого египетского царя. При этом же тиране почти все ученые и художники покинули Египет и отправились в Грецию, устрешенные жестокими преследованиями, которым он подверг жителей Александрии, возвратившись из изгнания<sup>83</sup>. Этими жестокостями он ознаменовал второй год своего правления, приходящийся на сто пятьдесят восьмую Олимпиаду. Тем не менее во времена Цезаря и позже в Египте не было недостатка в людях, преподававших в Александрии философию при большом скоплении слушателей<sup>84</sup>.

Таким образом, искусство вновь превратило Грецию в свою резиденцию и начало переживать пору расцвета, ибо теперь сами римляне покровительствовали ему у греков и заказывали в Афинах статуи для

---

<sup>83</sup> Athen. Deipnosoph. L. 4. c. 25. p. 184. Justin. L. 38. c. 8. Вайян, неверно понявший Афиней, хвалит этого презренного царя (Histor. Ptolem. p. 111) за то, что он особо почитал ученых и талантливых людей, и за то, что при нем начался новый расцвет всех наук и искусств. Афиней, однако, говорит, что возрождение наук началось не в Египте, а в Греции. Английские авторы «Всемирной истории» бездумно повторили, как это делают обычно современные компиляторы, слова Вайяна (о чем свидетельствует точно такое же понимание этого места у Афиней) и поэтому затруднились объяснить, каким образом правитель, вынужденный бежать из страны художников и ученых, может в то же самое время считаться их другом и покровителем (V. Hist. Univ. T. 6. p. 474). Они ссылаются еще на сочинение святого Епифана Саламинского «О мерах и весах» — возможно, по той причине, что там сообщается о прозвище *φιλόλογος* [филолог], данном этому царю, но далее на сей счет не сказано ни слова. Афиней не говорит и о том, что Фискон повелел приобретать для него книги во всех частях света, как утверждает Вайян; он упоминает лишь *Commentarii* [«Записки»] Фискона в двадцати четырех книгах, в которых царь этот сообщает, что никогда не ел павлиньего мяса.

своих вилл; так, мы читаем у Цицерона, что Атик приобрел ему такие статуи для тускульской усадьбы, и в том числе — гермы из пентелийского мрамора с бронзовыми головами<sup>85</sup>. Роскошь, укоренившаяся в Риме, сделалась источником для пропитания художников и в провинциях. Ибо даже законы разрешали проконсулам и преторам строить в провинциях, которыми они управляли, храмы от своего имени и даже в свою собственную честь, причем расходы несло то самое население, свободу которого якобы и должны были защищать эти законы<sup>86</sup>. У Помпея были храмы во всех провинциях. Подобные злоупотребления еще сильнее возросли в императорскую эпоху, и Ирод построил в Цезарее храм Августа, в котором стояла статуя этого императора, размерами и обликом схожая с Юпитером Олимпийским, а рядом с ней — статуя богини Ромы, выполненная по образцу Юноны Аргосской<sup>87</sup>. Аппий построил на свои средства портик в Элевсине<sup>88</sup>.

По-видимому, благодаря художникам, бежавшим из Египта, в греческом искусстве привился так называемый египетский стиль, о котором я отважился высказать некоторые предположения в первой части этого сочинения; Александрия хвалилась тем, что искусство вышло из нее и вновь распространилось в Греции и в других странах. Но и в Сиракузах, вероятно, даже и после завоевания их Римом, продолжали все это время работать превосходные мастера, ибо Веррес<sup>89</sup>, который повсюду разыскивал прекраснейшие произведения, вазы заказывал главным образом в Сиракузах: он устроил в древнем царском дворце мастерскую, в которой одни художники разрисовывали вазы, а другие отливали и покрывали их резьбой, причем делались они не иначе как из золота.

Спокойствие, которым в течение нескольких лет наслаждались в Греции искусства, было вновь нарушено Митридатовой войной, когда афиняне выступили против римлян на стороне понтийского царя<sup>90</sup>. Из всех островов, которыми они некогда владели в Эгейском море, у них оставался лишь маленький остров Делос, но и он был утрачен ими незадолго до начала войны, а затем возвращен благодаря Архелаю, полководцу Митридата. Афины были ослаблены борьбой враждующих партий, а затем Аристион, философ-эпикурец, провозгласил себя верховным правителем и утвердил свою власть при поддержке чужеземных войск, умертвив всех проримски настроенных граждан. В начале этой войны Архелай был осажден в Афинах Суллой, и город испытал страшнейшие бедствия; недостаток съестных припасов был так велик, что люди ели кожу и шкуры животных, а после сдачи города в нем нашли даже человеческое мясо. Сулла приказал разрушить до основания пирейскую гавань вместе с арсеналом и всеми другими сооружениями, имевшими отношение к морскому делу: в сравнении с прежними Афинами город, по словам древних, стал походить на брошенное мерт-

вое тело<sup>91</sup>. Сулла увез в Рим даже колонны храма Юпитера Олимпийского<sup>92</sup>, а также библиотеку Апеллиона<sup>93</sup>; несомненно, тогда же были увезены и многие статуи, — известно, например, что Сулла послал из Алалкамен в Рим статую Паллады<sup>94</sup>. Тогда же в Греции произошло то, чего никогда не случалось ранее: в Элиде, на Олимпийских играх, не было никаких других состязаний, кроме конных, ибо Сулла перенес игры в Рим<sup>95</sup>. Это произошло в сто семьдесят пятую Олимпиаду. Леандер Альберги упоминает о верхней половине статуи Суллы<sup>96</sup>, находившейся в Казоли, в тосканском диоцезе Вольтера.

Во всех других областях Греции также видны были печальные следы разрушений. Знаменитые Фивы, отстроившиеся после того разорения, которому их подверг Александр, были разграблены полностью, за исключением нескольких храмов на прежнем акрополе, и пустынный<sup>97</sup>. Столица Спарты (имевшей своих царей еще во время войны между Помпеем и Цезарем) и все окрестные области совершенно обезлюдели, а от Микен осталось одно лишь имя<sup>98</sup>. Три самых знаменитых и богатых храма в Греции, а именно, храм Аполлона на Делосе, Эскулапа в Эпидавре и Юпитера в Элиде, были ограблены Суллой<sup>99</sup>.

Великая Греция и Сицилия находились в это время в столь же плачевном положении. Из множества могущественных и знаменитых городов лишь Тарент и Брундизий пребывали в относительно цветущем состоянии к началу императорской эпохи<sup>100</sup>. Из миллиона жителей Кротона, стены которого имели до двадцати миль в окружности, во время Второй Пунической войны осталось не более двадцати тысяч<sup>101</sup>. Незадолго до войны с македонским царем Персеем цензор Квинт Фульвий Флакк велел снять крышу с храма Юноны Лацинии, находившегося неподалеку от вышеупомянутого города, и отослал мраморные черепицы в Рим<sup>102</sup>, чтобы покрыть ими кровлю храма богини *Fortuna Equestris*\*. Правда, ему пришлось возвратить их на прежнее место, когда в Риме узнали, откуда он привез их.

В Сицилии в это время от мыса Лилибей до мыса Пахинон<sup>103</sup>, от одного конца острова и до другого, высились лишь руины некогда цветущих городов, но и тогда Сиракузы считались красивейшим из греческих городов, и Марцелл, который, стоя на холме, глядел на город во время его взятия римлянами, не мог удержать при этом слез радости<sup>104</sup>. Даже греческий язык стал выходить из употребления в греческих городах Италии: Ливий сообщает, что незадолго до начала войны с Персеем, в 572 году от основания Рима<sup>105</sup>, сенат позволил городу Кумы пользоваться латынью как в общественных делах, так и при продаже товаров на рынке; однако я склонен считать это скорее приказом, нежели позволением.

\* Фортуна Всадническая (лат.).

Этот вторичный упадок искусства в Греции не исключает, однако, некоторого расцвета его в творчестве отдельных художников. Ибо во времена Цезаря в скульптуре прославился Стронгилион, создатель так называемой «Прекрасноногой амазонки», которую Нерон всюду возил с собой; он же выполнил и статую того юноши, которого любил Брут<sup>106</sup>. В живописи выдвинулся Тимомах, картины которого, изображавшие Аякса и Медею, Цезарь приобрел за восемьдесят талантов и повесил в построенном им храме Венеры<sup>107</sup>. Перед этим храмом стояла конная статуя Цезаря, и, судя по одному замечанию Стация, можно думать, что лошадь была работы знаменитого Лисиппа и, следовательно, привезена из Греции. Пользовался известностью и Аркесилай, друг Лукулла; художники платили за его модели дороже, чем за законченные произведения других мастеров. Для Цезаря Аркесилай сделал Венеру, которую взяли у него незавершенной и в таком виде поставили в Риме<sup>108</sup>. Известностью пользовались также Паситель, Посидоний, Лад и Зопир<sup>109</sup>. Большая прекрасная статуя Нептуна, найденная несколько лет назад в Коринфе вместе с там называемой Юноной и выставленная теперь в Риме для продажи, выполнена, по видимому, во времена Юлия Цезаря или немного позже. Цезарь послал в Коринф целую колонию, чтобы восстановить город из руин. Стиль произведения указывает примерно на ту же эпоху, да и греческая надпись на голове дельфина у ног фигуры свидетельствует о том, что статуя не могла быть создана до разрушения города. Из надписи следует, что она была поставлена жрецом Нептуна, Публием Лицинием Приском. Она гласит:

Π. ΛΙΚΙΝΙΟΣ  
ΠΡΕΪΣΚΟΣ  
ΠΕΡΕΥΣ\*.

Имя лица, заказавшего статую, порою указывалось на ней вместе с именем художника. Павсаний сообщает, что кто-то из коринфян после восстановления города воздвиг подле храма Юпитера в Элиде статую Александра Великого в образе Юпитера<sup>110</sup>.

В различных музеях имеются бюсты, слышущие изображениями Цезаря, но ни один из них не имеет полного сходства с его головами на монетах; по этой причине искушеннейший знаток древностей, господин кардинал Алессандро Альбани, сомневается в том, что до нас дошел хотя бы один подлинный бюст Цезаря. Во всяком случае, величайшей глупостью является утверждение о том, будто бюст, находящийся в собрании кардинала Полиньяка, следует считать единственным таким произведением, и притом еще выполненным при жизни Цеза-

\* Публий Лициний Приск, священнослужитель (греч.).

ря<sup>111</sup>. Пользуясь случаем, замечу относительно тех десяти статуй из того же собрания, которые упомянутый кардинал нашел при раскопках неподалеку от Фраскати, что невозможно доказать их принадлежность к одной группе, и уж тем более — к группе, изображающей семейство Ликомеда, среди дочерей которого скрывался одетый в женское платье Ахилл. Во Франции поднялся большой шум из-за этих статуй, когда прусский король приобрел собрание кардинала; говорили, что их никак нельзя выпускать из страны, и оценивали их в три миллиона ливров, между тем как все собрание было приобретено Берлином примерно за тридцать шесть тысяч талеров. Следует знать, однако, что все десять статуй были найдены без голов, сделанных затем совершенно заново молодыми скульпторами из Французской Академии в Риме, причем моделями им служили, как водится обычно, наши современники: голова мнимого Ликомеда была выполнена по портрету знаменитого господина фон Стоша. Заслуживает внимания и то, что одна римлянка в своем завещании обязала мужа поставить на Капитолии статую Цезаря, отлитую из ста фунтов золота.

# Глава четвертая

## О ГРЕЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ У РИМЛЯН И ПРИ РИМСКИХ ИМПЕРАТОРАХ

После того, как Рим и все римское государство признали власть единого державного правителя, искусства избрали этот город своей резиденцией, а лучшие художники переселились туда, ибо в Греции у них почти не оставалось возможностей для работы. Вместе с другими греческими городами Афины утратили свои особые права, поскольку они держали сторону Антония<sup>1</sup>; у них отняли Эретрию и Эгину, и мы не видим, чтобы с ними стали обходиться милостивее после того, как они воздвигли в честь Августа храм, дорийский портал которого сохранился до наших дней<sup>2</sup>. В конце царствования Августа они попытались было восстать, но вскоре же были приведены к повиновению.

Август, которого Ливий называет строителем и восстановителем всех храмов, приобрел множество прекрасных статуй богов и поставил их на площадях и даже на улицах Рима; он велел установить в портике своего форума статуи всех великих римлян, способствовавших возвышению отечества, в облике триумфаторов, а также распорядился отреставрировать уже имевшиеся в Риме статуи, и в том числе — статую Энея<sup>3</sup>. Из надписи, обнаруженной в гробнице Ливии, явствует, что он назначал специальных надзирателей, смотревших за той или иной статуей.

Фигура стоящего Августа в Капитолии, изображающая его юным, с веслом у ног в качестве символа победы при Акциуме, посредственной работы<sup>4</sup>. Сидящую фигуру с головой Августа в Капитолии вообще не следовало упоминать здесь; восхваляемая в некоторых сочинениях статуя Ливии или, как полагают другие, Сабини, супруги Адриана, находящаяся на Вилле Маттеи, изображает женщину, которая представлена в облике Музы Трагедии, Мельпомены, о чем свидетельствуют котурны. Маффей говорит об этом бюсте Августа<sup>5</sup>, увенчанном согопа *civica*, то есть венком из дубовых листьев, который находится в собрании Бевилаквы в Вероне, причем он сомневается в том, что где-нибудь еще имеется подобный бюст; ему следовало бы, однако,

знать о таком же точно бюсте в библиотеке Сан-Марко в Венеции. На Вилле Альбани имеются три различных бюста Августа в дубовом венке и прекрасная колоссальная голова Ливии.

Две лежащие женские фигуры, одна из которых находится в Бельведере, а другая на Вилле Медичи, слыли статуями Клеопатры<sup>6</sup>, поскольку их браслеты принимали за змей; по-видимому, это — изображения спящей нимфы или Венеры, как давно уже заметил один ученый. Следовательно, они не принадлежат к числу произведений, по которым мы могли бы судить об искусстве эпохи Августа; тем не менее говорят, что Клеопатра была найдена мертвой именно в этой позе. Голова первой статуи не представляет собой ничего особенного, и к тому же она несколько неправильной формы; голова же второй, которую некоторые авторы называют чудом искусства и относят к числу прекраснейших древних голов, не только воплощает весьма невысокий идеал, но вдобавок, что не подлежит сомнению, новой работы. В Палаццо Одескальки находилась подобная статуя, причем также более натуральной величины; вместе с другими статуями этого собрания она была увезена в Испанию.

Среди резных камней того времени имеется несколько прекрасных произведений Диоскорида, вырезавшего изображения головы Августа, которые тот обычно использовал вместо печати<sup>7</sup>. Другим знаменитым резчиком был Солон<sup>8</sup>, от которого до нас дошли наряду с другими камнями так называемый Меценат, знаменитая Медуза, Диомед и Купидон. Кроме этих известных камней, имеется также одна из самых прекрасных голов Геркулеса, которую когда-либо вырезали из камня; она хранится в музее Стоша<sup>9</sup>. Автору принадлежит прекрасный сломанный сердолик, на котором изображена Виктория, приносящая в жертву быка; фигура Виктории и подпись СОΛΩΝ остались неповрежденными. Прекрасный маленький поясной бюст Августа из халцедона, высотой в шесть дюймов римского пальма, который находился некогда в собрании Карпанья, стоит теперь в Ватиканской библиотеке.

Но мы, возможно, обладаем еще более совершенным творением греческого мастера эпохи Августа, ибо одна из кариатид работы Диогена Афинского<sup>10</sup>, стоявших в Пантеоне, сохранилась, по всей вероятности, до наших дней; она стоит, никем не признанная, во дворе Палаццо Фарнезе. Это — обнаженная мужская фигура, точнее, лишь половина ее (до крестца), лишенная рук; на голове у нее нечто вроде корзины, сделанной не из одного куска со статуей, причем на корзине сохранились следы какого-то рельефа, возможно — листьев, ее обвивавших, как у той корзины, которая, должно быть, послужила некогда Каллимаху прообразом коринфской капители. Фигура эта имеет в высоту приблизительно восемь пальцев, а корзина — два с полови-

ной пальма; следовательно, то была статуя, полностью соответствовавшая пропорциям аттического ордера Пантеона, то есть имевшая приблизительно девятнадцать пальмов в высоту. Фигуры же, принимавшиеся за эти кариатиды некоторыми авторами, свидетельствуют о великом невежестве последних<sup>11</sup>.

Хотя на основании всего лишь одного архитектурного произведения, созданного за пределами Рима в эпоху Августа, нельзя судить обо всей тогдашней архитектуре, однако заслуживает быть отмеченной присущая ей необузданная пышность. Речь идет о храме в Миласе в Карию, воздвигнутом в честь Августа и города Рима, как гласит надпись на архитраве<sup>12</sup>. Портал с колоннами римского ордера, ионические колонны по сторонам и листья, вырезанные на их коцолях, словно на капителях, — все здесь противоречит канону и хорошему вкусу. Однако упадок вкуса начался еще в царствование Августа, что проявилось, например, в литературе, где это произошло, по-видимому, из-за стремления угодить Меценату, который любил жеманный, игривый и легкий стиль<sup>13</sup>. Тацит говорит, что после битвы при Акцие вообще не появлялось великих умов<sup>14</sup>. В орнаментах той поры также начал обнаруживаться упадок вкуса, и Витрувий жалуется, что вопреки главной задаче живописи, а именно правдивости или правдоподобия изображений, в его дни начали делать нечто такое, что противоречит природе и здравому смыслу: строить дворцы на камышинках или помещать их на светильниках, рисуя при этом бесформенные, вытянутые и веретенообразные колонны, напоминающие стержни светильников<sup>15</sup>. О подобной порче вкуса могут свидетельствовать и некоторые причудливые здания на геркуланумских картинах, написанных, по-видимому, в это же время или немного позже. Колонны их вдвое большей длины, чем следует, а некоторые вдобавок отклоняются от оси несущего основания; украшения на них нелепы и безвкусны. В том же вычурном роде были колонны у зданий, написанных на стене длиною в сорок пальмов в императорском дворце, а также на тех стенах, что находились на Вилле Фарнезе и в Термах Тита<sup>16</sup>.

Что же касается художников, прославившихся в царствование ближайших преемников Августа, то сведения, которыми мы располагаем о них, едва ли не исчерпываются простым перечнем их имен. При Тиберии, не поощрявшем строительство<sup>17</sup>, положение художников, по-видимому, было очень плохим, а поскольку этот император под всевозможными предлогами конфисковывал имущество состоятельных людей во всех богатых провинциях, а следовательно, и в

<sup>16</sup> Я видел копию с них, выполненную знаменитым Джованни да Удине, учеником Рафаэля.

Греции, то мало кто проявлял желание тратить на произведения искусства. Чтобы поставить в библиотеке [при храме] Аполлона Палатинского статую этого бога, Тиберий велел привезти ее из Темена в Сицилии. Известно, что, когда при разделе одного наследства Тиберию пришлось выбирать между картиной Паррасия нескромного содержания и значительной суммой денег, он предпочел картину, хотя, по-видимому, руководствовался при этом отнюдь не любовью к искусству. Статуи в это время сделались предметом презрения, ибо их воздвигали в награду наушникам императора<sup>18</sup>. Статуя Германика, находившаяся ранее на Вилле Монтальто (ныне Вилла Негрони) и стоящая теперь в версальском парке, заслуживает упоминания как одно из самых прекрасных произведений того времени; создателем ее был Клеомен, афинянин<sup>19</sup>. Бюст Германика является одним из самых прекрасных бюстов императоров в Капитолии. В Испании некогда стоял пьедестал одной статуи, воздвигнутой в честь Германика эдилем Люцием Турпилием<sup>20</sup>.

Калигула, приказавший низвергнуть и разбить статуи знаменитых римлян, которые воздвиг Август на Марсовом поле, снимавший головы у самых прекрасных статуй богов и заменявший их своей и даже намеревавшийся истребить творения Гомера, едва ли может считаться покровителем искусства<sup>21</sup>.

Каким знатоком искусства был Клавдий, показывают те головы Августа, которые вставили по его приказанию вместо отрезанных голов Александра Великого в двух картинах. Он старался прослыть покровителем ученых и с этой целью расширил здание Мусея, то есть обиталища ученых в Александрии. Его честолюбие побудило его снискать славу второго Кадма изобретением новых букв, так что он ввел в употребление перевернутое F<sup>22</sup>. Прекрасный бюст этого императора, найденный в местности, называемой *alle Fratocchie*, был отправлен кардиналом Джироламо Коломна в Испанию. Когда Мадрид заняли сторонники Австрии, лорд Хэллоуэй принял за поиски этого бюста и обнаружил его в Эскуриале, где его из-за большой тяжести использовали как гирию в церковных часах. Лорд увез его с собой в Англию<sup>23</sup>.

Нерон проявлял необузданную страсть ко всему, что было связано с изящными искусствами, однако он был подобен скупцу, стремящемуся лишь собирать произведения, но не оказывать покровительство их создателям. О его плохом вкусе свидетельствует случай со статуей Александра Великого работы Лисиппа, которую он велел позолотить; впоследствии с нее сняли позолоту, ибо она портила статую<sup>24</sup>. Об этом

<sup>19</sup> Отец этого Клеомена носил то же имя; Клеомен, названный в надписи на пьедестале Венеры Медицейской, был сыном Аполлодора.

же свидетельствуют и его рифмованные стихи. По-видимому, в ту пору все труднее и труднее становилось отыскать хорошего художника, ибо Нерон велел выписать из Галлии Зенодора (создавшего там статую Меркурия), чтобы тот сделал его колоссальную бронзовую статую. Условия, благоприятные для искусства, отсутствовали и в Греции, ибо хотя Нерон и намеревался, насколько это было возможно, даровать грекам их прежнюю свободу, но в то же время надругался над произведениями искусства; он, например, велел низвергнуть и бросить в отхожие места статуи победителей больших игр. При всей видимости свободы из страны были вывезены наилучшие произведения искусства; начало этому положил Калигула, который украсил награбленными предметами все свои сады и виллы под тем предлогом, что самые прекрасные вещи должны находиться в самом прекрасном месте, под каковым он подразумевал Рим<sup>25</sup>. Он отнял, например, у феспийцев их знаменитого Купидона работы Праксителя; Клавдий вернул им статую, а Нерон отнял снова<sup>26</sup>. Калигула хотел перевезти в Рим даже Юпитера Олимпийского работы Фидия, однако архитектор Меммий Регул не решился на это из страха сломать статую<sup>27</sup>.

Нерон, бывший совершенно ненасытным, послал в Грецию вольноотпущенника Акрата, настоящего злодея, и Секунда Карину, недоучку, с тем, чтобы они отобрали для императора все, что им придется по вкусу. Из одного только храма Аполлона в Дельфах было увезено пятьсот бронзовых статуй, не говоря уже о тех, которых забрали раньше<sup>28</sup>. Вероятно, в числе этих статуй находились Аполлон Бельведерский и так называемый «Боец» работы Агасия Эфесского, находящийся ныне на Вилле Боргезе<sup>29</sup>. Ибо оба эти произведения были найдены в Андии, нынешнем Неттуно, то есть там, где родился Нерон, очень заботившийся об украшении своего родного города; там и поныне еще видны обширные развалины, тянущиеся вдоль морского берега. В Андии, между прочим, имелся портик, расписанный одним художником, вольноотпущенником Нерона; на его стенах были изображены фигуры гладиаторов во всевозможных позах<sup>30</sup>.

<sup>\*29</sup> Бьянкини полагает (De Lapide Antiate, p. 52), что если бы эти статуи находились в Андии уже во времена Нерона, то Плиний упомянул бы их. Но это неубедительно. Плиний ничего не говорит ни о статуе Паллады работы Эвода (Pausan. L. 8. p. 694. l. 38), которую Август велел привезти в Рим из Алеи, ни о Геркулесе работы Лисиппа, привезенном в Рим из Ализии в Акарнании (Strab. L. 10. p. 705 A). Согласно пояснению Ардуэна к одному замечанию Плиния (L. 35. c. 33), в Андии особенно процветала живопись; однако слово *hic* [здесь], судя по последующему тексту, относится не к этому городу, а к Риму.

Статуя Аполлона представляет собой высшее воплощение идеала искусства среди всех произведений древности, избежавших уничтожения<sup>31</sup>. Ее творец, создавая это произведение, всецело основывался на идеале, причем он использовал материю лишь в той мере, в какой это было необходимо для того, чтобы осуществить и сделать наглядным свой замысел. Аполлон Бельведерский настолько же превосходит все прочие изображения этого божества, насколько гомеровский Аполлон — изображенных последующими поэтами. Его фигура возвышается над людской толпой, а поза исполнена величия. Вечная весна, точно в блаженном Элизиуме, облакает приветливым покровом юности пленительную зрелую мужественность и с нежным изяществом играет на гордых очертаниях его фигуры. Пусть дух твой вознесется в обитель нетленной красоты и попытается уподобиться творцу этого божественного создания, дабы проникнуться красотой, возвышающейся над природой: ибо ничто бренное и ничто из того, в чем испытывает нужду ничтожная человеческая природа, здесь не присутствует. Не вены и не жилы горячат это тело и движут им, но небесный дух, изливающийся мягким током и словно бы окутывающий всю эту фигуру. Аполлон преследовал Пифона, против которого только что направлял свой лук, могучим шагом он настиг его и поразил. Величественный взгляд Аполлона словно бы устремлен в бесконечность и не снисходит до побежденного. Презрение играет на его губах, а недовольство, зреющее в нем, раздувает его ноздри и восходит к его гордому челу. Но мир, который в своем блаженном покое высится над этим чувством, остается нерушимым, и взгляд Аполлона полон благодати, как если бы он пребывал среди Муз, стремящихся обнять его. Во всех дошедших до нас изображениях отца богов, чтимых искусством, он не достигает того величия, в каком он открылся внутреннему взору божественного певца и в каком предстает здесь его сын, а красоты, рассеянные в фигурах прочих богов, отступают здесь перед совокупностью, воплощенной в этой статуе, словно в фигуре Пандоры. Перед нами предстают чело Юпитера, вынашивающего богиню мудрости, и его брови, одно мановение которых выражает его волю. Очи царицы богинь, величаво округленные, и рот, созданный для того, чтобы дарить наслаждение его возлюбленному, Бранху. Вокруг этой божественной головы вьются мягкие волосы, точно нежные и гибкие побеги благородной виноградской лозы, колеблемые ласковым порывом ветра. Темя его кажется умащенным маслом богов и с любовным тщанием и великолепием убрано Грациями. Я забываю обо всем при взгляде на этот шедевр искусства и сам принимаю величественную позу, чтобы стать достойным предмета созерцания. Благоговейное чувство заставляет мою грудь расширяться и вздыматься, словно у тех, кого я видел исполненными духа пророчества, — и я

чувствую себя перенесенным в Делос и в ликийские роцци, в те местности, которые Аполлон почтил своим пребыванием, а мой набросок кажется мне полным жизни и движения, подобно красавице Пигмалиона. Но возможно ли описать эту статую кистью или пером? Само искусство должно стать моим советчиком и водить моею рукой, чтобы я смог завершить в будущем эти первые набросанные здесь строки. И я возлагаю замысел моего наброска к ногам божества по примеру тех, кто, стремясь увенчать его главу, не смогли дотянуться до нее. Идея «Аполлона-охотника», воплощением которой господин Спенс считает эту статую<sup>32</sup>, не вяжется с выражением ее лица.

Так называемый «Боргезский боец», найденный, как я уже говорил, в том же месте, что и Аполлон, представляется, судя по форме букв и надписи на ней, древнейшей из находящихся в Риме статуй, на которых указано имя художника<sup>33</sup>. У нас нет никаких сведений о ее создателе, Агасии, но само произведение возвещает о его мастерстве. Если в Аполлоне и в Бельведерском торсе воплощен лишь высокий идеал, а в Лаокооне человеческая природа облагорожена и сделана более красивой благодаря идеалу и выразительности, то в этой статуе перед нами предстает совокупность красот человеческого тела в расцвете лет, не приукрашенная воображением. Первые фигуры, подобно возвышенным героическим поэмам, правдоподобны, но возносятся над правдой и приходят к сверхъестественному; эта же фигура подобна истории, которая передает правду, хотя и посредством изощренных мыслей и выражений. Черты лица фигуры явственно свидетельствуют о том, что оно изваяно в соответствии с правдой природы: это — лицо человека, миновавшего пору расцвета и вступившего в период зрелости, и мы обнаруживаем на нем следы жизни, проведенной в беспрестанном труде и закалившейся в его горниле<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Некоторые видят в этой статуе изображение дискобола, то есть человека, бросающего металлический диск; подобное мнение высказал и знаменитый барон Стош в одном из писем ко мне. Однако при этом не обращали должного внимания на позу фигуры: ибо тот, кто собирается бросить что-то, должен откинуться назад всем телом (*καταμάδιος δίσκος*, v. Eustaph. in Homeri, p. 1309, l. 32), а когда производится бросок, упор приходится на правое бедро, левая же нога остается свободной; здесь же мы наблюдаем нечто противоположное. Здесь вся фигура наклонена вперед, упор сделан на левое бедро, а правая нога отставлена назад до предела. Правая рука — новой работы; при этом в нее вложили часть копья. В левой руке сжат ремень от утраченного щита. Если же допустить, что голова фигуры и ее взгляд были обращены вверх и что щит предназначался для отражения удара сверху, то здесь можно было бы с некоторым правом увидеть статую воина, который особенно отличился в подобном поединке. Однако в Греции, по-видимому,

Все другие статуи, вывезенные по приказу Нерона из Греции, послужили для украшения его дворца, названного «Золотым». Еще до постройки этого здания, во время большого пожара в Риме, когда из четырнадцати кварталов города уцелели только четыре, погибло также огромное количество произведений искусства<sup>35</sup>; поскольку же на многих статуях видны следы добавлений, сделанных в древности, то можно предположить, что именно тогда и пострадали многие произведения, дошедшие до нас в поврежденном или изуродованном виде. У знаменитого Бельведерского торса задняя часть основания отделана весьма грубо, что бывает при добавлениях, и даже видны железные скобы, служившие для соединения новых частей со старыми. Любопытно, что при Нероне впервые начали писать на холсте (когда задумали изобразить его фигуру высотой в сто двадцать футов)<sup>36</sup> и что этот император, до потери рассудка влюбленный во все греческое, приказал расписать свой дворец римскому художнику, некоему Амулию<sup>37</sup>.

У нас нет возможности судить о стиле художников эпохи Нерона по их произведениям, ибо таковых осталось очень мало или вообще не сохранилось. Подлинные бюсты Нерона очень редки<sup>38</sup>, а у того, что находится в Капитолии, лишь нижняя часть лица древней работы: по выдающемуся подбородку решили, что это — изображение Нерона, в соответствии с чем и восполнили верхнюю, большую часть головы. Сидящая женская фигура в том же музее, слывающая изображением Агриппины<sup>39</sup>, не может сравниться с подобной ей, знаменитой статуей Агриппины из Виллы Фарнезе; третья из этих статуй находится на Вилле Альбани. Похожая поза послужила основанием для того, чтобы дать имя фигуре со скрещенными руками, изображенной на одном резном камне<sup>40</sup>; однако на рисунке больших размеров, сделанном с этого камня Пуссеном и находящемся в библиотеке Виллы Альбани, я не нахожу никакого сходства с Агриппиной. Упадок искусства в то время был, по-видимому, весьма заметен, ибо Плиний сообщает, что при Нероне уже никто не умел отливать статуи из бронзы (подобно тому, как в наши дни в Риме до некоторой степени утрачено искусство отливки литер); он ссылается при этом на колоссальную статую этого императора работы упомянутого выше Зенодора, которая не удалась скульптору, несмотря на все его мастерство<sup>41</sup>. Но из этого не следует заключать, подобно Донати и Нардини<sup>42</sup>, будто означенная статуя была мраморной. Во время беспорядков при Вителлии Юлий Сабин оборонялся на Капитолии, используя ста-

---

никогда не ставили статуй в честь победителей на играх гладиаторов, да и само произведение, надо полагать, относится к эпохе более древней, нежели та, когда греки ввели у себя эти игры.

туи, которыми он завалил проход<sup>43</sup>. Один автор, имевший возможность сравнивать между собой древние монеты<sup>44</sup>, отмечает, что головы императоров на греческих монетах не идут ни в какое сравнение с их головами на римских монетах: по всей видимости, лучшие греческие художники к тому времени перебрались в Рим. Я припоминаю, что видел наряду с другими и крайне редкую греческую монету с головами Клавдия и Помпеи, чеканка которой была почти что варварской.

После этих недостойных людей, занимавших престол, появился, наконец, Веспасиан, правление которого, несмотря на всю его бережливость, создало более благоприятные условия для искусства, нежели чудовищная расточительность его предшественников. Он не только был первым императором, назначившим высокое денежное содержание римским и греческим преподавателям красноречия, но и к тому же привлекал к себе поэтов и художников, награждая их<sup>45</sup>. В построенном им Храме Мира были развешены картины знаменитейших художников всех времен, так что храм этот представлял собой, говоря современным языком, крупнейшую публичную картинную галерею<sup>46</sup>; кажется, однако, что картины висели не в самом храме, но над ним, в верхних залах, к которым вела витая лестница, сохранившаяся и до наших дней. И в Греции имелись храмы, служившие пинакотеками, то есть картинными галереями. Такого же друга и почитателя обрело искусство в лице Тита, его соправителя и наследника. Прекрасный колоссальный бюст Тита находится на Вилле Альбани. Во времена Веспасиана прославились два римских живописца, Корнелий Пин и Акции Приск, расписавшие храм Чести и Добродетели<sup>47</sup>.

Дела же в Греции при Веспасиане дошли до того, что страну объявили римской провинцией, и афиняне утратили даже свою небольшую привилегию чеканить монеты без изображения императора. При Домициане, по-видимому, к грекам стали относиться благосклоннее, ибо если нам не найти ни одной коринфской монеты, отчеканенной при Веспасиане и Тите, то, напротив, от времен Домициана сохранилось множество монет этого города, в том числе и очень больших размеров<sup>48</sup>. Примечательно одно сообщение Плутарха о том, что колонны из пентелийского мрамора, которые Домициан заказал в Афинах для римского храма Юпитера Олимпийского, утратили свою прекрасную форму, когда были привезены в Рим и там обработаны или отшлифованы<sup>49</sup>.

Из числа произведений искусства, созданных при этом императоре, сохранилась большая часть портала храма Паллады<sup>50</sup>; фигуры фриза, порою наполовину выступающие из фона, гравированы по рисунку Санто Бартоли. Паллада, также выполненная в рельефе и находящаяся в центре архитрава, утрачивает в своей красоте из-за близкого расстоя-

ния, с которого теперь на нее смотрят, ибо мостовая поднята до середины колонн, так что Паллада кажется лишь деталью обильного декора архитрава. В Капитолии имеется прекрасный бюст Домициана, а то, что Монфокоп говорит о его статуе, находящейся в Палаццо Джустиниани<sup>51</sup>, неверно: он уверяет, будто она не претерпела ни малейшего ущерба и является единственной статуей Домициана, избежавшей мести римского сената, который постановил уничтожить все изображения этого императора. Кажется, что статую из Палаццо Джустиниани принимают за ту, которую оставили супруге Домициана по ее просьбе; однако та была из бронзы и еще во времена Прокопия стояла на Капитолии<sup>52</sup>, эта же — из мрамора. Неверно также, что она не пострадала, ибо она разбита пополам (линия разлома проходит под грудью), а руки ее сделаны в новое время; возникает сомнение и в том, принадлежит ли голова статуе. Монфокоп испытывал желание обсудить фигуры на панцире статуи, но поскольку он имел перед глазами лишь плохую гравюру, то и не смог высказать что-либо достоверное. Фигура, которую Маффей считает Сиреной с рыбьим хвостом (согласно Монфокопу, здесь изображено другое существо), в действительности таковой и является, но ее следовало бы назвать Нереидой, ибо Сирен представляли с птичьими ногами. Средняя фигура, изображенная на гравюре с поднятой правой рукой, на самом деле держит обеими руками груды плодов у нижней части живота. Монфокоп не знает, что сказать о животном, на котором едет ребенок; на гравюре изображен бык, но если дать себе труд взглянуть в статую с близкого расстояния, то станет ясно, что это — Амур верхом на льве.

Весною 1758 года была найдена статуя, бесспорно изображающая Домициана; произошло это в местности, которая называется alla Colonna и лежит между Фраскати и Палестриной, — незадолго до того там же была найдена и одна Венера. Статуя, утратившая ноги до колен и руки, лежала неглубоко под землей и поэтому оказалась сильно разъеденной; на ней отчетливо видны следы увечий, ударов, нанесенных крест-накрест, и глубоких трещин, и это заставляет предположить, что статуя была низвергнута и разбита в порыве ярости, которую вызывала память о Домициане: ведь даже имя его впоследствии стиралось и выскабливалось во всех надписях<sup>\*53</sup>. Отбитая голова была

<sup>\*53</sup> Fabret. Inscr. с. 4. р. 274. 300. То же самое произошло с именем Антонин в надписях Каракаллы; в одной из них, найденной в недавно обнаруженной гимнасии близ Поццуоли, имя это наполовину выскоблено. Надпись гласит:

M..... ANTONINO.  
COLONIA. PVTEOLANA.

[M..... Антонина колония Путеолы].

найдена на большей глубине, так что она пострадала несколько меньше. Статуя изображает обнаженную фигуру и отличается большой красотой. На голове ее некогда был бронзовый венок, о чем свидетельствуют шпеньки, посредством которых он и крепился. Господин кардинал Алессандро Альбани велел отреставрировать ее, и теперь она стоит вместе с другими статуями императоров в большом портике дворца на его вилле. Редкий бюст Нервы в Капитолии — не новой работы и не принадлежит Альгарди, как уверяет автор описания этого музея<sup>54</sup>; весь труд означенного художника состоял в том, что он приделал к голове кончик носа. Господин кардинал Алессандро Альбани получил бюст от брата недавно скончавшегося князя Памфили, на вилле которого он стоял ранее.

При Траяне Рим и вся империя зажили новой жизнью<sup>56</sup>; после стольких смут он начал поощрять художников благодаря большому строительству, предпринятому им. Особенно благоприятным для искусства было то обстоятельство, что Траян не присваивал себе одному честь воздвижения статуи, но делил ее с заслуженными мужами<sup>56</sup>, и мы видим даже, что статуи ставились также в память о юношах, обнаруживших большие дарования, но не успевших выказать их в полной мере из-за безвременной смерти. По-видимому, к той эпохе принадлежит фигура сидящего сенатора на Вилле Людовизи, выполненная Зеноном<sup>57</sup>, сыном Аттиса, из Афродисия; можно было бы предположить, что в названном карийском городе (если предположить, что речь идет именно об этом, наиболее известном из всех одноименных городов) существовала тогда художественная школа, ибо до нас дошло много имен художников из Афродисия<sup>\*\*58</sup>. Другой Зенон, уроженец города Стафис в Азии, установил на могиле своего сына, носившего то же имя, его изображение в виде гермы, наполовину облаченной в одежды; мы знаем об этом из посвянительной надписи в де-

<sup>\*57</sup> Имя этого Зенона обозначено на краю одежды фигуры в соответствии с обычаем древних, одеяния которых порой окаймлялись вытканными буквами (Ruben. de re vest. L. 1. c. 10. p. 63):

ZHNQN  
ATTIN...  
ΑΦΡΟΔΙ  
ΣΙΕΥΣ  
ΕΠΟΙΕΙ

[Зенон, [сын] Аттина, Афродисиец, это сделал].

До сих пор надпись эту никто не замечал.

<sup>\*\*58</sup> v. Inscr. Syrac. in Graevii Thes. Sicil. T. 6. Под статуей Музы, о которой говорит Буонаротти (Pref. a'Vetri antich. p. XXI), стояло ΑΦΡΟΔΙΕΝΣΙΣ.

вятнадцать строк<sup>\*59</sup>. По-видимому, этот Зенон жил не намного позднее первого, однако определить его время с большей точностью невозможно, ибо к герме приставлена другая голова. Памятник этот находится на Вилле Негрони. Но я не знаю, к какому времени отнести Антиоха из Афин, которому принадлежит Паллада вдвое больше человеческого

\*59 Надпись эта выполнена в стихах:

ΠΑΤΡΙΣ. ΕΜΟΙ ΖΗΝΩ  
 ΝΙ ΜΑΚΑΡΤΑΤΗ ΣΤΑΦΙΣ Α  
 ΣΙΑΣ ΠΟΛΛΑΔΕ  
 ΕΜΑΙΣΙ ΤΕΧΝΑΙΣΙ ΔΙΕΛΘ  
 ΚΑΙ ΤΕΥΞΑΣ ΖΗΝΩΝΙ ΝΕΩ  
 ΠΡΟΤΕΘΗΚΟΤΙ ΠΑΙΔΙ  
 ΤΥΜΒΟΝ ΚΑΙ ΣΤΗΛΗΝ  
 ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΥΤΟΣ ΕΓΛΥΨΑ  
 ΑΙΣΙΝ ΕΜΑΙΣ ΠΑΛΑΜΑΙΣΙ  
 ΤΕΧΝΑΣ ΣΑΜΕΝΟΣ ΚΛΥΤΟΝ  
 ΕΡΓΟΝ

[Родина мне, Зенону, счастливейший в Азии Стафис, много... искусствами моими продви... и оплакавший... Зенону-младшему, прежде времени погибшему отроку, могилу и надгробие [и] изваяние я сам сработал этими моими ладонями, с помощью искусств утвердив [это] достославное творение...]

Последние строки этой надписи не поддаются прочтению. До сих пор она никем еще не была издана. Помимо указания имени художника она, с одной стороны, полезна упоминанием названия города Стафис в Азии, с другой же — пояснением букв СТА на одной монете царя Эпифана, относительно которых делались различные предположения (Beger Thes. Brand. T. 1. p. 259. Wise Num. ant. Bodley. p. 116. conf. Cuper de Elephant. Exerc. 1. c. 7. in Suppl. Ant. Rom. Salleng. T. 3. p. 74). Буквы эти, возможно, представляют собой сокращенное название упомянутого города, ибо слова *σταφολίτης* и *σταφρο δότης*, которые пытались здесь усмотреть, слишком далеки, по-видимому, от подлинного смысла. Неправильный размер в надписи не удивит того, кто знаком с небрежностью греческих поэтов этой и последующих эпох, не говоря уже о надписях. Я хочу, кстати, привести здесь другую надпись, которая стоит на основании одной статуи Бахуса в Греции:

ΛΙΣΑΝΙΑΣ ΔΙΟΝΥΣΟΥ  
 ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΟΝ ΚΑΤΕΣΚΕΥΑΣΕ

[Лисаний, сын Диониса, [этого] Диониса установил].

Слово *κατεσκευασε* порождает сомнения относительно того, был ли упомянутый Лисаний скульптором или же тем, кто заказал статую. Чем сильнее оказывался упадок искусства, тем больше начинали ценить свою работу плохие художники, ставившие свои имена на самых незначительных произведениях. Так, имя ΕΥΤΥΧΗΣ, скульптора из Финикии, стоит на передней стороне небольшого надгробия в Капитолии над фигурой покойного вышиною в один фут (Muratori Inscr. p. DCXXXIII).

роста на Вилле Людовизи; статуя эта плохой, топорной работы, а надпись на ней<sup>\*60</sup> свидетельствует, по-видимому, о более древнем периоде, нежели рассматриваемый нами. Обоих кентавров, находящихся во владении кардинала Фуриетти и выполненных из очень твердого мрамора черноватого оттенка (эту разновидность мрамора называют *bigio*), работы Аристеея и Папия, тоже уроженцев Афродисия, следует считать копиями Боргезского кентавра; обе фигуры были найдены на Вилле Адриана<sup>61</sup>. Верхняя часть туловища кентавра такой же величины и из того же камня находится на Вилле Альтиери; здесь примечательно то, что глаза и зубы фигуры представляют собой вставки из белого мрамора.

Величайшим произведением эпохи Траяна является его колонна, стоящая посреди площади и выполненная по его заказу Аполлодором из Афин<sup>62</sup>. Тот, кто имел возможность созерцать фигуры на этой колонне, отлитые из гипса, приходил в изумление при виде бесконечного разнообразия голов стольких тысяч изображенных здесь людей. В шестнадцатом столетии еще существовала голова колоссальной статуи императора, стоявшей на колонне; никаких сведений о ней не сохранилось<sup>63</sup>. Венецианский аббат Фарсетти<sup>64</sup>, благородный человек, проявивший поистине королевскую щедрость, заказывая в Риме слепки с самых прекрасных древних статуй, и мечтавший снискать заслугу перед своим отечеством благодаря основанию академии живописи в Венеции, предложил также полностью отреставрировать эту колонну; было даже подсчитано, что стоимость работ составит девять тысяч скуди, причем расходы по возведению строительных лесов брал на себя сам Фарсетти.

Так называемые трофеи, или символы победы Мария в Капитолии<sup>65</sup>, выполнены, как мне кажется, в одном стиле с пьедесталом колонны Траяна и являются, по-видимому, его трофеями. Один современный автор полагает, будто они были сооружены после битвы при Акции, причем единственным основанием для подобного суждения оказывается то, что он усмотрел в волнообразных следах ржав-

<sup>\*60</sup> Копия этой надписи, которую прислали из Рима во Флоренцию Карло Дати (*Vite de pittori*, p. III), выглядела следующим образом:

...ΠΟΧΟΣ ΙΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

Маффеи опубликовал ее с надлежащими дополнениями, однако не указал на то, что надпись сохранилась неполностью (*Mus. Veron. Inscr. Var. p. CCCXVIII*). Я привожу ее здесь в том виде, в каком она сохранилась на разбитом основании:

...ΠΟΧΟΣ

...ΙΝΑΙΟΣ

...ΠΟΙΕΙ

Имя Антиоха стоит также на двух резных камнях (*Gori. Inscr. T. 1. Gem. p. XXXIII. Quirini Epist. ad Freret. p. 29*).

чины на пьедестале изображение морских волн. Здесь же я должен отметить одну редкую золотую монету, где на одной стороне изображена голова Плотины, супруги Траяна, а на другой — голова Матидии, его сестры; монета была куплена более чем за сто скуди и находится теперь в музее Коллегии Святого Игнатия в Риме.

Что же касается архитектуры того времени, то арка Траяна в Анконе заслуживает упоминания по той причине, что ни в одном древнем сооружении не использовались такие гигантские глыбы мрамора. Основание арки до самого подножия колонн сделано из цельного куска; в длину оно имеет двадцать шесть с третью римских палмов, в ширину — семнадцать с половиной, а в высоту — тринадцать. Быки моста Траяна через Дунай после того, как сам мост был разобран, служили, по словам Диона, только для того, чтобы указывать те пределы, которых может достичь человеческая мощь<sup>66</sup>.

Наконец, при Адриане Греции была возвращена ее прежняя свобода; провозгласив ее свободной страной, Адриан начал отстраивать не только Афины (где он проявил такую же энергию, что и Перикл), но и почти все знаменитые греческие города. Он завершил строительство храма Юпитера Олимпийского в Афинах, начатое еще при Писистрате, за семьсот лет до того<sup>67</sup>; храм имел теперь несколько стадий в окружности. Как сообщает Павсаний<sup>68</sup>, в числе других статуй из золота и слоновой кости, поставленных в этом храме Адрианом, была и колоссальная статуя Юпитера. Храм, воздвигнутый им в Кизике, считался одним из чудес света<sup>69</sup>. Каждый греческий город поставил по статуе этого императора в афинском храме Юпитера Олимпийского.

Адриан был не только знатоком искусства, но и художником: он и в самом деле собственноручно работал над статуями. Однако Виктор предстает перед нами бесстыдным льстецом в восхвалении императора, когда говорит, что его можно поставить наравне с Праксителем и Евфранором<sup>70</sup>. Адриан уступил парфянам большую область, причем, как кажется, только для того, чтобы иметь возможность спокойно осуществлять свои великие замыслы.

---

<sup>66</sup> Это место у Павсания (L. 1. p. 42) непонятно, и все попытки уточнить его в примечаниях к лейпцигскому изданию не приносят большой ясности. Мне кажется, что делу гораздо легче можно было бы помочь, поставив *και* вместо *μεν*, и читать *διη και ῥωμαίος* «и у римлян». Павсаний, по-видимому, хотел сказать, что статуя Юпитера была достойна внимания не из-за своей величины, ибо колоссы имелись и в Риме, и на Родосе; следующая фраза у него начинается словами *τὰ λοιπά*, «прочее же». Предыдущая фраза кажется несколько незаконченной, что не должно, впрочем, удивлять того, кто знаком со стилем этого каппадокийца. Итальянский переводчик усматривает здесь Юпитера, который был больше всех колоссов в Риме и на Родосе; однако это легко опровергнуть само по себе.

На шестом году своего правления он предпринял великое путешествие почти по всем римским провинциям; сохранились монеты семнадцати стран, которые он посетил, отчеканенные в честь этого события. Он побывал даже в Аравии и в Египте, и эту последнюю страну, как сам Адриан имел обыкновение говорить, он изучил самым основательным образом<sup>71</sup>. Вернувшись же в Рим за четыре года до смерти, он воздвиг близ Тиволи удивительнейшие постройки, свою виллу, где он велел воспроизвести самые знаменитые местности и города Греции, и даже то место, которое было известно под названием Елисейских полей, и подступы к нему. Виллу свою Адриан украсил произведениями искусства, привезенными им из всех стран. Развалины всех этих построек занимают свыше десяти итальянских миль в окружности, и среди них поныне еще имеются различные храмы круглой формы, которым недостает лишь фасадной стороны. На одном и на другом конце виллы стояли два театра: представление о них можно составить по их руинам. В числе прочих построек пользуются известностью и заслуживают быть осмотренными так называемые «сто комнат», в которых располагалась императорская гвардия; помещения эти не сообщались между собою, а соединялись снаружи посредством деревянного коридора, который, вероятно, был отведен для стражи и запирался. Это — два ряда сводчатых помещений, расположенных один над другим, а в углу, образуемом ими, находится круглый форт, служивший, как полагают, в качестве *согро ди guardia*\*. В каждом из этих помещений было по две комнаты, разделенных посредством деревянного пола, который был настлан на выступающие из стен камни, сохранившиеся до наших дней; в одной из комнат можно и поныне еще прочесть на стене имя солдата, как бы выведенное пальцем, который обмакнули в черную краску. В отделке всех зданий была проявлена такая расточительность, что даже пруд, в котором, как полагают, устраивались морские сражения, весь был выложен *giallo antico*<sup>72</sup>. В пруду этом нашли множество бюстов из мрамора и других, более твердых разновидности камня; некоторые из них были разбиты ударами кирки. Самые лучшие из найденных бюстов принадлежат кардиналу Полиньяку. На вилле имелись длинные галереи для прогулок, выложенные мозаикой, большие куски которой сохранились; полы комнат также были мозаичные, только выложенные камнями меньшего размера. Бесчисленные мозаичные столы, находящиеся в Риме и в других городах, были найдены при расчистке развалин этой виллы; того же происхождения и все статуи, стоявшие прежде на Вилле д'Эсте в Тиволи и ныне находящиеся на Капитолии, а также многие другие статуи в том же

---

\* Кордегардия (*ит.*).

музее и во многих других дворцах и виллах, — да и поныне еще там постоянно производят раскопки и обнаруживают новые произведения искусства.

Одним из редчайших предметов, найденных там, является мозаика, изображающая чашу с водой с четырьмя сидящими на ее краях голубями, причем один из них собирается выпить. До сих пор она считается самым прекрасным произведением в этом виде искусства и, быть может, является тем самым творением Соса, которое во времена Плиния находилось в Пергаме, откуда его и привез Адриан; кардинал Фуриетти, владделец этой редкости, описал ее в отдельном сочинении<sup>73</sup>. Она была найдена в середине пола комнаты, целиком отделанного тончайшей мозаичной работой. Господин кардинал Алессандро Альбани распорядился вделать принадлежащую ему часть гирлянды из листьев, которая окаймляла по квадрату этот пол, в доску стола из восточного алебаstra (ширина вставки равна одному пальму, а длина — четырем); такую же точно доску получил от него в подарок саксонский кронпринц; правда, гирлянда там несколько большей длины, но той же ширины и работы. Но на мой взгляд, самым замечательным произведением в этом виде искусства следует считать Сирену Партенопу, найденную в Риме на Палатине и находящуюся ныне в королевском Фарнезском музее в замке Капо ди Монте близ Неаполя; упомянутый мною автор не имел о ней никакого представления. Имеется, однако, еще одно драгоценное произведение, которое по изяществу работы превосходит обе эти мозаики; оно было найдено 28 апреля нынешнего, 1763 года в засыпанном городе Помпей<sup>74</sup>. Его обнаружили в середине пола одной комнаты, что свидетельствует о роскоши, окружавшей древних и присущей тому зданию, которое оно украшало. Высотой эта мозаика в два римских пальма; на ней изображены четыре фигуры с комическими масками на лицах, играющие на музыкальных инструментах. Первая справа фигура играет на инструменте, называемом в Италии *tamburino*, вторая бьет в кроталы, то есть маленькие литавры; это — мужские фигуры. Третья фигура изображает женщину в профиль, играющую на двух флейтах; четвертый музыкант — ребенок, играющий на свирели. Маленькие камешки фона этой картины не превышают по размеру срез гусиного пера на самом его кончике, а в фигурах они настолько малы, что их уже не различить невооруженным глазом: здесь даже обозначены волоски бровей на масках. Особую ценность этому неподражаемому произведению придает имя художника, обозначенное буквами черного цвета:

ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ\*.

\* Диоскурид Самосский сделал (греч.).

Если бы существовала возможность вернуть искусству его былое величие, то Адриан, у которого не было недостатка ни в знаниях, ни в рвении, мог бы оказаться самым подходящим для этого человеком. Однако дух свободы покинул мир, а источники, питавшие благородные мысли и истинно славные деяния, иссякли. Быть может, одной из причин этого был также отказ от суеверий и распространение христианского учения, начавшееся, в сущности, при этом императоре<sup>75</sup>. Образованность, поднять которую стремился Адриан, утратилась в занятиях бесполезными мелочами, а красноречие, преподававшееся состоявшими на жалованье ораторами, превратилось по большей части в упражнения в софистике; сам император намеревался заменить Гомера Антимахом<sup>76</sup>. У всех греческих писателей той эпохи, за исключением Лукиана, стиль порой неровен, порою изыскан и манерен, а к тому же и темен, доказательством чему могут служить сочинения Аристида. Афиняне, несмотря на все дарованные им вольности, находились тогда в столь стесненных обстоятельствах, что собирались продать несколько островов, которыми они еще владели.

Искусство, как и науки, уже не могло возвыситься, и стиль художников этой эпохи заметно отличается от стиля древних, что было замечено уже и тогда, если судить по некоторым приведенным выше замечаниям современных им авторов. Поддержка, оказанная искусству Адрианом, была подобна тем яствам, которые врач предписывает в пищу больному и которые лишь не дают тому умереть, но не прибавляют ему сил.

Одним из величайших произведений скульптуры, созданных по заказу этого императора, являлась, по-видимому, его статуя на колеснице, запряженной четверкой коней, которая стояла на вершине его гробницы, нынешнего Замка Святого Ангела, и была, если верить сообщению одного автора<sup>77</sup>, такой величины, что сквозь отверстия, проделанные в глазах коней, мог пролезть человек плотного телосложения; утверждают даже, что все это произведение сделали из одной глыбы мрамора. Но вероятно, мы имеем здесь дело с выдумкой греков — современников автора под стать той, что рассказывает о голове одной статуи Юноны в Константинополе: будто бы ее едва могли свезти четыре упряжки быков<sup>78</sup>.

Статуя в Бельведере, безо всяких оснований слышущая изображением Антиноя<sup>79</sup>, упоминается обычно из-за этого заблуждения в качестве одного из самых прекрасных произведений эпохи Адриана: но здесь представлен не любимец этого императора, а, напротив, Мелеагр или какой-нибудь другой юный герой. Статуя эта справедливо причислена к перворазрядным произведениям скульптуры, но скорее из-за красоты отдельных частей фигуры, нежели из-за совершенства целого, ибо ноги до самых ступней и живот по форме и отделке значительно усту-

пают прочим частям фигуры. Голова, бесспорно, одна из лучших юношеских голов во всем древнем искусстве. На лице Аполлона написано величие и гордость, здесь же воплощается грациозный облик милой юности и красоты цветущего возраста в сочетании с пленительной невинностью и кроткой прелестью, безо всякого намека на какие-либо страсти, могущие нарушить гармонию черт лица и смутить то юношеское спокойствие духа, которое воплощено здесь. Этим спокойствием и удовлетворенностью собственным бытием, сосредоточенностью духа и его отрешенностью от всех внешних явлений проникнута вся поза этой благородной фигуры. Глаза его слегка выпуклы, как у богини любви, но взгляд наполнен покоряющей невинностью, а не страстным томлением; полный, но маленький рот словно бы движим неосознанными стремлениями, а изящная полнота холеных щек и плавная округлость чуть приподнятого подбородка придают благородство и законченность очертаниям лица юноши. Но чело принадлежит уже не юноше: великолепие его возвышающегося свода возвещает будущего героя и напоминает чело Геркулеса. Грудь его могуча и высока, а плечи, бок и бедра необыкновенно прекрасны. Однако ноги не имеют той прекрасной формы, которая приличествовала бы такому телу, ступни сделаны грубо, пупок едва намечен, и все это указывает на стиль иной эпохи, а не времен Адриана. Лучшим же произведением времен этого императора являются рельеф с поясным портретом Антиноя (часть утраченной фигуры более чем в натуральную величину), находящийся на Вилле Альбани, и бюст того же Антиноя, принадлежавший ранее королеве Христине, а ныне стоящий в замке Сан-Ильдефонсо в Испании. Бюст Антиноя из Виллы Монте Драгоне (в горах над Фраскати) втрое больше натуральной величины; глаза у него вставлены. Маленькая конная статуя в два фута высоты, находящаяся на Вилле Маттеи и изображающая, как полагают, Адриана, едва ли заслуживала бы упоминания, если бы не послужила поводом к одному сочинению<sup>80</sup>, грубому по тону и притом написанному человеком, который вообще не имел возможности видеть самой статуи; впрочем, в ней нет никакого сходства с этим императором. Самая красивая голова Адриана на резном камне представлена на камее, находящейся в кабинете древностей принца Оранского; прежним же владельцем ее был голландский граф Томс, к которому она попала из королевского Фарнезского музея в Капо ди Монте близ Неаполя, — каким образом могло это произойти, я представляю судить читателю.

Я считаю еще нужным заметить здесь, что те большие императорские медальоны из бронзы, которые являются подлинными, впервые начали делаться в эпоху Адриана. По этой причине все медальоны, находящиеся в императорском музее в Вене, следует признать поддельными. Один из самых прекрасных медальонов с изображением

упомянутого императора — полный внутри, и один погонщик мулов из окрестностей Рима в течение многих лет использовал этот медальон в качестве колокольчика, повешенного на шею своего животного.

Все Антонины<sup>81</sup> были ценителями искусства, а Марк Аврелий владел навыками в живописи: он учился этому у Диогнета<sup>82</sup>, мудреца, наставлявшего его также в философии; однако хорошие мастера появлялись все реже и реже, так что, судя по взглядам авторов той эпохи, всеобщее почитание, которым некогда были окружены художники, совершенно утратилось. Софисты, словно бы воцарившиеся тогда во всех областях и получившие от Антонинов публичные кафедры и высокую оплату труда их легких и глоток, люди, лишённые природного разума и вкуса, вопияли против всего, что не было заумным, а искусный художник считался на их взгляд всего лишь ремесленником<sup>83</sup>. Их суждения об искусстве весьма напоминают то, которое Лукиан вложил в уста Образованности в своем «Сновидении»; юношам даже внушалось, что желание уподобиться Фидию унизительно. Поэтому можно лишь удивляться, когда Арриан<sup>84</sup>, писатель той эпохи, считает несчастием то, что он никогда не видел статуи Юпитера работы Фидия.

Эпоха Антонинов была для искусства тем же, чем период кажущегося выздоровления для тяжелобольного перед самой его смертью, когда жизнь, еле теплившаяся в теле, вдруг внезапно вспыхивает яркой вспышкой подобно пламени светильника, разом тратящего все остатки масла, а затем угасает совершенно. Еще живы были художники, достигшие зрелости при Адриане, а великие начинания и, что гораздо важнее, хороший вкус и проницательность этого императора и его сподвижников давали им еще возможность выказать себя; но после них искусство разом приходит в упадок. Антонин Пий построил близ Лавинума свою великолепную виллу, о величине которой свидетельствуют ее развалины. О роскоши, царившей на ней, позволяет судить серебряный петух, из которого лилась вода в банях на этой вилле; он был найден примерно сорок лет тому назад при раскопках упомянутых бань и весит от тридцати до сорока фунтов. На нем имеется надпись: *FAVSTINAE NOSTRAE*\*. В Термах Клавдия вода также текла по серебряным трубам<sup>85</sup>. В 1714 году в развалинах Виллы Антонина была найдена принадлежащая ныне господину кардиналу Алессандро Альбани прекрасная статуя Фетиды, хотя и лишённая головы; она обнажена до бедер, а в руке держит весло, упирающееся в фигуру какого-то морского животного. Сохранился и пьедестал с одной ступней; на нем имеется изображение ростры корабля. Но статуя эта относится, по-видимому, к лучшей поре искусства, так же как и две

\* Нашей Фаустине (лат.).

нагие фигуры с головами Люция Вера, находящиеся на Вилле Маттеи и в Палаццо Фарнезе, причем последняя из них принадлежит к числу самых совершенных мужских фигур во всем древнем искусстве. Марк Аврелий велел воздвигнуть на Форуме Траяна статуи всех отважных мужей, погибших во время войны с германцами.

Одним из самых прекрасных произведений того времени является колоссальная мраморная голова, представляющая собой, кажется, изображение Фаустины Младшей<sup>86</sup>; я говорю «кажется», ибо весьма трудно уловить сходство в колоссальных головах, в особенности юношеских и женских; расстояние от подбородка до волос на лбу равно двум пядям. Как видно, голова эта была прикреплена к статуе по способу, описанному мною выше. Сама же статуя была выполнена из бронзы или из мрамора, поскольку сохранившаяся ступня также приделывалась к ней, так что статуя имела мраморные конечности; до нас дошли еще обломки рук. Эта прекрасная голова, не претерпевшая ни малейшего ущерба, была найдена в Порчильяно близ Остии, в развалинах виллы, принадлежавшей, как полагают, Плинию и носившей название Лаурентум. Там же было обнаружено несколько очень красивых фигур, выполненных из обожженной глины, и в том числе — обломок статуи Венеры и одна фигура примерно трех пальцев в высоту, а также две ступни в сандалиях, совершенно схожие со ступней упомянутой выше статуи и, возможно, послужившие моделями для последней; все эти обломки находятся в Риме, в доме барона дель Неро, флорентийского патриция.

Замечено, что в это время больше, чем когда-либо, начали создавать портретные изображения и делать бюсты вместо фигур, чему способствовали также неоднократные указы римского сената о том, что каждый гражданин должен иметь у себя дома портрет того или иного императора<sup>87</sup>. Некоторые из подобных произведений, относящихся к этой эпохе, могут быть названы шедеврами в смысле отделки. Три необыкновенно прекрасных поясных бюста Люция Вера и столько же Марка Аврелия, в особенности же по одному из каждой тройки, превышающие натуральную величину, находятся на Вилле Боргезе; они были найдены более тридцати лет тому назад, заваленные крупными кирпичами, в четырех милях от Рима, на дороге, ведущей во Флоренцию, в городке, называемом Аква Траверса.

Конная статуя Марка Аврелия слишком известна, чтобы долго говорить о ней. Весьма забавна надпись, сделанная на гравюре с одной конной статуи в галерее графов Пемброк в Уилтоне, в Англии: «Первая конная статуя Марка Аврелия, послужившая причиной того, что ее создателя пригласили выполнить большую статую этого императора, в которой лошадь отличается от нашей». Из-за такой же беззастенчивости утверждения заслуживает быть приведенной здесь и

другая надпись, сделанная на находящейся в том же собрании гравюре с одной статуи полуобнаженного Гермеса: «Один из пленников, поддерживающий архитрав портала дворца наместника Египта, после того, как Камбис покорил это царство». Конная статуя Марка Аврелия стояла прежде на площади перед собором Сан Джованни Латерано<sup>\*88</sup>, ибо в этой местности находился дом, в котором родился император; однако сама фигура императора в средневековую эпоху лежала, по видимому, зарытая в землю, так как в биографии знаменитого Кола ди Риенци<sup>89</sup> говорится только о лошади, причем ее называют там лошадью Константина. Во время одного большого празднества в те годы, когда резиденция пап находилась в Авиньоне, из правой поздри лошади лилось красное вино для народа, а из левой — вода: в Риме тогда не было другой воды, кроме тибрской, ибо водопроводы бездействовали, и в кварталах, расположенных далеко от реки, воду продавали так же, как это делается в наши дни на улицах Парижа.

Статуя ратора Аристиды, находящаяся в Ватиканской библиотеке, принадлежит к тому времени, о котором мы ведем речь, и она не самая плохая из всех дошедших до нас сидящих одетых фигур<sup>90</sup>. Судя по описанию одной статуи вооруженной Венеры, выполненной по заказу знаменитого ратора Ирода по прозвищу Аттик и выражающей не влюбленность и томление, но нечто мужественное и радость словно бы после одержанной победы<sup>91</sup>, можно заключить, что представление о прекрасном и стиль древних художников еще не были тогда полностью утрачены. Точно так же существовали еще знатоки, ценившие благородную простоту и неподдельную естественность как в литературе, так и в красноречии, и Плиний, отмечая, что те места в его «Панегирике Траяну», которые дались ему с наименьшим трудом, вызвали большее одобрение у отдельных слушателей, нежели тщательно отделанные<sup>92</sup>, испытывает по этой причине надежду на возрождение хорошего вкуса. Тем не менее сам он остался при прежнем манерном стиле, терпимом потому, что речь его правдива и посвя-

---

<sup>\*88</sup> Римский сенат ежегодно вручает капитулу собора Сан Джованни Латерано букет цветов как бы в виде ленной повинности, признавая древнее право этого собора на статуя Марка Аврелия. С тех пор как статуя перенесена на Капитолий, учреждена должность смотрителя за нею, оплачиваемая десятью скуди в месяц; этот смотритель называется Custode del Cavallo. Столь же необременительная, но более доходная и более древняя служба носит название *Lettura di Tito Livio*, дающая ежегодно триста скуди, взимаемых из соляной пошлины. Обеими этими должностями располагает папа, а занимают их представители древнейших из знатных фамилий Рима; так, вторая должность в настоящее время является привилегией семейства Конти вне зависимости от того, знает ли кто-нибудь из них хоть понаслышке об «Истории» Тита Ливия.

щена восхвалению достойного человека. Упомянувшийся выше Ирод воздвигал статуи в честь тех своих вольноотпущенников, которых он любил<sup>93</sup>. От больших памятников, сооруженных по его заказу как в Риме, так и в Афинах и в других городах, до нас дошли две колонны его надгробия, выполненные из той разновидности мрамора, что носит название *cipollino*<sup>\*</sup>, и имеющие три пальма в диаметре. Надпись на одной из них сделала Ирода знаменитым; истолкование ее дал Салмазий<sup>94</sup>. Один французский автор, должно быть, находится во власти видений, раз он хочет уверить нас, будто надпись эта сделана не греческими, а латинскими буквами<sup>95</sup>. В сентябре 1761 года колонны эти были увезены из Рима в Неаполь и лежат там и поныне во дворе геркуланумского музея в Портичи. Надписи из знаменитой Виллы Триопеи, принадлежавшей Героду, находятся теперь на Вилле Боргезе; опубликованы они Споном<sup>96</sup>.

В те годы воздвигали также статуи победителей состязаний на колесницах в цирке; представление о них можно составить по некоторым мозаикам Дома Массими с именами этих лиц, а лучше всего — по рельефу на большой овальной погребальной урне из Виллы Альбани (где такой победитель изображен почти в натуральную величину на колеснице, запряженной четверкой) и в особенности — по статуе, находящейся на Вилле Негрони. Из этой последней сделали при раставрации фигуру садовника, поскольку у нее был кривой нож за поясом (как и у фигуры на урне), и поэтому вложили ей в руку мотыгу. Все эти люди по большей части принадлежали к простонародью, и одежда у них от груди до живота была несколько раз обвита поясом и застегнута. Люций Вер велел даже поставить в цирке золотую фигуру своей лошади, носившей имя Волукрис. Говоря о произведениях, созданных при Марке Аврелии, я часто вспоминаю его собственное сочинение: хотя здесь выражена здоровая мораль, однако мысли и стиль настолько заурядны, что не делают особой чести императору, снисходящему до литературы.

При Коммоде, сыне и преемнике Марка Аврелия, последняя художественная школа, как бы основанная Адрианом, да и само искусство пришли в полный упадок. Правда, художник, создавший чудесный бюст этого императора в молодости, который находится в Капитолии, делает искусству честь, однако он, по-видимому, выполнил этот бюст тогда, когда Коммод только что вступил на престол, то есть на девятнадцатом году его жизни; упомянутый бюст может служить доказательством того, что подобных художников в те годы было немного: ни один из бюстов последних императоров не может сравниться с этим. Монеты Коммода могут быть отнесены к числу прекраснейших

---

<sup>\*</sup> Мрамор с прожилками (*ит.*).

монет императорской эпохи как по рисунку, так и по работе: штемпель для некоторых из них был вырезан с таким великим тщанием, что на ступнях богини Ромы, сидящей на доспехах и подающей Коммоду шар, видны маленькие головки животных, из кожи которых делалась обувь. Но по миниатюрной работе нельзя с уверенностью судить об исполнении больших произведений: если кто-то сумеет сделать маленькую модель корабля, то это не значит, что у него достанет мастерства построить большой корабль, который сможет плыть по бушующему морю. Между тем на основании недурно выполненных фигур на оборотной стороне монет последующих императоров обычно делается ошибочный вывод о состоянии тогдашнего искусства в целом. А ведь художник, сумевший создать довольно сносную маленькую фигуру Ахилла, может сделать его в натуральную величину похожим на Терсита. Вполне вероятно также, что если оборотная сторона монет третьего столетия своей отделкой превосходит общий уровень той эпохи, то причиной этого является использование старых штемпелей.

Римский сенат постановил уничтожить всякую память о Коммоде, от чего в первую очередь пострадали его изображения; мы видим это по многим бюстам и головам Коммода, найденным господином кардиналом Алессандро Альбани, когда он распорядился вырыть фундамент для своего великолепного загородного дворца в Неттуно, на берегу моря. Со всех голов лицо Коммода сбито долотом, и его можно узнать лишь по некоторым другим признакам подобно тому, как в одном разбитом камне признали голову Антиноя по форме подбородка и рта. На Вилле Альтиери есть такая голова юноши, которой придали при реставрации облик Антиноя только из-за формы рта.

Нет ничего удивительного в том, что искусство явственно начало клониться к упадку: достаточно вспомнить лишь о закрытии школ софистов в Греции при Коммодe<sup>97</sup>. Мало того, грекам стал даже непонятен их собственный язык, ибо лишь немногие из них могли еще вполне понимать сочинения своих лучших авторов, и мы знаем, что стихи Оппиана<sup>98</sup>, в которых он подражал Гомеру и сохранял его слова и обороты речи, казались грекам столь же непонятными, как и сам Гомер. По этой причине грекам понадобились в ту эпоху словари их собственного языка, а Фриних<sup>99</sup> пытался научить афинян той речи, которой пользовались их предки; однако значение многих слов уже утратилось, и восстановить его можно было, лишь опираясь на догадки — из-за незнания самих основ языка.

## Глава пятая

### УПАДОК ИСКУССТВА ПРИ СЕПТИМИИ СЕВЕРЕ

Насколько велик был упадок искусства в эпоху, последовавшую за правлением Коммода, показывают общественные сооружения, воздвигнутые немного лет спустя по приказу Септимия Севера. Он пришел к власти через год после гибели Коммода, после того, как были убиты недолго царствовавшие Пертинакс, Дидий Юлиан, Клодий Альбин и Песценний Нигер<sup>1</sup>. Тотчас же по вступлении на престол Север начал мстить афинянам за оскорбление, нанесенное ему в Афинах во время одного его давнего путешествия в Сирию<sup>2</sup>; он отнял у города все привилегии и вольности, дарованные предшествующими императорами. Рельефы на его собственной арке и на той, которую воздвигли в его честь серебряных дел мастера, настолько плохи, что приходится лишь поражаться тому, как могло искусство прийти к такому полному упадку за двенадцать лет, прошедших после смерти Марка Аврелия. Об этом же свидетельствует и фигура гладиатора Батона на рельефе, находящемся на Вилле Памфили: если здесь изображен тот самый гладиатор с этим именем, которого с такой пышностью велел похоронить Каракалла, то над его фигурой, надо полагать, работал далеко не самый худший скульптор. Филострат упоминает одного живописца по имени Аристодем, начавшего работать примерно в это время; он был учеником некоего Эвмела<sup>3</sup>.

Рассматривая упомянутые фигуры, трудно поверить, что в то время мог еще найтись художник, который сумел создать бронзовую статую Септимия Севера, находящуюся в Палаццо Барберини, хотя ее едва ли следует считать прекрасной. Статуя из Палаццо Альтиери, слышущая изображением Песценния Нигера, который возмутился против Севера и был разбит им, представляла бы собой редкость еще большую, чем упомянутая выше статуя и все монеты Нигера, будь она действительно изображением этого императора; однако в лице ее обнаруживается большее сходство с Септимием Севером. Единственная статуя Макрина, который наследовал Каракалле, находится в винограднике Бориони.

От времен Гелиогабала до нас дошла женская фигура в натуральную величину, находящаяся на Вилле Альбани. Она изображает женщину с таким лицом, которое скорее должно было бы принадлежать

мужчине, так что пол фигуры позволяет установить лишь женское одеяние; волосы ее очень небрежно зачесаны наверх, а на затылке приподняты и связаны в узел. В левой руке она держит свиток рукописи: довольно необычный атрибут для женской фигуры, почему и полагают, что здесь изображена мать Гелиогабала, которая присутствовала на заседании тайного совета и в честь которой в Риме был учрежден женский сенат<sup>4</sup>.

Александр Север, наследовавший Гелиогабалу, велел собрать во всех городах статуи многих прославленных людей и установить их на Форуме Траяна. От его времени до нас дошла фигура сидящего святого Ипполита<sup>\*5</sup> в натуральную величину, которая хранится в Ватиканской библиотеке и является, несомненно, самой древней каменной статуей в христианском искусстве, ибо в то время христиане приобрели большее влияние, чем прежде, и упомянутый император позволил им совершать публичные богослужения на том месте, где ныне находится церковь Санта Мария ин Трастевере. Статуя эта по сравнению с фигурами на арке Септимия Севера превосходит художественный уровень того времени; то же самое можно сказать и о фигурах Александра Севера и Юлии Маммеи в натуральную величину, изображенных лежащими на крышке их саркофага<sup>6</sup>. Создатель их принадлежал, по-видимому, к числу тех художников, которые благодаря подражанию древним сумели возвыситься над упадком, царившим в их эпоху.

Таким же художником была создана статуя императора Пупиена, стоявшая в Палаццо Вероспи, но недавно проданная. Она достигает десяти пальмов в высоту и дошла до нас без повреждений, если не считать утраты правой руки до локтя; на ней сохранилась даже тонкая корка из глины, которой покрываются под землей произведения древнего искусства. В левой руке фигура держит *ragazonium*<sup>\*\*</sup>, а на стволе дерева, служащем опорой для правой ноги, висит рог изобилия. При первом взгляде на эту статую создается впечатление, не согласующееся с представлениями об искусстве той эпохи, ибо она отмечена благородством и красотой частей, — и все же в излишней полноте их ощущается незнание творений древних мастеров: основные тона налицо, но полутона отсутствуют, отчего вся фигура кажется грузной, а высота ее оказывается несоразмерной со слишком мощными объемами. Следовательно, Монфокон заблуждается, полагая, будто в это время искусство ваяния находилось в полном упадке<sup>7</sup>. Пьедестал статуи императора Гордиана, стоявший некогда в Палаццо Фарнезе, утрачен.

<sup>\*5</sup> О доказательстве правильности названия этой статуи, у которой голова новой работы, смотри Vignola, Diss. de anno Imp. Alexandri Severi, quem praefert Cathedra marmorea S. Hippoliti, Rom. 1712. in-4.

<sup>\*\*</sup> Короткий меч, кинжал (греч., лат.).

В действительности же окончательный упадок искусства совершился в эпоху, предшествовавшую Константину, во время мятежа тридцати тиранов<sup>8</sup>, которые подняли восстание против Галлиена, то есть в начале второй половины третьего столетия. Люди, знающие толк в монетах, отмечают, что после Галлиена в Греции чеканка никогда уже более не производилась; замечено также, что чем ниже содержание драгоценных металлов в монетах той эпохи и чем хуже они по чеканке, тем чаще на них можно встретить изображение богини Монеты: так слово «честь» не сходит с уст того, в чьей честности сомневаются окружающие. Бронзовая голова Галлиена на Вилле Маттеи, увенчанная лавровым венком, представляет большую ценность из-за своей редкости.

Имеются сведения о статуе Кальпурнии, супруги Тита, одного из упомянутых тиранов или узурпаторов; однако она, по-видимому, столь дурной работы, что то неясное слово, над истолкованием которого ученые потратили столько сил<sup>9</sup>, едва ли может иметь такое значение для истории искусства, какое пытались ему придать.

Каким было состояние искусства впоследствии, при Константине, показывают статуи этого императора (одна находится в портале собора Сан Джованни Латерано, две другие — в Капитолии) и некоторые рельефы на его арке, в которых все, что там есть хорошего, заимствовано из одной арки Траяна. По этой причине представляется сомнительной принадлежность к эпохе Константина древней картины с изображением богини Ромы, находящейся в Палаццо Барберини. Имеются сведения о других некогда найденных картинах, на которых изображены были гавани и морские виды и которые, судя по надписям на них, также, по-видимому, относились к этому времени; однако их уже не существует более, рисунки же с них, выполненные в цвете, хранятся в библиотеке господина кардинала Алессандро Альбани. Рисунки же в одном ватиканском кодексе Вергилия (самом древнем из находящихся там) не слишком хороши для эпохи Константина, как полагает некий автор<sup>10</sup>, судивший о них не по свежему впечатлению, а по гравюрам Бартоли, изображавшего все посредственные произведения в таком же стиле, что и относящиеся к лучшей поре искусства. Автор этот и не подозревал о записи, имеющейся в том же кодексе и свидетельствующей о том, что он был переписан в эпоху Константина. К той же эпохе

<sup>9</sup> Требеллий Поллион (*Vita Titi*), сообщая об этом, говорит: «...cuius statuum in templo Veneris adhuc videmus Argolicam, sed auratum» [...статуу которой мы и посейчас видим в храме Венеры — аргосскую (?), но позолоченную]. Водело проделал обстоятельное исследование относительно слова *Argolica* (*Utilité des voyag.* Т. 1. р. 174); я же полагал, что здесь можно было бы читать *Argillacea*, то есть что статуя была из обожженной глины, и притом позолочена; позднее я обнаружил, что такого же мнения придерживался ученый, делающий честь Германии (*Triller. Obs. Crit. L. 4. с. 6. р. 328*).

относится, по-видимому, древний иллюстрированный кодекс Теренция из Ватиканской библиотеки, а знаменитый Пейреск упоминает в одном из своих неопубликованных писем, хранящихся в библиотеке господина кардинала Алессандро Альбани, о другой древней рукописи Теренция времен Константина (сына Константина Великого), иллюстрации которой были выполнены в том же стиле, что и в первой.

Следует напомнить читателю, что когда я говорю об упадке искусства древности, то подразумеваю под этим преимущественно скульптуру и живопись, ибо в то время, как они угасали и близились к своему закату, архитектура переживала некоторый расцвет и в Риме возводилась здания, превосходившие размерами и великолепием все, что видела Греция в свою лучшую пору: в то время как в Риме могло найтись немного живописцев, способных написать более или менее сносную фигуру, Каракалла воздвиг изумительные бани, развалины которых и теперь еще поражают зрителя. Диоклетиан также построил свои бани, стремясь при этом превзойти упомянутого императора, и следует признать, что уцелевшие части здания могут привести нас в изумление. Однако архитрав здесь перегружен резным декором подобно тому, как зрители на играх, устроенных этим императором, буквально утопали в цветах, которыми их осыпали по его приказу. Каждая сторона его дворца в Спалато, в Иллирии, была длиной в семьсот английских футов, согласно последним измерениям, проделанным господином Адамом<sup>11</sup>. В этом удивительном здании имелись четыре улицы шириною в тридцать пять футов, причем улица, которая вела от входа к площади в центре, была длиной в двести сорок шесть футов, а та, которая пересекала ее, — в четыреста двадцать четыре. По обеим сторонам этих улиц стояли крытые арки шириною в двенадцать футов, и некоторые из них дошли до наших дней в целости. Незадолго до того были воздвигнуты большие дворцы и храмы в Пальмире<sup>12</sup>, превосходящие великолепием все сохранившиеся здания на свете и вызывающие восхищение своим резным декором и орнаментами. Таким образом, вопреки мнению Нардини<sup>13</sup>, в предположении о том, что два замечательных фрагмента архитрава с прекрасным резным декором, находящиеся в Палаццо Колонна, могут принадлежать храму Солнца, выстроенному императором Аврелианом в той местности, не содержится никаких противоречий. Для того чтобы постичь причину расцвета архитектуры в эпоху всеобщего упадка искусства, следует вспомнить, что архитектура, имеющая в своей основе главным образом масштаб и канон, которыми и определяется вся работа, подчинена более строгим правилам, нежели другие искусства, и в особенности живопись, и не так-то легко может отступить от них и впасть в ошибку. Между тем Платон признает, что даже в Греции хороший архитектор был явлением редким. И все же кажется почти непостижимым, каким образом на портале храма, неправильно называемого храмом Конкордии и восстановленного, судя

по одной утраченной надписи<sup>14</sup>, Константином, верхние, сужающиеся кверху части двух колонн были приставлены в перевернутом виде к их нижним половинам.

Установив мир в империи, Константин Великий постарался оказать поддержку наукам, и Афины, где учителя красноречия вновь открыли свои школы при большом стечении слушателей, сделались центром, куда стекались учащиеся со всех концов римского государства. Хотя мир и приобрел совершенно иной облик благодаря искоренению язычества, четыре великих отца Церкви — святые Григорий Назианзин, Григорий Нисский, Василий Великий и Иоанн Златоуст — показывают, что греческая нация и после смерти Константина не испытывала недостатка в людях исключительного таланта, причем это распространяется даже на Каппадокию<sup>15</sup>. А поскольку эти святые отцы вернули красноречию и литературному слогу прежнее величие после глубокого упадка, чем поставили себя наравне с Платоном и Демосфеном и затмили всех современных им языческих писателей, то не было бы ничего невозможного, если бы подобное произошло и с искусством. Однако упадок в искусстве зашел уже так далеко, что из-за неискусности и отсутствия творческих сил художники, когда им заказывали статуи или бюсты, брали творения древних мастеров и переделывали их в соответствии с условиями заказа подобно тому, как древние римские надписи использовались для христианских надгробий, на обратной стороне которых мы видим и христианскую надпись. Фламинио Вакка<sup>16</sup> говорит о семи обнаженных фигурах, найденных в его время; на них имелись следы переработки, выполненной руками таких художников-варваров. На одном из бюстов, обнаруженном в 1757 году на Вилле Альбани среди обломков других древних предметов и сохранившемся лишь наполовину, видны следы работы и древнего мастера, и варвара; второму, по-видимому, не удалось справиться со своей задачей, и он бросил свой труд незаконченным, ухо же и шея свидетельствуют о стиле древнего мастера.

Об искусстве эпохи, наступившей после смерти Константина, мы не располагаем большим количеством сведений; можно, однако, предположить, что поскольку в это время в Константинополе начинают разбивать статуи языческих богов, то подобная судьба постигла произведения искусства во всей Греции. Чтобы воспрепятствовать этим бесчинствам, в Риме была учреждена особая должность смотрителя статуй, называвшегося *centurio nitentium regum*\* и имевшего под своим началом солдат, которые делали обходы по ночам и следили за безопасностью статуй<sup>17</sup>. Так как христианство все более усиливалось, то языческие храмы были разграблены, и евнухи, управлявшие империей вместо потомков Константина, украшали свои дворцы мрамором этих храмов. Император

\* *Центурион по прекрасным предметам (лат.)*.

Гонорий попытался положить конец подобным бесчинствам в Риме, издав указ, согласно которому запрещалось совершать жертвоприношения, но предписывалось оставить в неприкосновенности сами храмы<sup>18</sup>. Однако и в то время продолжали воздвигать статуи знаменитых людей, и в правление Гонория эта честь выпала на долю Стилихона и поэта Клавдиана<sup>19</sup>; пьедестал первой статуи был найден более двухсот лет тому назад. В Константинополе сохранились еще две колонны наподобие Траяновой в Риме; они были сделаны и установлены при Аркадии<sup>20</sup>. Существует гравюра с рельефов на одной из этих колонн, выполненная по рисунку венецианского живописца Беллини, которого пригласил в Константинополь султан Мухаммед II; однако, как кажется, копируя рельефы, художник приукрасил их по собственному усмотрению, ибо те немногие рисунки, что были сделаны с рельефов другой колонны, дают весьма низкое представление об этом произведении и не обнаруживают никакого сходства с изображением на гравюре.

Синесий<sup>21</sup> говорит, что не прошло и шестидесяти лет после превращения Византия в столицу Римской империи, как Афины полностью утратили все свое величие и в них не осталось ничего примечательного, кроме названий древних руин. Хотя император Валериан, правивший до Константина, разрешил афинянам восстановить городские стены, лежавшие в развалинах несколько столетий со времен Суллы, однако город не смог устоять против готов, нахлынувших в Грецию при императоре Галлиене. Он был разграблен, и Кедрен<sup>22</sup> сообщает, что готы свалили в кучу множество книг, чтобы сжечь их, но затем, решив, что для них самих будет лучше, если афиняне займутся книгами, нежели чем-нибудь другим, вернули их владельцам. Такая же горькая участь постигла и произведения искусства в Риме; во время многочисленных нашествий и грабежей варвары и даже сами римляне с дикой яростью уничтожали бесценные сокровища, подобные которым не сможет создать ни одна эпоха, ни один из нынешних или будущих художников. Великолепный храм Юпитера Олимпийского сравняли с землей уже во времена святого Иеронима<sup>23</sup>. Когда в царствование императора Юстиниана, в 537 году, Рим был осажден Витигесом, полководцем готского царя Теодата, и *Moles Hadriani*\* подверглась штурму, осажденные использовали при обороне статуи, бросая их во врагов<sup>24</sup>. Вероятно, в числе этих статуй находился знаменитый спящий фавн галереи Барберини, ибо его нашли без бедер и ног и без левой руки вместе с бронзовой статуей Септимия Севера при расчистке рва возле упомянутого укрепления, в правление папы Урбана VIII; Бреваль ошибается, говоря, что находка эта была сделана во рву у Кастель Гандольфо, за пределами Рима<sup>25</sup>.

\* Гробница Адриана (букв. «Твердыня Адриана», лат.).

Во многих книгах статуя почти что колоссальных размеров, находящаяся на Вилле Джустиниани, выдается за статую императора Юстиниана, и семейство Джустиниани, возводящее свою родословную к этому императору, вновь попыталось утвердить это предположение с помощью соответствующей надписи, установленной несколько лет назад; однако для этого нет ни малейшего основания. Статуя — довольно посредственной работы, хотя по тому времени могла бы считаться чудом искусства; голова ее новой работы и выполнена по одному бюсту, изображающему Марка Аврелия в юности.

Сидящая фигура менее натуральной величины, находящаяся на Вилле Боргезе, ошибочно слывет изображением Велизария, просящего милостыню<sup>26</sup>; поводом для этого послужила правая рука, лежащая на колене. Ладонь ее раскрыта, словно бы получая что-то, и здесь может крыться некий тайный смысл. Мы знаем, что ежегодно в определенный день Август изображал нищего и протягивал пустую руку (*causa pauperum*), прося милостыню<sup>27</sup>. Это делалось для того, чтобы умиливать Немесиду, которая, как полагали, стремится унижить сильных мира сего. По той же причине существовал обычай привешивать к триумфальной колеснице бич и колокольчик, атрибуты Немесиды (о чем свидетельствует прекрасная статуя этой богини, находящаяся в ватиканских садах); они должны были напоминать победителям о том, что слава их преходяща и что мщение богов может настичь их, если они слишком возгордятся в своем счастье. Быть может, и у означенной статуи ладонь раскрыта для получения милостыни по той же причине.

Приблизительное представление о том, как выглядели конная статуя Юстиниана и статуя Феодоры, его супруги (обе они были выполнены из бронзы и находились в Константинополе<sup>28</sup>), могут дать две фигуры на равеннской мозаике, относящейся к тому же времени. Первая статуя была одета, как говорит Прокопий, на манер Ахилла, и притом в сандалиях, привязанных к ступням, и с голыми ногами, без поножей; мы же сказали бы, что Юстиниан был изображен в виде героя или человека героической эпохи.

Наконец, греческий император Константин, внук императора Ираклия, появился в 663 году в Риме и после двенадцатидневного пребывания там увез с собой в Сиракузы, в Сицилию, все уцелевшие до того времени бронзовые предметы, и даже бронзовую черепицу с крыши Пантеона; вскоре после смерти Константина сокровища эти попали в руки к сарацинам, а те отправили их в Александрию<sup>29</sup>.

Среди этого всеобщего истребления произведений искусства в Греции и в Риме были пощажены немногие из них, и притом в одном лишь Константинополе, ибо все, что еще уцелело к тому времени в Греции, перевезли в этот город, и даже бронзовую статую погонщика с его ослом, поставленную Августом в Неаполе после победы над Антонием и

Клеопатрой<sup>30</sup>. Еще в одиннадцатом столетии в Константинополе стояла Паллада с острова Линд, изваянная Скиллидом и Дипенем еще до Кира<sup>31</sup>; там же в это время находились и шедевры искусства: Юпитер Олимпийский работы Фидия, прекраснейшая Венера работы Праксителя, статуя бога Случая работы Лисиппа и одна из Юнон с Самоса его же работы. Все эти произведения погибли, вероятно, при взятии города Балдуином в начале тринадцатого столетия, ибо мы знаем, что бронзовые статуи были тогда переплавлены и пущены на чеканку монет, и один хронист особо отмечает это, говоря о Юноне Самосской<sup>32</sup>. Я считаю преувеличением его рассказ о том, будто одну только отбитую голову ее пришлось везти на четырех упряжках, однако представление об очень больших размерах этой статуи не лишено правдоподобия.

Несмотря на то что, повествуя об упадке искусства, я должен был испытывать такие же чувства, какие волнуют человека, приступающего при описании судеб своего отечества к рассказу о его гибели, очевидцем которой он был сам, я все же не смог удержаться, чтобы не проследить судьбы произведений искусства, насколько сумел охватить их своим взором, и переступил границы собственно истории искусства. Так женщина, провожающая своего возлюбленного и лишенная надежды увидеть его снова, стоит на морском берегу и вперет затуманенный слезами взор в удаляющийся парус, думая, что видит облик любимого. Подобно ей, мы видим лишь тень предмета наших стремлений, но тем сильнее становится наша тоска по утраченному, и мы рассматриваем копии с таким величайшим вниманием, с каким никогда бы не смотрели на оригиналы, владей мы ими. И по этой причине с нами часто происходит то же, что с людьми, которые хотят увидеть призраки и воображают, будто видят их там, где ничего нет: само слово «древность» стало словно бы символом предрассудка, но и этот предрассудок послужил нам на пользу. Всегда нужно стремиться найти многое, ибо когда ищешь многое, то хоть что-нибудь да найдешь. Не будь древние столь богатыми, они больше написали бы об искусстве; мы же по отношению к ним оказываемся неудовлетворенными наследниками, — и мы оцупываем со всех сторон каждый камешек и благодаря выводам о множестве частных приходим порою к представлению, быть может и неосновательному, но кажущемуся нам более поучительным, нежели сведения, оставленные нам древними, ибо сведения эти, за исключением немногих, касающихся сути дела, представляют собой лишь факты истории. В поисках истины не следует опасаться нанести ущерб своему авторитету, ибо единицы должны ошибаться, чтобы многие нашли верный путь.

МАЛЫЕ  
СОЧИНЕНИЯ

# МЫСЛИ О ПОДРАЖАНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ГРЕЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ

Хороший вкус, все более и более распространяющийся в мире, впервые начал развиваться под греческим небом. Все изобретения других народов попадали в Грецию лишь как бы в виде первого зародыша и приобретали иную сущность и облик в стране, которую Минерва, по преданию, предназначила грекам для обитания, выбрав ее среди всех прочих из-за умеренного климата, ибо такая земля способна порождать светлые умы<sup>1</sup>.

Вкус, который эта нация проявила в своих произведениях, оставался присущим ей одной; выйдя за пределы Греции, он в редких случаях не терпел ущерба и поздно стал распространяться в отдаленных областях с иным климатом. Вне всякого сомнения, он оставался чуждым пришельцем под небом Севера в те времена, когда оба искусства, великими наставниками которых были греки, находили немного почитателей, — в те времена, когда самые замечательные произведения Корреджо были повешены перед окнами королевской конюшни в Стокгольме, чтобы прикрывать их<sup>2</sup>.

И следует признать, что правление великого Августа<sup>3</sup> явилось истинно тем счастливым периодом, в котором искусства, словно некие иностранные поселенцы, были впущены в Саксонию. При его преемнике, немецком Тите, они были усвоены этой страной, и благодаря им хороший вкус получил повсеместное распространение.

Вечным памятником величия этого монарха служит то, что для развития хорошего вкуса он повелел выставить на обозрение всему миру величайшие сокровища, привезенные из Италии, а также совершеннейшие творения живописи, созданные в других странах. Его рвение восславить искусства не находило успокоения до тех пор, пока абсолютно подлинные и притом перворазрядные произведения греческих мастеров не были предоставлены художникам для подражания.

Так открылись чистейшие источники искусства: счастлив тот, кто обретет их и припадет к ним. Искать эти источники значит направить путь в Афины; и отныне Дрезден стал Афинами для художников.

Единственный путь для нас стать великими и, если возможно, неподражаемыми, это — подражание древним<sup>4</sup>, и сказанное кем-то о Гомере, что им научается восхищаться лишь тот, кто научился его понимать<sup>5</sup>, относится также к произведениям искусства древних, в особенности греков. Их нужно знать, как своих друзей, чтобы находить Лаокоона столь же неподражаемым, что и Гомера. Лишь обладая основательным знанием, можно будет судить о них так же, как Никомах о «Елене» Зевксиса. «Возьми мои глаза, — сказал он невежде, порицавшему картину, — и она покажется тебе богиней»<sup>6</sup>.

Такими глазами смотрели на произведения древних Микеланджело, Рафаэль и Пуссен. Они черпали хороший вкус из первоисточника, причем Рафаэль — в той самой стране, где этот вкус развился. Известно, что он посылал молодых людей в Грецию зарисовывать для него сохранившиеся древности.

Статуя древнеримской работы всегда будет так относиться к греческому прототипу, как Вергилиева Дидона (сравниваемая, когда ее окружала свита, с Дианой среди Ореад) относится к гомеровской Навсикае, которую Вергилий стремился иметь своим образцом<sup>7</sup>.

Лаокоон был для художников древнего Рима тем же, чем он является для нас: каноном Поликлета, некоей совершенной нормой искусства.

Я не считаю возможным отрицать, что и в самых знаменитых произведениях греческих художников обнаруживаются определенные небрежности: дельфин, который придан Венере Медицейской вместе с играющими детьми<sup>8</sup>, гемма работы Диоскорида (исключая главную фигуру), изображающая Диомеда с палладием<sup>9</sup>, — вот примеры этого. Известно, что отделка оборотной стороны прекраснейших монет египетских и сирийских царей редко может сравниться с изображениями голов этих царей. Великие художники были мудры и в своих небрежностях, они не могли ошибаться, не поучая в то же время. Следует созерцать их произведения так, как Лукиан хотел, чтобы созерцали Юпитера, созданного Фидием: самого Юпитера, а не скамью под его ногами<sup>10</sup>.

Знатоки и подражатели греческим произведениям находят в их шедеврах не только прекраснейшую натуру, но и нечто большее, чем натуру, а именно — некие идеальные ее красоты, которые, как учит нас один древний комментатор Платона, «возникают из образов, созданных одним только разумом»<sup>11</sup>.

Самое прекрасное тело человека наших дней было бы, пожалуй, похоже на самое прекрасное греческое тело не более, чем Ификл на Геркулеса, своего брата. Приветливое и ясное небо оказывало перво-

начальное воздействие на телосложение грека, а ранние физические упражнения придавали этому телосложению благородную форму. Возьмите юного спартамца, рожденного от героя и героини, которого в младенчестве никогда не стесняли пеленками, который с семилетнего возраста спал на земле и сызмала упражнялся в борьбе и плавании. Поставьте рядом с ним современного юного сибарита — и затем рассудите сами, кого из них взял бы художник в качестве модели для юного Тесея, Ахилла и даже Вакха. Созданный по второй модели был бы Тесеем, возвращенным на розах, по первой — Тесеем, возвращенным на мясе, как отозвался один греческий художник о двух различных образах этого героя<sup>12</sup>.

Могучим стимулом к физическим упражнениям были для юных греков большие спортивные игры; законы требовали десятимесячной подготовки к Олимпийским играм, и притом в Элиде, в той самой местности, где они происходили. И не зрелым мужам, но юношам доставались по большей части высшие награды, как свидетельствуют оды Пиндара. Сравниться с божественным Диагором было величайшим стремлением юности<sup>13</sup>.

Посмотрите на быстрого индейца, преследующего оленя. Как стремителен в нем ток жизненных соков, как послушно и быстро служат ему нервы и мускулы — и как легко все строение его тела! Такими показывает нам Гомер своих героев, а характеризуя своего Ахилла, он по преимуществу упоминает быстроту его ног.

Благодаря упражнениям телá приобретали тот мощный и мужественный контур, который греческие мастера сообщали своим статуям, — без рыхлости и излишней полноты. Юные спартамцы обязаны были каждые десять дней нагими показываться эфорам, назначавшим строжайшую диету тем, кто начинал толстеть<sup>14</sup>. Ведь и среди установлений Пифагора было одно, предписывавшее прежде всего остерегаться излишней полноты тела<sup>15</sup>. Вероятно, по той же причине в древнейшие времена у греков молодым людям, пожелавшим стать участниками состязаний в борьбе, во время подготовительных упражнений разрешалась только молочная пища<sup>16</sup>.

Греки всячески остерегались телесных недостатков, и когда Алкивиад в юности не пожелал учиться играть на флейте, ибо из-за нее лицо неузнаваемо меняется, юные афиняне последовали его примеру<sup>17</sup>.

Кроме того, одежда греков обладала тем свойством, что она несколько не стесняла формирующееся тело. Развитие прекрасных форм не страдало от различных видов и частей нашей современной одежды, жмущей и давящей, в особенности же на шею, бедра и ноги. Даже прекрасный пол у греков не ведал боязливой стыдливости в своих нарядах: одежда юных спартамок была настолько легка и коротка, что из-за этого их называли «показывающими бедра»<sup>18</sup>.

Известно также, как заботились греки о том, чтобы произвести на свет красивых детей. Кийе в своей «Каллипедии»<sup>19</sup> указывает гораздо меньше способов, чем применялось у них для этой цели. Они доходили даже до того, что пытались сделать голубые глаза черными. Для поощрения подобных стремлений также были учреждены состязания в красоте. Они происходили в Элиде; наградой служило оружие, которое вывешивалось в храме Минервы. На этих играх не могло быть недостатка в дельных и ученых судьях, ибо греки, как сообщает Аристотель, обучали своих детей рисованию главным образом в надежде на то, что это научит их созерцать и ценить красоту тела<sup>20</sup>.

Красота обитателей большинства греческих островов (хотя племя их и смешивалось с потомками различных чуждых племен) и чарующая прелесть местных представительниц прекрасного пола, — в особенности на острове Скирос, — позволяют вместе с тем сделать обоснованное предположение относительно красоты обоих полов у их предков, искони хвалившихся тем, что они были созданы ранее луны<sup>21</sup>. Ведь и сейчас еще существуют целые народы, у которых красота отнюдь не считается достоинством, ибо красивы все. Путешественники единодушно говорят это о грузинах, и то же самое рассказывается о кабардинцах, нации, живущей в Крымской Тартарии.

Болезни, уничтожившие столькие красоты и погубившие самые благородные формы, были еще неизвестны грекам. В сочинениях греческих врачей нет упоминаний об оспе, и ни у кого из греков на лицах, часто описываемых Гомером с самыми мельчайшими подробностями, не было такого отличительного признака, как оспины. Здоровая натура греков также не страдала еще от свирепости венерических заболеваний и их порождения — английской болезни. Вообще все то, что было усвоено и изучено благодаря природе и искусству для содействия формированию тела и для защиты и достижения совершенства и красоты при этом формировании от рождения до прихода зрелости, служило и обращалось на пользу прекрасной натуре греков — и, по всей вероятности, могло быть решающей причиной превосходства красоты их тел по сравнению с нашими.

Разумеется, в тех странах, где личность во многих своих проявлениях была скована строжайшими законами (как например — в Египте, необоснованно называемом родиной искусств и наук), художникам лишь изредка и не в полной мере удавалось знакомиться с самыми совершенными созданиями человеческой природы. Но в Греции, где люди с юности посвящали себя наслаждению и радости, где достигнутое благосостояние тогдашнего общества никогда не наносило ущерба свободе нравов, прекрасная природа представала взору без покровов для великого поучения художников.

Школой для художников служили гимнасии, где юноши, которых обычно вынуждала прикрываться общепринятая стыдливость, совершенно обнаженными занимались своими физическими упражнениями. И мудрец, и художник шли туда: Сократ, чтобы поучать Хармида, Автолика, Лисия; Фидий, чтобы обогащать свое искусство созерцанием этих прекрасных созданий. Здесь изучали движения мускулов, изгибы тела и исследовали очертания или контуры тел по отпечаткам, оставленным юными борцами на песке.

Прекрасная нагота тел представляла здесь взору в таких разнообразных, естественных и благородных позах и положениях, в каких невозможно установить наемных натурщиков, позирующих в наших академиях.

Мера правдивости определяется внутренним чувством, и рисовальщик, который хочет придать эту меру своим наброскам с натуры, не добьется и тени правды, если сам не возместит то, что невозмутима и холодная душа натурщика не ощущает и не может выразить посредством движения, соответствующего определенному чувству или страсти.

Вступления ко многим диалогам Платона, завязывающимся в афинских гимнасиях, дают нам представление о благородстве юных душ и позволяют в то же время вывести отсюда заключение о равносильном благородстве движений и поз, которые можно было наблюдать там во время физических упражнений.

Самые красивые юноши плясали обнаженными в театре, и Софокл, великий Софокл, был первым, кто в юности выступил перед своими согражданами в подобном представлении<sup>22</sup>. Фрина купалась во время Элевсинских игр перед взорами всех греков — и выход ее из воды стал для художников прообразом сцены рождения Венеры Анадиомены<sup>23</sup>; известно также, что юные девушки в Спарте танцевали совершенно нагими перед юношами во время одного из праздников<sup>24</sup>. То, что могло бы показаться нам здесь необычным, станет более приемлемым, если вспомнить, что и первые христиане, как мужчины, так и женщины, одновременно и в одной и той же купели крестились и погружались в воду без какой бы то ни было одежды.

Таким образом, каждое празднество у греков также давало художникам возможность самым тщательным образом изучать прекрасную натуру.

Человечность греков в эпоху свободы воспрепятствовала учреждению кровавых зрелищ, а если подобные и существовали, как полагают некоторые, в Ионической Азии, то опять-таки они были отменены там с давних пор. Антиох Эпифан, царь Сирии, выписал из Рима гладиаторов и показал грекам представление с этими несчастными, вызвавшее вначале у зрителей отвращение<sup>25</sup>. Со временем человечность утратилась, и зрелища эти также стали школой для художни-

ков. Какой-нибудь Ктесилай изучал здесь своего умирающего гладиатора, «по виду которого можно было судить, какая часть его души еще оставалась в нем»<sup>26</sup>.

Эти многочисленные возможности наблюдения природы побудили греков пойти еще дальше: они начали создавать определенные всеобщие понятия красоты как для отдельных частей тела, так и для всех его пропорций, — понятия, которые должны были бы возвыситься над самой природой; их прообразом служила духовная природа, творимая одним лишь разумом.

Подобным образом создал Рафаэль свою Галатею. Посмотрите его письмо графу Бальдассаре Кастильоне: «Поскольку красивые женщины, — пишет он, — встречаются очень редко, то я пользуюсь определенной идеей, возникающей в моем воображении»<sup>27</sup>.

На основе подобных понятий, вознесенных над обычными формами материи, греки создавали образы богов и людей. У богов и богинь имеют головы знаменитых женщин на греческих монетах, хотя здесь исключалась возможность работы по собственному произволу в духе идеальных понятий. Можно, впрочем, предположить, что подобные черты лица были столь же характерны для древних греков, как приплюснутые носы для калмыков и маленькие глазки для китайцев. Большие глаза греческих лиц на резных камнях и монетах могли бы подкрепить это предположение.

Облик римских императриц изображался греками на их монетах в соответствии именно с этими идеями. Голова какой-нибудь Ливии или Агриппины имеет точно такой же профиль, что и голова Артемисии или Клеопатры.

При всем том замечено, что закон, который фиванцы установили для своих художников, — «под страхом наказания как можно лучше подражать природе»<sup>28</sup> — соблюдался и другими художниками Греции. Там, где невозможно прибегнуть к плавным линиям греческого профиля без ущерба для сходства, они в воспроизведении природы следовали истине, как видно на примере прекрасной головы Юлии, дочери императора Тита, работы Эвода<sup>29</sup>.

Однако закон, предписывавший изображать людей похожими и в то же время более красивыми, всегда оставался наивысшим законом для греческих художников — и обуславливал стремление мастера к поискам более красивой и совершенной природы. Полигнот постоянно придерживался этого<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Некоторые авторы полагают, что тот гладиатор, о котором говорит Плиний, и есть знаменитый Гладиатор Людовизи, ныне находящийся в большом зале в Капитолии.

Поэтому если нам о некоторых художниках сообщают, что они поступали подобно Праксителю, изваявшему свою Венеру Книдскую со своей наложницы Кратины<sup>31</sup>, или подобно другим художникам, которым Лаиса послужила моделью для Грации<sup>32</sup>, то это происходило, как я полагаю, без отступлений от упомянутых выше великих всеобщих законов искусства. Прекрасная модель предоставляла художнику образцы чувственной красоты, а идеальная красота — возвышенные черты; у первой он заимствовал человеческое, у второй — божественное.

Тот, кто достаточно просвещен, чтобы проникнуть взором в глубочайшую суть искусства, не раз обнаружит доселе неведомые красоты при сравнении во всех подробностях строения греческих фигур с большим новизной, в особенности же в тех случаях, когда мастер скорее следовал природе, нежели требованиям старого вкуса.

У большинства фигур работы современных скульпторов там, где части тела дают друг на друга, видны небольшие, излишне четко обозначенные складки кожи; в греческих фигурах, напротив, при возникновении таких же точно складок в сжатых подобным образом частях тела плавный переход от одной складки к другой в виде волнообразной выпуклости создает впечатление, словно эти складки составляют единое целое в некоем благородном соприкосновении. В этих шедеврах перед нами предстает кожа не растянутая — она мягко облекает наполняющую ее здоровую плоть, не образуя значительных припухлостей, и при всех изгибах мышц движется слитно с плотью. Никогда здесь кожа, в противоположность тому, что происходит с нашими телами, не ложится отдельными и отстающими маленькими складками.

Точно так же отличаются современные произведения от греческих множеством маленьких углублений и слишком обильными, слишком чувственно выполненными ямочками, которые там, где они встречаются в произведениях древних скульпторов, создаются с мудрой сдержанностью и в количестве, соответствующем более совершенному и цельному телосложению греков, мягко намечены и зачастую могут быть восприняты только просвещенным наблюдателем.

Здесь постоянно само собой напрашивается предположение о том, что для прекрасного телосложения греков (равно как и для фигур работы греческих скульпторов) были в большей степени характерны целостность строения всего тела, благородство сочленений и полнотелость, а также отсутствие недостатков, присущих нашим телам, то есть кожи, стянутой из-за худобы, и множества впадин.

Не следует идти далее предположения, однако оно тем более заслуживает внимания наших художников и знатоков, что необходимо охранить почитание памятников греческого искусства от разделяемых многими предрассудков: пусть подражание этим памятникам не мнится заслугой лишь в силу покрывающего их праха веков.

Этот вопрос, относительно которого мнения художников расходятся, потребовал бы более обстоятельного рассмотрения, чем позволено в данном случае.

Известно, что великий Бернини был одним из тех, кто желал оспарить превосходство греков и по части более прекрасной природы, и по части идеальной красоты их фигур. Кроме того, он полагал, что природе свойственно придавать всем своим элементам надлежащую красоту, задача же искусства состоит в том, чтобы найти ее. Предметом его гордости был отказ от первоначального предубеждения против Венеры Медицейской, очарование которой все-таки открылось ему после кропотливых и разносторонних натуральных штудий<sup>33</sup>.

Следовательно, именно Венера побудила его открыть в природе те красоты человеческого тела, которые он прежде полагал присущими только Венере и которые он, не будь ее, не стал бы искать в природе. Не следует ли отсюда, что красоту греческих статуй открыть легче, чем красоту в природе, и что, таким образом, первая оказывается более волнующей и концентрированной, а не распыленной так сильно, как вторая? Натурные штудии, следовательно, представляют собой, по крайней мере, более долгий и тяжкий путь к познанию совершенной красоты, чем изучение античных статуй, и Бернини, постоянно обращавший внимание молодых художников на самое прекрасное в природе, указывал им, таким образом, отнюдь не кратчайший путь.

Подражание прекрасному в природе либо сосредоточивается на одном частном объекте, либо накапливает наблюдения над различными частностями и собирает их воедино. Первое приводит к созданию сходной копии, портрета; это — путь к формам и фигурам голландских мастеров. Второй же ведет к универсальной красоте и к идеальному изображению ее, и это — путь, избранный греками. Различие между ними и нами заключается в следующем: греки овладели бы своим методом, даже если бы он не был связан с воспроизведением тел, более прекрасных, чем наши, ибо они могли наблюдать красоты природы, которые нам, напротив, открываются не каждый день и далеко не всегда в том виде, в каком желал бы художник.

Нашей природе не легко продемонстрировать столь совершенное тело, каким обладает Антиной Дивный, *Antinous Admirandus*, а изображение наше никогда не смогло бы вознестись до сверхчеловеческих пропорций некоего прекрасного божества, воплощенного в облике Аполлона Бельведерского. Здесь перед нашим взором со всею ясностью предстает то, что способны породить природа, дух и искусство.

Подражание обоим произведениям могло бы, я полагаю, быстрее научить мудрости, ибо в первом случае оно позволит обнаружить совокупность того, что рассеяно во всей природе, а в другом — постичь,

насколько смело, но мудро способна превзойти самое себя прекрасная природа. Подражание научит мыслить и творить с уверенностью, поскольку здесь явственно видны высшие пределы человеческой и в то же время божественной красоты.

Если художник исходит из этих соображений и предоставляет руке и рассудку руководствоваться греческим канонem красоты, то он находится на пути, который неизбежно приведет его к подражанию природы. Представление о цельности и совершенстве древней природы придаст бóльшую отчетливость и чувственность представлению о разобщенности в нашей природе. Открывая красоты последней, художник познаёт ее связь с совершенной красотой и с помощью постоянно наблюдаемых им современных возвышенных форм создаст свой собственный канон.

Лишь тогда и не ранее сможет он — в особенности если он живописец — предаться подражанию природе в тех случаях, когда искусство позволит ему отойти от мрамора (например, в изображении драпировки фигур) и разрешить себе бóльшую свободу, как это делал Пуссен; ибо «тот, кто постоянно идет по стопам других, никогда не продвинется вперед, а того, кто не в состоянии сам создать нечто хорошее, ничему хорошему не научат дела других», как говорит Микеланджело<sup>34</sup>.

Перед душами, к которым природа была благосклонна,

Quibus arte benigna,  
Et meliore luto finxit praecordia Titan\*

здесь открывается путь, ведущий к самобытности.

В этом смысле и следует понимать рассказ де Пиля<sup>35</sup> о том, что Рафаэль в то время, когда его уже подстерегала смерть, вознамерился оставить мрамор и полностью следовать природе. Подлинный античный вкус сопутствовал бы ему и при постоянном общении с обыденной природой, и все наблюдения над нею — благодаря как бы некоему химическому превращению — претворились бы у художника в то, что составляло его существо, его душу.

Возможно, он сообщил бы своим картинам большее разнообразие, более мощную драпировку, больший колорит, большую светотень, но его фигуры всегда оказывались бы из-за этого менее ценными, чем те, что обладают благородным контуром и возвышенной душой, воплощать которые он научился у греков.

\* ...с благосклонным искусством  
Сердца лепил им Титан из лучшей глины

[Ювенал, XIV, 34–35].

Ничто не могло бы явственнее показать преимущество подражания древним над подражанием природе, чем если бы мы избрали двух молодых людей, в равной мере наделенных замечательным талантом, и одному вменили бы в обязанность изучать древнее искусство, а другому — только природу. Последний изображал бы природу такой, какой он ее находит. Будь он итальянцем, он, вероятно, писал бы фигуры как Караваджо, нидерландцем — если бы счастье было к нему благосклонно — как Якоб Иорданс, французом — как Стелла; но первый изображал бы природу так, как она этого требует, и писал бы фигуры как Рафаэль.

Даже если подражание природе могло бы оказаться совершенно достаточным для художника, то, несомненно, при этом не удалось бы соблюсти точность контура. Этому должно учиться только у греков.

Благороднейший контур объединяет или очерчивает все части тела и идеальные красоты в греческих фигурах или, вернее, представляет собой высшую идею обеих. Считается, что первым сообщил контуру возвышенный характер Евфранор, выступивший после Зевксиса<sup>36</sup>.

Многие из современных художников пытались подражать греческому контуру, и это почти никому не удавалось. Очертания тел у великого Рубенса весьма далеки от греческих, и более всего — в тех произведениях, которые созданы им до поездки в Италию и изучения памятников античного искусства.

Черта, за которой полнотелость превращается в излишество, едва заметна, и величайшие современные мастера слишком сильно отклонялись в обе стороны от этой не всегда уловимой границы. Те, что намеревались уклониться от воплощения очертаний истощенного тела, делали свои фигуры излишне пухлыми, те же, что намеревались избежать последнего, впадали в противоположную ошибку и делали свои фигуры излишне поджарыми.

Микеланджело, пожалуй, был единственным, о ком можно было бы сказать, что он сравнился с античностью, однако только в изображении крепких мускулистых тел, в изображении фигур, принадлежащих героическим эпохам, но не нежных юношеских и не женских фигур, которые под его рукой становились подобными амазонкам.

Греческий художник, напротив, ни на волосок не отступал от надлежащего контура во всех своих фигурах даже и в таких тончайших и труднейших работах, какими являются резные камни. Взгляните на Диомеда и Персея у Диоскорида<sup>37</sup>, на Геркулеса с Иолой у Тевкра<sup>38</sup> и преклонитесь перед греками, неподражаемыми в этом виде искусства.

Обычно сильнейшим по контуру считается Паррасий<sup>39</sup>.

У греческих фигур даже под покровом одеяний господствует мастерский контур, являющийся главной целью художника, который и сквозь мрамор, словно сквозь платье из косской ткани, являет нам прекрасное строение созданных им тел.

Здесь заслуживают быть упомянутыми в качестве выдающегося примера статуя Агриппины, выполненная в высоком стиле, и три весталки из королевского собрания античных скульптур в Дрездене. Эта Агриппина, по-видимому, не мать Нерона, а Агриппина Старшая, супруга Германика. В ней чрезвычайно много сходства со статуей, изображающей стоящую фигуру, предположительно Агриппины, из вестибюля библиотеки Сан-Марко в Венеции. Наша статуя представляет собой сидящую женскую фигуру, величиной превышающую человеческий рост, правой рукой подпирющую голову. В прекрасном ее лице отражается душа, погруженная в глубокое раздумье и кажущаяся нечувствительной к любым внешним впечатлениям из-за одолевающих ее забот и тревог. Можно было бы предположить, что художник намеревался изобразить свою героиню в то печальное мгновение, когда ей объявили о ее ссылке на остров Пандатарю.

Три весталки достойны восхищения по двум причинам. Они принадлежат к числу первых крупных находок в Геркулануме, но еще большую ценность придает им высокий стиль их одеяний. В отношении этого элемента искусства все три фигуры — в особенности же та, что более человеческого роста, — стоят в одном ряду с Фарнезской Флорой и другими первоклассными греческими произведениями. Две остальные, в человеческий рост, настолько схожи между собой, что кажутся вышедшими из рук одного и того же мастера; они отличаются друг от друга лишь головами, которые по качеству исполнения неравноценны. У лучшей из них вьющиеся волосы разграничены своеобразными бороздами, идущими ото лба и соединяющимися сзади. У другой волосы гладко лежат на макушке, спереди же, завитые, собраны и перевязаны лентой. Можно думать, что эта голова была создана и приставлена к фигуре позднее, хотя и лучшим мастером.

На головах обеих этих фигур нет покрывал, и тем не менее их право называться весталками неоспоримо, поскольку известно, что и в других случаях можно встретить жриц Весты без покрывал. Точнее же, кажется, — судя по глубоким складкам одежды сзади на шее, — что покрывало, не являющееся отдельной частью одеяния, просто откинуто назад, как это видно на примере фигуры той из весталок, которая больше размером.

Достоинно всеобщего внимания то обстоятельство, что эти три божественные произведения первыми навели на след последующих открытий подземных сокровищ города Геркуланума.

Они снова явились на свет Божий тогда, когда память о них еще была, так сказать, погребена под прахом забвения, как и сам город — под своими собственными руинами, в то время, когда трагическая

судьба этой местности была известна почти исключительно из рассказа Плиния Младшего о кончине его родственника, постигшей того в день разрушения Геркуланума<sup>40</sup>.

Эти великие шедевры греческого искусства уже были перевезены под небо Германии и почитались здесь в то время, когда Неаполю еще, насколько можно судить, не выпало счастья предъявить для обозрения хотя бы один памятник из Геркуланума.

Их нашли в 1706 году в Портичи близ Неаполя в засыпанном подвале при рытье фундамента для загородной виллы принца д'Эльбёф; тотчас же после этого они вместе с другими обнаруженными там мраморными и бронзовыми статуями были отправлены в Вену, во владение принца Евгения<sup>41</sup>.

Этот великий знаток искусства, дабы иметь подобающее помещение, где их можно было бы выставить, велел построить — преимущественно для этих трех фигур — некую *Sala terrena*<sup>\*</sup>, в которой они и нашли себе место рядом с некоторыми другими статуями. Вся академия и все художники испытали истинное возмущение, как только разнеслись первые, еще неясные слухи об их продаже, и всякий мог прочесть печаль в их глазах, когда эти фигуры были перевезены из Вены в Дрезден.

Еще до того, как это произошло, знаменитый Маттиелли<sup>42</sup>, «унаследовавший у Поликлета пропорции, а у Фидия резец» (Альгаротти), с кропотливым тщанием выполнил в глине копии всех трех весталок, чтобы возместить их утрату. Спустя несколько лет он последовал за ними и наполнил Дрезден великими творениями своего искусства, однако эти жрицы и там оставались для него предметом изучения в области драпировки, составлявшей его сильную сторону вплоть до самой старости: обстоятельство, которое в то же время делает обоснованным мнение относительно его выдающихся достоинств.

Под словом «драпировка» подразумевается все, чему поучает искусство в сфере облачения нагих фигур и изображения складок одеяний. В этой науке — наряду с прекрасной натурой и благородным контуром — состоит третье достоинство произведений древности.

Драпировка фигур весталок выполнена в самом высоком стиле. Маленькие изломы возникают благодаря мягким изгибам из более крупных частей и вновь теряются в них, придавая некую благородную свободу и нежную гармонию всему целому и не пряча прекрасные очертания нагого тела. Как мало найдется современных мастеров, безупречных в этой области искусства!

Однако следует воздать должное некоторым великим художникам (в особенности живописцам новейшего времени) в том, что они в из-

<sup>\*</sup> Зал в нижнем этаже (*ит.*).

вестных случаях отклонялись без ущерба для натуры и истины от пути, которого обычно придерживались греческие мастера при облачении своих фигур. Греческая драпировка чаще всего выполнялась с помощью тонких и увлажненных одеяний, которые, как известно художникам, плотно облегают тело и позволяют видеть его словно бы нагим. Для верхнего одеяния греческих женщин употреблялась очень тонкая ткань; поэтому оно носит название *Perlon*, то есть покрывало.

То, что древние не всегда изображали одеяния с мелкими складками, показывают некоторые их выдающиеся работы: произведения живописи и в особенности погрудные бюсты. Прекрасный Каракалла из королевского античного собрания в Дрездене может служить подтверждением этого.

В новейшие времена одни одежды одеваются поверх других — и порой одежды тяжелые, которые не могут ложиться так мягко и плавно, как у древних. Это, следовательно, послужило источником новой манеры воспроизводить крупные плоскости одеяний, дававшей художнику возможность показать свое умение не в меньшей степени, чем обычная манера древних.

Карло Маратта и Франко Солимена могут считаться величайшими представителями этого искусства. Новая венецианская школа, стремившаяся пойти еще дальше, утрировала подобную манеру, а поскольку при этом целью было изображение одних лишь крупных плоскостей, одеяния стали казаться твердыми и жесткими.

Общей и главной отличительной чертой греческих шедевров являются, наконец, благородная простота и спокойное величие, обнаруживающиеся как в позе, так и в выражении лица. Подобно тому, как морская глубь всегда остается безмятежной при самой сильной буре на поверхности, точно так же, несмотря на все страсти, в выражении лиц греческих фигур проявляются величие и зрелость души.

Именно великая и зрелая душа отражена в лице Лаокоона<sup>43</sup>, и не только в лице, несмотря на испытываемые им жесточайшие страдания. Боль, которая открывается нам во всех мускулах и сухожилиях и которую словно бы сам испытываешь при виде мучительно втянутого живота, даже не глядя на лицо и другие части тела, эта боль, повторяю, никоим образом не порождает, однако, ярости в лице или во всей позе. Он отнюдь не испускает ужасного вопля, как поет Вергилий о своем Лаокооне<sup>44</sup>. Рот его раскрыт не настолько, сколько нужно для крика; это, скорее, трепетный и сдавленный вздох, как пишет Садолето<sup>45</sup>. Телесная боль и величие души с равной силой отражены во всем теле и как бы уравновешены. Лаокоон страдает, но он страдает как софокловский Филоктет: его несчастье трогает нас до глубины души, но мы хотели бы уметь переносить свои несчастья подобно этому великому мужу.

Воплощение столь великой души явственно преобладает здесь над воспроизведением прекрасной натуры: художник должен был ощутить в себе самом силу духа, которую он запечатлел в мраморе. Сочетание художника и философа в одном лице встречалось среди греков не только у одного Метродора<sup>46</sup>. Мудрость протягивала руку искусству и наделяла его персонажей отнюдь не заурядной душой.

Под одеянием, в которое художнику надлежало бы облечь Лаокоона как жреца, страдания его и вполнину не были бы так очевидны для нас. Бернини даже усмотрел причину оцепенения бедра Лаокоона в действии змеиною яда.

Все движения и позы греческих фигур, не отмеченные подобной мудростью, но отличавшиеся чрезмерной пылкостью и буйностью, были следствием некоей ошибки, которую древние художники называли *Parenthyrsis*<sup>47</sup>.

Чем спокойнее поза, тем точнее способно тело выразить истинный характер души. Когда тело оказывается в положении, слишком далеком от состояния покоя, душа всегда пребывает не в наиболее присущем ей, но в некоем вынужденном и искусственном состоянии. Ярче и характернее всего проявляется душа в минуту сильной страсти; великой же и благородной бывает она в состоянии гармонии, в состоянии покоя. Если бы в фигуре Лаокоона воплощалось одно только страдание, это и был бы *Parenthyrsis*; поэтому художник, чтобы слить воедино характерное и благородное начала души, сообщил фигуре такое движение, которое ближе всего было бы состоянию покоя при столь сильном страдании. Но в этом покое душу следовало охарактеризовать посредством черт, присущих лишь ей и никакой другой, чтобы изобразить ее спокойной, но в то же время действительной, тихой, но не равнодушной или оцепеневшей.

Подлинную противоположность этому, причем крайний ее предел, составляет чрезвычайно вульгарный вкус современных, в особенности же начинающих художников. Их одобрение вызывает только то, в чем господствуют необычайные, отличающиеся дерзкой страстностью позы и движения, которые они считают остроумно задуманными, с *franchezza*\*, как они это называют. Любимым их термином является «контрапост», под которым они понимают высшее проявление всех вымышленных ими самими свойств совершенного произведения искусства. Они требуют, чтобы душа их фигур была подобна комете, отклоняющейся от своей орбиты; они желают видеть в каждой фигуре какого-нибудь Аякса или Капанея.

У изящных искусств, как и у людей, есть своя юность, и начальная пора этих искусств кажется похожей на начальную пору художни-

\* Смелость, дерзость (*ит.*).

ков, когда нравятся лишь патетическое, лишь вызывающее изумление. Подобным обликом обладала трагическая муза Эсхила, и его «Агамемнон» — отчасти из-за гипербол — оказался более темным, чем все, написанное Гераклитом. Быть может, у греков первые живописцы творили так же, как сочинял их первый прекрасный трагедиограф.

Во всех человеческих поступках вначале проявляется мимолетная страстность; уравновешенная основательность приходит напоследок. Однако требуется время, чтобы научиться восхищаться ею. Она подвластна лишь великим мастерам; иступленные страсти же доступны и их ученикам.

Мудрецы в искусстве знают, с каким трудом дается это кажущееся подражание,

...ut sibi quis  
Speret idem, sudet multum, frustra que laboret  
Ausus idem\*.

Ла Фаж, великий мастер рисунка, не смог обрести вкуса древних. В его произведениях все в движении, и при созерцании их внимание дробится и распыляется, словно в обществе, где все хотят говорить одновременно.

Благородная простота и спокойное величие, присущие греческим статуям, являются в то же время истинной отличительной чертой произведений греческой литературы периода расцвета, произведений сократовской школы, и именно этим свойствам по преимуществу обязан Рафаэль своим величием, которого он достиг благодаря подражанию древним.

Нужна была столь же прекрасная душа, как у него, и в столь же прекрасном теле, чтобы впервые в новейшие времена воспринять и открыть истинный характер древних, причем — в этом и состоит величайшее счастье Рафаэля — уже в том возрасте, когда заурядные и несформировавшиеся души остаются невосприимчивыми к истинному величию.

Произведения его следует созерцать взором, научившимся воспринимать подобные красоты, и судить о них с позиций истинного вкуса древних. Тогда спокойствие и невозмутимость главных персонажей «Аттилы» Рафаэля<sup>48</sup>, кажущихся многим безжизненными, будут для нас исполнены высокого значения и величия. Римский епископ, препятствующий замыслу короля гуннов идти на Рим, предстает

\* ...чтобы казалось легко,  
Но чтоб всякий потел бы напрасно,  
Взявшись такое свершить.

[Гораций «Послания», II, 30, 240–242].

перед этим неистовым чудовищем не во всеоружии жестов и приемов оратора, а в облике достойного мужа, который одним своим присутствием способен унять людское возбуждение, как тот, кого описывает Вергилий:

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem  
Conspexere, silent arrectisque auribus adstant\*,

с лицом, выражающим упование на Господа. Оба апостола, парящие в облаках — не ангелы-губители: они — если позволительно сравнивать христианское с языческим — вызывают в памяти облик гомеровского Юпитера, потрясающего Олимп одним движением своих ресниц.

Альгарди в своем знаменитом изображении этого же события в барельефе одного из алтарей собора Святого Петра в Риме не пожелал или не сумел сообщить фигурам апостолов то действительное спокойствие, каким они отличаются у его великого предшественника. Там предстают они посланцами Господа воинств небесных, здесь — смертными воинами с земным оружием.

Как мало знатоков оказалось в состоянии постигнуть величие выражения, которое придал Гвидо Рени своему прекрасному архангелу Михаилу в церкви капуцинов в Риме! Предпочтение оказывают Михаилу работы Конка из-за того, что лицо его выражает негодование и жажду мести, в то время как у Рени архангел, низвергнув врага Божеского и человеческого, царит над ним без злобы, с ясным и безмятежным лицом<sup>49</sup>.

Столь же спокойным и невозмутимым изображает английский поэт парящего над Британией ангела-мстителя, с которым он сравнивает героя восплаемого им похода, победителя под Бленхеймом<sup>50</sup>.

Среди сокровищ королевской картинной галереи в Дрездене имеется достойное произведение кисти Рафаэля, и притом относящееся к его лучшему периоду, как свидетельствуют Вазари и многие другие. На картине изображена Мадонна с младенцем, по обе стороны от нее на переднем плане — коленапреклоненные святой Сикст и святая Варвара, а также два ангела.

Картина эта была престольным образом главного алтаря в монастыре Святого Сикста в Пьяченце. Любители и знатоки искусства ездили туда, чтобы увидеть этого Рафаэля подобно тому, как путешествие в Феспии совершали только из желания созерцать находившегося там прекрасного Купидона работы Праксителя<sup>51</sup>.

\* Но лишь увидят, что муж, благочестьем и доблестью славный, Близнится, — смолкнут, и станут вокруг, и слух напрягают

[Вергилий «Энеида», I, 150–151].

Посмотрите на Мадонну с лицом, исполненным невинности и в то же время величия, несвойственного смертной женщине, в позе, выражающей блаженную умиротворенность, в том спокойствии, которое по воле древних господствовало в изображениях их божеств. Как величествен и благороден весь ее контур!

Младенец на ее руках — не обыкновенный ребенок, он величествен, ибо сквозь детскую невинность его лица как бы проступает божественное сияние.

Святая внизу справа преклоняет колени в благоговейной умиротворенности, но далеко не с тем величием, которое выражает главная фигура картины, и это снижение великий художник возместил нежной прелестью ее лица.

Святой напротив нее — почтенный старец, черты лица которого как бы свидетельствуют о жизни, с самой юности посвященной служению богу.

То благоговение перед Мадонной, которое у святой Варвары становится более убедительным и волнующим благодаря ее прекрасным рукам, прижатым к груди, святому Сиксту позволяет выразить движение одной руки. Именно этот жест показывает нам восторг святого, причем художник сознательно пожелал здесь показать явщее различие между мужской силой и женской скромностью.

Разумеется, время похитило многое из внешнего блеска этой картины, краски частично поблекли, однако душа, которую творец вложил в дело рук своих, оживляет ее и по сей день.

Все те, кто приближается к этому и другим произведениям Рафаэля в надежде найти малые красоты, придающие столь высокую ценность работам нидерландских живописцев, — кропотливое усердие каких-нибудь Нетшера или Доу, плоть цвета слоновой кости какого-нибудь Ван дер Верфа или же прилизанную манеру некоторых современных нам земляков Рафаэля — те, скажу я, напрасно будут искать в подобном Рафаэле великого Рафаэля.

После изучения прекрасной природы, контура, драпировки и, наконец, благородной простоты и спокойного величия в произведениях греческих мастеров исследование способа их работы неизбежно должно привлечь внимание художников, желающих более счастливо подражать им.

Известно, что греки делали свои первые модели по большей части из воска; современные мастера избрали вместо него глину или схожую с ней податливую массу. Они нашли эти материалы более пригодными — в особенности при моделировании тела, — чем воск, казавшийся им более клейким и неподатливым.

В то же время не следует утверждать, что способ лепки из мокрой глины не был известен грекам или не применялся ими. Дибутад из

Сикиона был творцом первой глиняной фигуры<sup>52</sup>, а Аркесилай, друг великого Лукулла, славился своими моделями в глине более, нежели самими своими произведениями<sup>53</sup>. Он вылепил для Лукулла фигуру из глины, изображавшую Блаженство, которую тот приобрел за шестьдесят тысяч сестерциев, а всадник Октавий заплатил этому же художнику талант за простую гипсовую модель чаши, которую намеревался заказать отлитой из золота.

Глина была бы самым подходящим материалом при лепке фигур, если бы она могла сохранять в себе влагу. Но поскольку та испаряется из нее при сушке и обжиге, вся фигура теряет в массе и уменьшается в объеме. Если бы фигура претерпевала подобную убыль равномерно во всех своих точках и деталях, ее пропорции, хотя и уменьшенные, оставались бы прежними. Однако небольшие детали фигуры сохнут быстрее, чем крупные, торс же, как самая массивная часть, высыхает позже остальных, и, следовательно, за одно и то же время первые теряют в массе больше последней.

Воск лишен этого неудобного свойства; он ничего не утрачивает, а телесная гладкость, которую удается сообщить ему при моделировании не без значительных усилий, может быть достигнута иным способом.

Модель лепят из глины, делают с нее гипсовую форму, после чего фигуру отливают из воска.

Однако подлинный метод работы в мраморе по моделям у греков был, по-видимому, несхож с тем, что применяется большинством современных художников. В мраморе древних везде обнаруживаются уверенность и непоколебимость мастера, и даже в произведениях невысокого достоинства с трудом можно указать места, где отсечено несколько больше, чем следует. Подобная точность и верность руки у греков была, несомненно, следствием правил более определенных и надежных по сравнению с теми, которые приняты у нас.

Обычный метод работы наших скульпторов состоит в том, что они, изучив свои модели и придав им как можно более законченный вид, наносят на них горизонтальные и вертикальные линии, которые, следовательно, пересекаются друг с другом. Вслед за тем они действуют как при уменьшении или увеличении картин с помощью сетки и переносят на камень точно такое же количество пересекающихся линий.

Таким образом, плоскостные пределы каждого маленького четырехугольника модели находят свое соответствие в каждом большом четырехугольнике камня. Но поскольку при этом нет возможности определить объемные характеристики тела, а следовательно, и воспроизвести здесь с достаточной ясностью уровень выпуклостей и впадин модели, то художник, хотя он и сможет придать фигуре определенную соотнесенность с моделью, однако вынужденный доверяться лишь собствен-

ному взору, постоянно будет находиться в сомнении, не чрезмерно ли или недостаточно углубился он в материал по сравнению с моделью и не отсек ли слишком много или слишком мало.

Он также лишен возможности воспроизвести как внешний контур, так и тот, что почти неуловимо намечает глубинные элементы модели или же линии, идущие по направлению к ее центру, — воспроизвести посредством таких линий, которые позволили бы ему абсолютно точно, без малейших отклонений перенести эти контуры на свой камень.

Кроме того, при крупной работе, которую скульптор не может осилить в одиночку, он вынужден прибегать к содействию помощников, далеко не всегда столь искусных, чтобы быть на уровне его замысла. Если случится, что где-нибудь будет отсечено больше нужного, ибо при таком методе невозможно установить пределы углублений, ошибка становится непоправимой.

Вообще здесь следует заметить, что скульптор, который уже при первоначальной обработке камня вырубает в нем углубления до намеченного предела, а не стремится достичь этого постепенно, так, чтобы впадины приобрели нужную глубину при завершении работы, такой скульптор, замечу я, никогда не сможет устранить ошибки в своем произведении.

Здесь имеет место и тот существенный недостаток, что нанесенные на камень линии ежеминутно стесываются, и их приходится столь же часто проводить и дополнять, рискуя ошибиться.

Ненадежность подобного метода вынудила, наконец, художников искать более надежный путь, и способ, изобретенный Французской академией в Риме и применявшийся вначале при копировании древних статуй, был затем усвоен многими и при работе по моделям.

Над той статуей, которую собираются копировать, укрепляют соответствующий ее пропорциям четырехугольник с нанесенными на нем равными делениями и от каждой шкалы опускают отвес. Благодаря этим отвесам удается обозначить крайние точки фигуры более точно, чем при первом способе посредством линий на поверхности, где каждая точка оказывается крайней. Вместе с тем они позволяют художнику составить более ясное представление о масштабе некоторых из самых значительных выпуклостей и впадин благодаря степени удаления отвесов от соприкасающихся с ними частей фигуры, и с их помощью он может действовать несколько решительнее.

Но поскольку изгиб кривой линии не может быть точно определен посредством прямой линии, то подобный способ намечать контуры фигуры также весьма ненадежен, так как при незначительных отклонениях от главной плоскости художник будет ежеминутно чувствовать себя лишенным руководства и помощи.

Совершенно ясно, что и при подобном способе трудно установить истинные пропорции фигур. Их находят посредством горизонтальных линий, пересекающих отвесы. Но лучи, которые отходят от четырехугольников, образуемых этими отстающими от фигуры линиями, будут восприниматься нашим взором под тем большим углом (а следовательно, и казаться большими), чем выше или ниже окажутся они по отношению к точке наблюдения.

При копировании античных произведений, с которыми нельзя обращаться вольно, использование отвесов до сих пор сохраняет свое значение, и работу эту еще не удалось сделать более легкой и точной; но при работе по моделям подобный путь является недостаточно надежным вследствие указанных выше причин.

Микеланджело избрал путь, бывший до него неизвестным, и должно удивляться тому, что хотя скульпторы и чтят этого великого мастера, но ни один из них, кажется, не стал его последователем.

Этот Фидий нового времени и величайший скульптор после греков, следуя по стопам своих великих учителей, доискался, как можно предположить, до самой сути дела; по крайней мере, неизвестно ни о каком другом средстве, позволяющем перенести на фигуру и выразить в ней всю совокупность чувственных элементов и красот модели.

Вазари несколько неполно описал это изобретение<sup>\*54</sup>. Идея, согласно его сообщению, состоит в следующем:

---

<sup>\*54</sup> Vasari, Vite de' Pittori, Scult. ed Archit. edit. 1568. Part. 3. p. 776. — quattro prigionii bozzati, che possano insegnare a cavare de' marmi le figure un modo sicuro da non istorpiare i sassi, che il modo è questo, che s'è si pigliassi una figura di cera o d'altra materia dura, e si metesse a giacere in una conca d'acqua, la quale acqua essendo per la così vengono ascoprirsi prima le più rilevate e a nascondersi i fondi, cioè le parti più basse della figura, tanto che nel fina ella così vien scoperta tutta. Nel medesimo modo si debbono cavare con lo scarpello le figure de' marmi, prima scorpendo le parti più rilevate, e di mano in mano le più basse, il quale modo si vede osservato da Michel Agnolo ne' sopradetti prigionii, i quali Sua Eccellenza vuole, che servino per esempio de' suoi Accademici. [Вазари. «Жизнеописания живописцев, скульп[туров] и архитек[торов]», изд. 1568 [года]. Часть 3, с. 776: «четыре незаконченных пленника могут указать верный способ высекать мраморные фигуры, не повреждая камня, и способ этот таков: следует взять фигуру из воска или какого-нибудь твердого материала и положить ее в сосуд с водой, а так как вода по своей природе образует гладкую и ровную поверхность, то если мало-помалу приподнимать над ней названную фигуру, обнаруживаться будут сначала более выпуклые части фигуры, а глубинные, то есть более низкие части будут еще оставаться закрытыми, пока она таким образом не откроется целиком. Подобным же образом должны обрабатываться резцом мраморные фигуры: вначале выпуклые части, а затем постепенно и более плоские; мы видим, что способ этот Микеланджело применял для вышеназванных пленников, которые по желанию его Светлости служат образцом для его академиком». ]

Микеланджело помещал свою модель из воска или иного твердого материала в сосуд с водой и постепенно поднимал ее над поверхностью воды. Вначале, следовательно, открывались верхние части модели, а нижние оставались скрытыми, пока, наконец, модель не показывалась над водой вся целиком. Подобным же образом, говорит Вазари, обрабатывал Микеланджело свой мрамор: он прежде намечал верхние части, а затем мало-помалу и нижние.

Должно быть, либо Вазари не слишком ясно понимал сущность метода своего друга, либо небрежность его рассказа оказывается причиной, побуждающей нас представлять этот метод в несколько ином виде, чем он описывает.

Здесь недостаточно ясно определена форма сосуда с водой. Постепенное извлечение модели из воды было бы очень трудоемким занятием, и это заставляет предполагать многое сверх того, что пожелал сообщить нам летописец жизни художника.

Можно быть уверенным, что Микеланджело сделал все возможное, чтобы усовершенствовать изобретенный им метод и облегчить свой труд. По всей видимости, он поступал следующим образом:

Художник брал сосуд, соответствовавший по форме общему объему фигуры, которую мы можем считать продолговатым четырехугольником. Он наносил на боковые поверхности этого четырехугольного ящика шкалу делений определенного размера и переносил ее в увеличенном масштабе на камень, а кроме того — намечал такие же деления на внутренних сторонах ящика сверху донизу. Он укладывал в ящик модель из твердого материала или закреплял ее на дне, если она была из воска. Вероятно, он обтягивал ящик решеткой в соответствии со сделанными им делениями, согласно которым он наносил линии на свой камень, а впоследствии, по-видимому, и на саму фигуру. Он лил на модель воду, пока ее уровень не достигал крайних точек верхних частей модели, и после того, как определял ту часть, которая должна была оказаться верхней в размеченной фигуре, выпускал определенное количество воды, чтобы верхняя часть модели несколько больше выступала из нее, и начинал тогда обрабатывать соответствующую часть камня, сообразуясь с масштабом обнажившегося деления. Если при этом оказывалась видимой другая часть модели, он обрабатывал и ее (насколько ее обнажала вода), и так поступал он со всеми выступающими частями.

Затем он выпускал еще воду до тех пор, пока не открывались и впадины на модели. Деления на ящике всякий раз показывали ему уровень спавшей воды, а ее поверхность — основные очертания этих впадин. Соответствующие деления на камне были для него надежным мерилком.

Вода воспроизводила не только выпуклости и впадины, но и контур модели, а расстояние между стенами ящика и линией, очерчивающей модель, — его величина определялась с помощью делений на двух других стенах ящика, — было в каждой точке мерилom того, какой слой может снять скульптор со своего камня.

Теперь его произведение обретало первоначальную, но уже верную форму. На поверхности воды вырисовывалась линия, создаваемая крайними точками выпуклостей модели. С понижением уровня воды в сосуде эта линия меняла свои очертания по горизонтали, и скульптор со своим резцом следовал за ее движением до тех пор, пока вода едва намечала нижние точки уклона выступающих частей там, где они сливались с плоскостями. Так при каждом появлении новых делений на модели в ящике он продвигался на соответствующие крупные деления своей статуи и руководствовался таким образом в своей работе линией воды до появления самого последнего контура, когда модель уже вся целиком выступала из воды.

Его статуя требовала прекрасной формы. Он снова лил воду на модель до нужной ему высоты, после чего отсчитывал деления в ящике до линии воды, очерчивающей модель, получая при этом высоту выпуклостей. На соответствовавшие им выпуклости статуи он накладывал по идеальной горизонтали угольник, от предельной линии которого отмерял расстояние до впадины. Определяя разное количество маленьких и больших делений, что было своего рода геометрическим исчислением объема, он получал доказательство того, что действовал правильно.

По возобновлении работы он стремился перенести с модели и выразить в фигуре напряжение и движение мускулов и сухожилий, изгибы отдельных мелких деталей — и воплотить тончайшие оттенки. Вода, облегавшая самые неприметные части, точнейшим образом очерчивала их изгибы и давала ему наиболее верное изображение линии контура.

Этот способ позволяет придавать модели всевозможные положения. Если положить ее на спину, она полностью откроет художнику то, что он упустил из виду. Она покажет ему также внешний контур своих выступающих и углубленных частей и весь продольный разрез.

Все это и надежда на хороший результат работы предполагают наличие модели, созданной искусными руками в соответствии с истинным вкусом древности.

Таков был путь, на котором Микеланджело достиг бессмертия. Слава и высокое вознаграждение его труда обеспечивали ему досуг, необходимый для работы с подобной тщательностью.

Художник нашего времени, достаточно одаренный талантом, обладающий прилежанием для дальнейшего совершенствования и признающий истинность и точность этого метода, оказывается тем не

менеe вынужденным работать скорее ради хлеба, чем ради чести. Таким образом, он не покидает привычной колен, выказывая при этом, как он полагает, большую сноровку, и продолжает полагаться на свой глазомер, развитый путем продолжительных упражнений.

Этот глазомер, которым он вынужден руководствоваться в большинстве случаев, становится, наконец, достаточно точным благодаря практике, причем порою — практике весьма сомнительного свойства. До какой же тонкости и надежности развил бы он его, если бы с юности совершенствовался на основе непреложных правил?

Если бы начинающие художники при первом же обращении к глине или другому материалу были бы обучены методу Микеланджело, открытому им после долгих поисков, то они могли бы надеяться в такой же степени приблизиться к грекам, что и он.

Все, что может быть сказано в похвалу произведениям греческой скульптуры, должно было бы, по всей вероятности, относиться и к греческой живописи. Но время и людская злоба лишили нас возможности вынести бесспорное суждение по этому вопросу.

За греческими живописцами признают рисунок и выразительность, и ничего более; им отказывают в перспективе, композиции и колорите. Вынося этот приговор, основываются отчасти на рельефах, отчасти — на произведениях древней живописи (греческой назвать ее нельзя), которые были обнаружены в Риме и его окрестностях, в подземных помещениях дворцов Мецената, Тита, Траяна и Антонинов, и дошли до наших дней в числе немногим более тридцати, причем некоторые из них представляют собой мозаичные работы.

Тернбулл присовокупил к своему сочинению собрание гравюр, выполненных Миндом по рисункам Камилло Падерни с самых прославленных произведений, и это придает особую ценность его великолепно изданной книге<sup>55</sup>. Здесь, между прочим, представлены копии двух произведений, находящихся в коллекции знаменитого врача Ричарда Мида в Лондоне<sup>56</sup>.

То, что Пуссен штудировал так называемую «Альдобрандинскую свадьбу», что еще сохранились рисунки, которые Аннибале Карраччи выполнил с предполагаемого «Марка Кориолана»<sup>57</sup>, и что имеется большое сходство между головами в произведениях Гвидо Рени и в известной мозаике «Похищение Европы», уже отмечалось другими авторами.

Если бы по дошедшим до нас фрескам можно было бы вынести обоснованное суждение о живописи древних, то пришлось бы считать сомнительным мастерство их художников и по части рисунка и выразительности.

Фрески, святые вместе с каменной кладкой со стен театра в Геркулануме, с их фигурами в натуральную величину, дают нам, как уверяют, весьма низкое представление о древней живописи. Тесей, победитель

Минотавра, окруженный юношами-афинянами, которые целуют ему руку и обнимают колени, Флора с Геркулесом и фавном, сцена, предположительно изображающая децемвира Аппия Клавдия во время вынесения им приговора<sup>58</sup>, — все эти картины, по свидетельству видевшего их художника<sup>59</sup>, отчасти заурядной работы, отчасти же страдают ошибками. Головы, как уверяют, в большинстве своем не только невыразительны, но и лишены ясно выраженных индивидуальных черт; последнее особенно характерно для сцены с Аппием Клавдием.

Однако именно это и доказывает, что перед нами — фрески, созданные посредственными художниками, ибо мастерство греческих скульпторов в части прекрасных пропорций, контура тела и выразительности должно было быть присущим и хорошим греческим живописцам.

Современным живописцам предстоит еще многого достичь в этой признаваемой за древними живописцами сфере искусства.

Преимущество новых художников по части перспективы неоспоримо, причем оно сохраняется здесь и в теоретическом отношении, несмотря на все ученые попытки защитить древних. Законы композиции и размещения были знакомы древним лишь отчасти и в недостаточной мере, о чем могут свидетельствовать рельефы, относящиеся к эпохе расцвета греческих искусств в Риме.

Судя по сведениям, сохранившимся в сочинениях древних, и по дошедшим до нас произведениям, преимущество по части колорита также оказывается на стороне художников нового времени.

Точно так же достигли более высокой степени совершенства в новейшие времена различные жанры живописи. В изображении животных и ландшафтов наши живописцы, по всей видимости, превзошли древних<sup>60</sup>. Самые красивые породы животных из других климатических областей были, вероятно, неизвестны им, как позволяют заключить конь Марка Аврелия, оба коня из Монте Кавалло и даже приписываемые Лисиппу кони над порталом собора Святого Марка в Венеции и «Фарнезский бык», а также другие изображения животных подобного рода.

Следует заметить здесь мимоходом, что древние не наблюдали за диаметральным движением ног у лошадей, судя по венецианским коням и по изображениям на древних монетах. Некоторые из художников нового времени подражали им в этом по незнанию и даже нашли себе защитников.

Наши пейзажи, в особенности работы нидерландских живописцев, обязаны своей красотой прежде всего масляным краскам; благодаря им колорит обрел большую интенсивность, яркость и выразительность, да и сама наша природа с ее более плотным и влажным воздухом немало способствовала развитию этого жанра искусства.

Вышеупомянутые и некоторые другие преимущества современных художников перед древними заслуживают более тщательного освещения с приведением более основательных аргументов, чем это делалось до сих пор.

Остается сделать еще один решительный шаг к совершенствованию искусства. Художник, начинающий уклоняться или уже уклонившийся от проторенного пути, порывается отважиться на этот шаг, однако нога его застывает на самом крутом пороге искусства, и здесь он ощущает всю свою беспомощность.

Жития святых, мифы и «Метаморфозы» на протяжении нескольких столетий были для живописцев нового времени постоянным и почти единственным источником сюжетов. Их перелицовывали и перекраивали на тысячу ладов, так что в конце концов и наиболее мудрых художников, и знатоков искусства неизбежно должно было преисполнить чувство пресыщения и отвращения.

Душа художника, которому ведомы глубокие помыслы, остается праздною и бездейственной при обращении к Дафне и Аполлону, похищению Просерпины или Европы и тому подобным сюжетам. Он стремится по этой причине выказать себя поэтом и воплощать свои персонажи в виде образов, то есть писать аллегории.

Сфера живописи простирается и в область нечувственного. Это — ее высшая цель, и греки также стремились достичь ее, о чем свидетельствуют сочинения древних. Паррасий, живописец, который, подобно Аристиду<sup>61</sup>, воплощал душу, был даже, как говорят, в состоянии выразить характер целого народа. Он писал афинян такими, какими они были: добрыми и вместе с тем жестокими, беззаботными и вместе с тем настойчивыми, храбрыми и вместе с тем малодушными. Если и возможно создать подобное представление, то лишь посредством аллегории, посредством образов, воплощающих отвлеченные идеи.

Художник здесь словно бы оказывается в пустыне. Языки диких индейцев, в которых нет подобных понятий и которые не содержат в себе слов, означающих признательность, пространство, продолжительность и так далее, не более бедны аналогичными символами, чем живопись нашего времени. Художник, если помыслы его выходят за пределы возможностей его палитры, стремится обрести запас познаний, к которому он мог бы обращаться и черпать оттуда значимые и чувственно воплощаемые символы явлений нечувственного мира. Образцового сочинения на эту тему еще не существует; предпринимавшиеся же до сих пор попытки не имеют особого значения и не отвечают столь высоким целям. Художник знает по собственному опыту, насколько могут удовлетворить его «Иконология» Рипы и «Символы древних народов» Ван Хооха<sup>62</sup>.

В этом и состоит причина, по которой величайшие живописцы останавливали свой выбор исключительно на известных сюжетах. Аннибале Карраччи вместо того, чтобы, подобно аллегорическому поэту, воплотить в Фарнезской галерее<sup>63</sup> с помощью отвлеченных символов и чувственных образов славнейшие деяния и события в истории рода Фарнезе, выказал здесь весь свой талант лишь в воспроизведении общеизвестных мифов.

Королевская картинная галерея в Дрездене представляет собой, вне всякого сомнения, сокровищницу из произведений величайших мастеров, затмевающую, быть может, все галереи на свете, а его величество, мудрейший знаток искусства, изволил остановить свой строгий выбор лишь на самых совершенных произведениях в каждом жанре, — но как мало найдется в этой королевской сокровищнице картин на исторические сюжеты! А аллегорических, поэтических творений — еще меньше.

Великий Рубенс был самым замечательным из всех великих живописцев, отважившихся вступить в искусстве на подобный непроторенный путь. Люксембургская галерея<sup>64</sup>, его крупнейшее творение, известна всему миру благодаря работам искуснейших граверов на меди.

После него нелегко было в наши дни задумать и выполнить возвышенное произведение в этом жанре, подобное росписи купола императорской библиотеки в Вене, созданной Даниэлем Граном<sup>65</sup> и гравированной на меди Зедльмайером. Фреска «Апофеоз Геркулеса» в Версале кисти Ле Муана, эта аллюзия на кардинала Геркулеса Флэри<sup>66</sup>, которой Франция гордится как самой замечательной композицией в мире, производит по сравнению с ученой и насыщенной мыслями живописью немецкого художника впечатление весьма банальной и ограниченной аллегории; она как бы представляет собой панегирик, основная идея которого обусловлена именем из календаря. Здесь было пространство, позволяющее создать нечто великое, и приходится удивляться тому, что это не произошло. Но даже если и допустить возможность воплощения на благороднейшем плафоне королевского дворца подобной фрески, сюжет которой представляет обожествление какого-нибудь министра, то видно, чего именно здесь не достало живописцу.

Художнику необходимо сочинение, содержащее заимствованные из всей мифологии, из творений лучших поэтов древнего и нового времени, из сокровенной мудрости многих народов и из памятников древности, то есть из резных камней, монет и утвари, те чувственные фигуры и образы, которые поэзия претворяет в отвлеченные понятия. Этот обильный материал следовало бы распределить по определенным, удобным для использования классам и приспособить надлежащим образом и с необходимым в некоторых случаях истолкованием для обучения художников.

Тем самым одновременно открылись бы широкие возможности для того, чтобы подражать древним и сделать наши произведения соответствующими тому благородному вкусу, которым отличались древние.

Наряду с этим и хороший вкус в наших нынешних орнаментах, который с тех пор, как Витрувий горестно жаловался на его падение<sup>67</sup>, пал еще ниже (отчасти из-за гротесков, введенных в обиход живописцем Мурто, уроженцем Фельтро<sup>68</sup>, отчасти же из-за маловыразительности росписей наших комнат), мог бы очиститься и обрести правдивость и осмысленность благодаря более основательному изучению аллегорий.

Наши завитушки и весьма распространенные раковичные мотивы, без которых просто не может обойтись ни одно живописное убранство, по большей части столь же неестественны, как и светильники Витрувия, несшие на себе маленькие замки и дворцы. Аллегория могла бы научить нас создавать даже и мельчайшие орнаменты соответствующими тому месту, для которого они предназначены.

*Reddere personae scit convenientia cuique*\*.

Росписи на потолках и над дверьми создаются преимущественно лишь для того, чтобы заполнить ими пространство и прикрыть пустые поверхности, которые не могут быть сплошь позолочены. Они не только не соотносятся со званием и положением владельца дома, но зачастую даже наносят ему урон.

Таким образом, отвращение к пустому пространству побуждает заполнять стены, причем заменой пустоте должны служить пустые, лишенные мысли картины.

Вот причина, по которой художник, действующий по собственному усмотрению и не владеющий аллегорическими образами, зачастую выбирает сюжеты, служащие скорее осмеянию, чем прославлению того, кому он посвящает свое искусство, — и, быть может, из желания обезопасить себя против этого, от художника и требуют с утонченной предусмотрительностью картин, которые ничего не должны выражать.

Часто требуется приложить усилия, чтобы достичь и такого, но, в конечном счете

...velut aegri somnia, vanae  
Fingentur species\*\*.

\* Каждому сможет лицу придать подобающий облик.

[Гораций «Послания», II, 3, 316].

\*\* ...образы все измышляются праздно,  
Как бред у больного...

[Гораций «Послания», II, 3, 8–9].

У живописи, следовательно, отнимают то, в чем состоит ее величайшее счастье, а именно — воплощение объектов мира невидимого, прошедшего и будущего.

Но и такие росписи, которые могли бы в некоторых случаях стать выразительными, утрачивают эту возможность оттого, что для них отводится невыигрышное или несоответствующее место.

Владелец нового здания,

*Dives agris, dives positis in foenore nummis\**,

возможно, распорядится поместить над высокими дверьми своих покоев и зал небольшие фрески, нарушая основные законы перспективы. Речь здесь идет о тех произведениях, что составляют часть устойчивого и статичного убранства, а не о тех, что в совокупности подчинены симметрии.

Выбор декора в архитектуре оказывается порой не более обоснованным: доспехи и трофеи на охотничьем домике всегда будут столь же неуместны, как Ганимед и орел, Юпитер и Леда на барельефах бронзовых дверей собора Святого Петра в Риме<sup>69</sup>.

Все искусства имеют двойную конечную цель: они должны развлекать и в то же время поучать<sup>70</sup>, — и многие из величайших пейзажистов полагали, что они достигнут требуемого лишь наполовину, если оставят свои пейзажи вовсе без фигур.

Кисть, которою водит художник, должна быть пропитана разумом, как сказал кто-то о стилосе Аристотеля; она должна оставить для размышлений больше того, что показала глазу, и художник достигнет этого, если научится не прятаться за аллегориями, а облекать в них свои мысли. Если у него есть сюжет, найденный самостоятельно или же полученный от другого, сюжет, который облечен или может быть облечен в поэтическую форму, то его искусство вдохновит его и пробудит в нем огонь, похищенный Прометеем у богов. Знаток обретет при этом пищу для ума, а простой любитель научится мыслить.

\* Тот, у кого за душой и поместий, и денег немало

[Гораций «Послания», II, 3, 421].

## ПОЯСНЕНИЕ

# К «МЫСЛЯМ О ПОДРАЖАНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ГРЕЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ» И ОТВЕТ НА «ПОСЛАНИЕ»

Я не думал, что мое небольшое сочинение удостоится некоторого внимания и вызовет отклики. Оно было написано всего лишь для нескольких знатоков искусства, и поэтому мне показалось излишним придавать ему тот оттенок учености, который может приобрести сочинение благодаря ссылкам на труды других авторов. Художники понимают с полуслова то, что пишется об искусстве, а поскольку большинство из них считает, причем вполне справедливо, «неразумным тратить на чтение больше времени, нежели на работу», как изрек один древний оратор, то приходится, раз уж нельзя научить их чему-нибудь новому, сделать попытку угодить им, по крайней мере, краткостью; да и вообще я держусь того мнения, что поскольку прекрасное в искусстве зависит скорее от утонченности чувства и благородства вкуса, чем от глубоких раздумий, то в сочинениях подобного рода особенно следует придерживаться тезиса Неоптолема: «философствуй, но в немногих словах»<sup>1</sup>.

Отдельные места в моем сочинении нуждаются, по-видимому, в пояснениях, а поскольку упоминание о них одного анонимного автора привлекли к ним внимание, то было бы справедливым ожидать, чтобы я объяснился и попутно дал бы ответ. Однако обстоятельства, в которых я нахожусь ввиду предстоящего в скором времени отъезда, не позволяют мне выполнить ни то, ни другое в соответствии с приготовленными набросками. По некоторым размышлениям я нахожу, что и автор «Послания», судя по справедливости его высказываний, мог бы заранее предугадать мой ответ; здесь, собственно, ответа не требуется. Но я спокойно выслушиваю крикливые возражения по поводу описанной мною судьбы картин Корреджо, относительно которых с достоверностью известно, что они не только были привезены в Швецию<sup>2</sup>, но и повешены в королевской конюшне в Стокголь-

ме<sup>\*3</sup>. Моя защита немногим будет отличаться от той, какую применил Эмилий Скавр против Вария из Сукр, сказав: «Я утверждаю, римляне, что он лжет; кому из нас вы поверите?»<sup>4</sup>

Впрочем, сообщение об этом принадлежит отнюдь не мне, а самому графу фон Тессину<sup>5</sup>, к вящему стыду шведской нации. Быть может, однако, просвещенный автор обстоятельного жизнеописания королевы Христины<sup>6</sup> придерживался иного мнения, ибо он как ни в чем не бывало рассказывает нам о ценности картин, привезенных из Праги в Стокгольм, о неслыханной щедрости, проявленной королевой по отношению к живописцу Бурдону<sup>7</sup>, и о дурном обращении, которому подверглись столь знаменитые картины Корреджо. В одном описании путешествия по Швеции сообщается, что в Линчепинге имеется гимназия с семью доцентами, но нет ни одного врача или ремесленника<sup>8</sup>. Автор описания мог бы отнестись к этому весьма критически, но не делает этого.

Относительно небрежностей, встречающихся в произведениях греческих художников, я объяснюсь обстоятельнее, когда позволит досуг. Грекам введома была поучающая небрежность, как показывает их отзыв о куропатке Протогена; но известно также, что художник полностью уничтожил ее изображение на картине<sup>9</sup>. Однако Юпитер работы Фидия был выполнен в соответствии с самыми возвышенными представлениями о божестве, которое наполняет собою все; то был образ, напоминающий Эриду у Гомера, которая, стоя на земле, головой достигает неба<sup>10</sup>; он был создан словно бы по канонам священнейшего поэтического искусства: «Кто может постигнуть его?». Было бы справедливо не только извинить, но и счесть необходимой ту свободу, которую позволил себе Рафаэль, отступив от естественных пропорций в своем картоне к «Чудесному улову рыбы». Критика, связанная с Диомедом работы Диоскорида, кажется мне основательной, но ведь она и не направлена против меня. Действия этого персонажа, рассматриваемые в себе и для себя, благородный контур и выразительность могут постоянно служить великим примером для подражания, но в остальном «Диомед» не был связан с моей темой.

<sup>\*3</sup> Тому, кто проштудировал бы реестровые книги картинных галерей, удалось бы — на основании перечней имен прежних владельцев — назвать и другие произведения великих итальянских мастеров, некогда побывавшие в Швеции. К их числу принадлежит, например, картина Федерико Баррочи «Разрушение Трои». Она попала к Рудольфу II при посредничестве герцога Урбинского, а ныне находится в собрании герцога Орлеанского (Baldinucci Notiz. de Professor. del Disegno. Firenz. 1702. fol. p. 113–114). В ее описании нет никакого указания на ее прежнее местонахождение (St. Gelais. Descr. du Cabinet Royal. p. 159). Картина Баррочи на тот же сюжет находится в Палаццо Боргезе в Риме (Baldinucci Notiz. 1. с.).

Мои «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» касаются четырех главных пунктов:

1. О совершенстве природы греков.
2. О достоинствах их произведений.
3. О подражании им.
4. О характере мышления греков, проявляющемся в произведениях искусства и в особенности в аллегориях.

Я стремился приблизиться к истине в первом пункте, однако не смог бы достичь здесь полной убедительности, даже и располагая уникальными сведениями. Это преимущество греков зависело, по-видимому, не столько от самой природы и от влияния неба, сколько от воспитания.

Но так или иначе, счастливое местоположение их страны всегда было первопричиной этого, а разница в воздухе и питании определяла то различие между самими греками, которое существовало между афинянами и их ближайшими соседями по ту сторону гор<sup>11</sup>.

Природа каждой страны сообщает как ее уроженцам, так и новым поселенцам некий характерный облик и сходный образ мыслей. Древние галлы представляли собой нацию, похожую на ту, которую впоследствии создали их преемники франки, выходцы из Германии. Внезапная и слепая ярость в начале атаки причиняла еще во времена Цезаря точно такой же ущерб галлам<sup>12</sup>, какой испытывали франки в более поздние времена. Первые обладали рядом других определенных черт характера, и ныне присущих нации: по словам императора Юлиана, в его дни в Париже было больше танцоров, нежели граждан<sup>13</sup>.

Испанцы, напротив, всегда действовали осмотрительно и с известной долей хладнокровия, и именно поэтому они доставили римлянам столько затруднений при завоевании их страны.

Судите сами, не усвоили ли вестготы, мавры и другие народы, впоследствии наводнившие эту страну, характер древних иберийцев. Здесь следует воспользоваться сравнением, которое проводит один знаменитый писатель в отношении прежних и нынешних черт характера некоторых наций<sup>14</sup>.

В такой же точно степени должны были влиять на образ действий греков климат и воздух, и это влияние должно было находиться в соответствии с замечательным местоположением их страны. Мягкая погода господствовала на протяжении всех времен года, а прохладные ветры с моря обвевали благодатные острова Ионического моря и побережье материка — и, вероятно, по этой причине все города на Пелопоннесе, как утверждает Цицерон со ссылкой на сочинения Дикеарха<sup>15</sup>, были расположены у моря.

При таком климате, умеренном и словно бы соблюдающем равновесие между теплом и холодом, творения природы испытывают на себе столь же уравнивающее его воздействие. Все плоды достигают своей полной зрелости, и даже дикие породы растений улучшаются, животные же, подобно им, лучше развиваются и чаще приносят потомство. Подобный климат, говорит Гиппократ, порождает совершенные по красоте и телосложению человеческие существа и племена, склонности которых соответствуют их внешнему облику<sup>16</sup>. Справедливость этого утверждения доказывает страна красивых людей — Грузия<sup>17</sup>, обязанная своим плодородием ясному и безоблачному небу. Даже вода, вероятно, оказывает столь сильное воздействие на наш облик, что, по мнению индейцев, в странах, лишенных хорошей воды, не может быть красивых людей, и даже оракул говорил о способности источника Аретузы делать людей красивыми<sup>18</sup>.

Мне представляется, что и по языку греков можно судить об их телосложении. Природа формирует органы речи у каждого народа под влиянием климата его страны, почему и существуют такие племена, которые, подобно троглодитам, скорее свистят<sup>19</sup>, чем говорят, и такие, что могут говорить, не шевеля губами<sup>20</sup>. Уроженцы Фасиса в Греции отличались, подобно англичанам в наши дни, сильным голосом<sup>21</sup>.

Под суровым небом рождаются грубые звуки, и органы речи, которые их издают, не могут быть изящными.

Превосходство греческого надо всеми известными нам языками бесспорно: я имею здесь в виду не его богатство, а благозвучие. Все северные языки сверх меры избытуют согласными звуками, что зачастую придает им неприятный характер<sup>22</sup>. В греческом языке, напротив, гласные и согласные звуки чередуются таким образом, что у каждого согласного имеется сопутствующий ему гласный; два гласных, однако, редко сопутствуют согласному без того, чтобы тотчас же посредством стяжения не слиться в один. Мягкость языка не допускала, чтобы слог заканчивался каким-либо из трех гортанных звуков, обозначаемых буквами  $\Theta$ ,  $\Phi$  и  $\chi$ , и замена звуков, произносимых с помощью того же органа речи, считалась допустимой, если благодаря этому превозмогалась жесткость речи. Некоторые слова, кажущиеся нам грубыми, не могут послужить поводом для возражений, ибо мы столь же мало знакомы с подлинным звучанием греческой речи, что и латинской. Все это придавало языку нежную плавность, разнообразило звучание слов и в то же время облегчало возможность добиться неподражаемых сочетаний последних. Я не говорю уже о том, что даже в разговорной речи каждому слогу можно было придавать его истинную долготу, о чем и думать не приходится в европейских языках. Разве нельзя было бы судить по благозвучию греческого языка о самих органах, творящих эту речь?

Именно поэтому есть некоторые основания думать, что Гомер подразумевал под языком богов греческий, а под языком людей — фригийский<sup>23</sup>.

Изобилие гласных было преимущественно причиной того, что греческий язык оказался в состоянии искуснее, нежели все другие, выражать благодаря звучности и последовательному подбору слов сам облик и сущность предмета. В двух стихах Гомера гнегущая мощь стрелы, пущенной Пандаром в Менелая<sup>24</sup>, ее стремительность, умаление силы при ударе, постепенность проникновения в тело и сопротивление плоти передаются звуками даже нагляднее, чем словами. Кажется, будто воочию видишь, как пускают стрелу, как она летит по воздуху и как пронзает щит Менелая.

Описание выставленного Ахиллом отряда мирмидонян, у которых щит тесно смыкается со щитом, шлем со шлемом и воин с воином<sup>25</sup>, — того же рода, и воспроизведение его в переводах никогда не удавалось в совершенстве. Описание это занимает один-единственный стих; нужно, однако, прочесть его вслух, чтобы оценить его красоту. Но при всем том было бы неверно представлять себе этот язык в виде неслышно текущего ручья (сравнение, относимое к стилю Платона<sup>26</sup>); он мог превратиться в могучий поток, он мог разбушеваться словно ветер, изорвавший паруса Улисса. Звучание слов, описывающих разрывы всего в трех или четырех местах, создает такое впечатление, словно парус разодран на тысячу кусков<sup>27</sup>. Однако подобные слова находили жесткими и неприятными на слух, не принимая в расчет столь существенную их выразительность.

Такой язык нуждался, следовательно, в изящных и подвижных органах речи, к которым, по-видимому, не подходили языки других народов, и даже римлян, — недаром один из греческих отцов Церкви сетует на то, что римские законы написаны на языке, звучащем столь ужасно<sup>28</sup>.

Если природа, формируя строение всего тела, действует таким же образом, что и в отношении органов речи, то греки были созданы из тонкой материи; их нервы и мускулы были предельно восприимчивыми и эластичными и способствовали развитию изощренной гибкости движений. Во всех их действиях проявлялась, следовательно, определенная мягкая и пластичная грация, с которой сочетался живой и жизнерадостный характер. Следует представить себе тело, в котором соблюдалось равновесие между полнотой и худобой. Отклонения в ту или иную сторону казались грекам смешными, и их поэты высмеивали какого-нибудь Кинесия, Филета или же Агоракрита<sup>29</sup>.

При таком представлении о натуре греков они могли бы, вероятно, показаться неженками, растрачивающими вдобавок свои силы в постоянно удовлетворяемой тяге к наслаждению. Я могу разъяснить

здесь до некоторой степени мои воззрения на нравы греков, сославшись на защиту Периклом афинян против Спарты, если мне позволено будет отнести это ко всей греческой нации в целом: ведь государственное устройство у спартанцев было почти во всех отношениях иным, чем у остальных греков. «Спартанцы, — говорит Перикл, — с юности стремятся приобрести силу мужей посредством атлетических упражнений, мы же отличаемся некоторой беспечностью, хотя и отваживаемся подвергнуться не меньшим опасностям; но поскольку мы идем навстречу опасности скорее не торопясь, чем после долгого обдумывания дел, и подчиняемся не столько законам, сколько великодушным и свободным порывам, то и не боимся предстоящего нам, а когда оно действительно наступает нас, мы переносим все испытания с не меньшим мужеством, чем те, которые готовятся к ним посредством длительных упражнений. Мы любим изящество без излишеств и мудрость без изнеженности. Наше преимущество состоит в том, что мы созданы для великих дел»<sup>30</sup>.

Я не могу и не хочу утверждать, что все греки были наделены красотой в одинаковой степени, но ведь среди греков под Троей был только один Терсит. Примечательно, однако, что в тех местностях, где процветало искусство, и люди рождались красивые. Фивы были расположены под обильным небом, и жители их были обильны и крепки телом<sup>31</sup>, и этому же соответствовали наблюдения Гиппократов над болотистыми и сырыми местностями подобного рода. Еще сами древние заметили, что из этого города не вышло ни одного поэта или ученого, за исключением Пиндара, подобно тому, как Спарта дала одного лишь Алкмана. Аттика, напротив, наслаждалась ясным и безоблачным небом, под воздействием которого взращивались утонченные чувства (свойство это обычно приписывалось афинянам<sup>32</sup>), а следовательно, и формировались соответствующие тела, так что Афины были главным средоточием искусства. То же самое можно сказать и о Сикионе, Коринфе, Родосе, Эфесе и других городах и областях, славившихся художественными школами и не испытывавших, естественно, недостатка в прекрасных моделях. То место из Аристофана, которое приводится в «Послании» в доказательство одного природного недостатка афинян<sup>33</sup>, я понимаю так, как следует его понимать. Шутка основывается на мифе о Тесее. Умеренная полнота того места, на котором

...sedet aeternumque sedebit  
Infelix Theseus\*,

\* ...сидит и вовеки не встанет  
Тот злополучный Тесей

[Вергилий «Энеида», VI, 617–618].

считалась, по мнению жителей Аттики, признаком красоты. Говорят, что Тесей был освобожден Геркулесом из плена у феспротов не без ущерба для тех частей тела, о которых идет речь, и что он передал этот недостаток в наследие своим потомкам. Те, что отличались подобной особенностью телосложения, могли, следовательно, хвалиться происхождением по прямой линии от Тесея; точно так же родимое пятно в форме копья отличало потомка Спартов. Находят также, что греческие художники старались следовать, как образцу, той скупости, которую природа проявила в этом отношении к афинянам.

Между тем сама Грецию продолжала населять та часть нации, к которой природа была щедра, хотя и не доходила до расточительности. Ее колонии в чужих краях имели почти ту же судьбу, что и греческое красноречие, когда оно покидало родину. «Как только красноречие отплыло из афинской гавани, — говорит Цицерон, — оно усвоило чуждые нравы, обойдя все острова и совершив странствие по Азии, и полностью лишилось своей здоровой аттической выразительности и как бы самого здоровья»<sup>34</sup>. Ионийцы, которых Нилей вывел из Греции в Азию по возвращении Гераклидов, стали еще сладострастнее под более жарким небом. Из-за нагромождения гласных в одном слове язык их стал еще более прихотливым, чем прежде. Нравы обитателей близлежащих островов, испытывавших воздействие такого же климата, не отличались от ионийских. Любая из монет с острова Лесбос может служить подтверждением этому. Следовательно, и в телесной природе отпрысков этого племени должны были проявиться определенные отличия от природы их предков.

Еще более резкие изменения должны были претерпеть обитатели самых отдаленных греческих колоний. Те, что обосновались в Африке, в местности под названием Питекуссы, начали поклоняться обезьянам столь же истово, что и коренные жители; они даже детей своих нарекали именами этих животных<sup>35</sup>. Нынешние обитатели Греции представляют собой некий сплав из многих металлов, в котором, однако, продолжает явственно ощущаться основной элемент. Варварство в корне истребило науки, и мрак невежества окутывает всю страну. Воспитание, дух и нравы подавлены жестоким гнетом властей, а от свободы не осталось и тени. Памятники древности уничтожают еще чаще, чем прежде, или вывозят их, и колонны из храма Аполлона на Делосе стоят теперь в английских садах. Даже природа страны утратила из-за нерадивости жителей свой первоначальный облик. Растения с Крита ценились превыше всех остальных на свете<sup>36</sup>, а теперь на берегах ручьев и рек, где следует их искать, не найдешь ничего, кроме диких лоз и сорных трав. Да и как могло быть

иначе, если опустошены целые области, такие, как например — остров Самос, который некогда был в состоянии выдержать продолжительную и дорогостоящую морскую войну с Афинами?

Несмотря на все перемены и жалкое состояние почвы, несмотря на то, что заросшие и одичавшие берега преграждают путь вольному движению ветров, несмотря на отсутствие многих жизненно важных условий, современные греки и поныне еще сохранили основные из природных достоинств своей нации. Согласно свидетельству всех путешественников<sup>37</sup>, обитатели многих островов вплоть до самых границ Малой Азии (области эти в большей степени, нежели материк, заселены греками) — чрезвычайно красивые люди, в особенности же представительницы прекрасного пола.

Ландшафт Аттики и теперь еще, как некогда прежде<sup>38</sup>, кажется исполненным духа человеколюбия. Все пастухи и земледельцы на полях здоровались с двумя путешественниками, Споном и Уилером<sup>39</sup>, и выходили к ним навстречу, приветствуя их и высказывая добрые пожелания. Население и теперь еще отличается весьма тонким умом и искусностью в предприятиях всякого рода.

Кое-кто высказывал мысль о том, что физические упражнения, начинаемые в раннем возрасте, приносили скорее вред, чем пользу красоте форм тела юных греков. Можно предположить, что напряжение нервов и мускулов придавало юношески-нежным очертаниям тела не мягкость линий, но некую угловатость, нечто свойственное телам борцов. Ответ на это отчасти следует искать в характере нации. Образ действий и мыслей был свободным и естественным; их поступки обличали, как говорит Перикл, «некоторую беспечность», а по отдельным диалогам Платона можно составить себе представление о том, что юноши занимались упражнениями в своих гимнасиях среди шуток и веселья, — и поэтому в «Государстве» он высказывает пожелание, чтобы старики посещали гимнасии, где они могли бы предаваться воспоминаниям о приятных днях своей юности.

Игры начинались по большей части с восходом солнца, и очень часто случалось, что Сократ посещал гимнасии в столь раннее время. Утренние часы были выбраны для того, чтобы не расслабиться из-за жары, и когда снималась одежда, тело смазывали маслом, прекрасным аттическим маслом, — отчасти для того, чтобы предохранить себя от чувствительной прохлады (это вообще было принято делать в сильные холода)<sup>40</sup>, отчасти же для уменьшения обильной испарины, которая должна была удалять только излишнее. Считалось также, что масло обладает способностью придавать силу. По окончании упражнений обычно шли в бани, где тело снова смазывали маслом, и Гомер говорит о человеке, вышедшем освеженным из бани, что он кажется выше и сильнее и подобен бессмертным богам<sup>41</sup>.

По изображениям на одной урне, которая находится во владении Шарля Патэна и в которой, как он предполагает, хранился прах некоего знаменитого борца<sup>42</sup>, можно весьма отчетливо представить себе различные виды и моменты борьбы у древних.

Если бы греки постоянно ходили босиком, то есть так, как они представляли себе людей героического века, или же, как полагают обычно, всегда в одних лишь сандалиях, привязанных к ступням, то, вне всякого сомнения, форма их ног сильно пострадала бы. Однако можно доказать, что греки проявляли бóльшую, чем мы, заботу о своих ногах, обувая и украшая их. У них было более десяти названий для обозначения различных видов обуви<sup>43</sup>.

Повязка, которую во время игр носили на бедрах, была отвергнута еще до того, как в Греции начался расцвет искусств<sup>44</sup>, и обстоятельство это оказалось бесполезным для художников. Несмотря на недостаток сведений о трапезах участников состязаний на великих играх еще в незапамятные времена, я все же считаю более правильным говорить о молочной пище вообще, а не только о мягком сыре.

Я вспоминаю здесь, что обычай первых христиан принимать крепление совершенно обнаженными объявили не ведомым никому и даже недоказуемым; мои источники указаны в соответствующей ссылке<sup>45</sup>. Я не могу пускаться в пространные рассуждения по поводу предметов, не относящихся к делу.

Я не знаю, позволительно ли будет мне коснуться моего предположения относительно более совершенной природы тела греков; но тогда бы я во многом выиграл в краткости изложения второго пункта.

Хармолеон, юноша из Мегары, один-единственный попелуй которого ценился в два таланта<sup>46</sup>, был, конечно, достоин служить моделью для какой-нибудь статуи Аполлона, и этого Хармолеона — или же Алкивиада, Хармида, Адиманта — художники могли наблюдать каждодневно в течение нескольких часов так, как только они могли бы этого желать. Художников в Париже, напротив, отсылают к играм детей; кроме того, там везде и повсюду выставляются напоказ те части тела, которые обычно бывают открытыми лишь во время купания или плавания. Однако я сомневаюсь также, чтобы тот, кто надеется обрести во всех французах нечто большее, чем греки находили в своем Алкивиаде<sup>47</sup>, смог бы отстоять столь смелое утверждение.

Я мог бы также извлечь из вышесказанного аргументы для ответа на приведенный в «Послании» наказ академий относительно того, что некоторые части тела следует изображать более угловатыми, чем было принято у древних. Для греков и их художников было счастьем то, что тела их обладали некоторой юношеской полнотой; должно быть, так оно и было в действительности, ибо в греческих статуях с достаточной отчетливостью обозначается угловатость суставов пальцев

рук, хотя подобное не делается в отношении других частей тела, перечисленных в «Послании» — и, следовательно, вполне вероятно, что художники воплощали природу, которую видели вокруг себя. У знаменитого «Боргезского бойца» работы Агасия Эфесского эта угловатость и акцентирование суставов обнаруживаются не там, где требуют новые художники, а, напротив, там же, где и у других греческих статуй. Быть может, «Боец» принадлежал к числу статуй, которые стояли в тех греческих местностях, где происходили большие игры и где в честь каждого их победителя устанавливались подобные изваяния. Но ведь такие статуи должны были весьма точно воспроизводить позу победителя при завоевании им награды<sup>48</sup>, и судьи Олимпийских игр тщательно заботились о соблюдении этого условия. Не следует ли сделать вывод о том, что художники выполняли всю работу с натуры?

Относительно второго и третьего пунктов моего сочинения писали уже многие; я же намеревался — и это, как мне кажется, подразумевалось само собой, — лишь в нескольких словах коснуться достоинств произведений древних греков и преимуществ, которые принесет подражание им. Современные исследования требуют чрезвычайно многих доводов в подтверждение этого (если только в них вообще испытывается нужда), но они всегда предполагают наличие основательных исходных познаний. Между тем суждения многих литераторов о произведениях искусства древних обнаруживают порой не большую зрелость, чем некоторые суждения о сочинениях древних. Можно ли ждать от человека, собирающегося писать преимущественно об изящных искусствах, но столь слабо знакомого с источниками, что он считает простоту характерной чертой Фукидида, стиль которого казался Цицерону, по собственному его признанию, «темным» из-за сжатости и высокопарности изложения<sup>49</sup>, — можно ли, спрашиваю я, ждать от такого судьи верного суждения относительно произведений греческого искусства? Даже в переводе, в чуждом для себя обличье, Фукидид никому не может показаться простым. Другой писатель столь же мало, по-видимому, знаком с Диодором Сицилийским, поскольку объявляет его историком, гонящимся за изысканностью<sup>50</sup>. Многие восхищаются в произведениях древних тем, что не заслуживает никакого внимания. «Для знатоков, — пишет один автор путевых записок<sup>51</sup>, — веревка, которой Дирка привязана к быку, представляет собой самое прекрасное в величайшей скульптурной группе древности, известной под названием *il Toro Farnese*»\*.

Ah miser! aegrota putruit cui mente salillum...\*\*

\* Фарнезский бык (*ит.*).

\*\* Ах, несчастный, в чьем хвором уме даже соль прокисает... (*лат.*).

Мне известны заслуги новейших художников, противопоставляемые в «Послании» заслугам древних; но я знаю также, что первые достигли всего, чем обладают, благодаря подражанию вторым, и можно было бы доказать, что во всех случаях, когда они уклонялись от подражания древним, они совершали множество ошибок, присущих подавляющему большинству тех новейших художников, которых я и имел в виду в моем сочинении.

Что же касается очертаний тела, то изучение натуры, которому Бернини предавался в зрелые годы, и отдалило, по-видимому, этого художника от прекрасной формы. Фигура «Милосердия» его работы на гробнице папы Урбана VIII кажется слишком тучной, а такую же «Добродетель» на гробнице Александра VII находят даже безобразной<sup>52</sup>. Известно, что конную статую Людовика XIV, над которой Бернини трудился пятнадцать лет и которая потребовала непомерных расходов, сочли неудавшейся. Король был изображен взбирающимся верхом на Гору Славы; однако движения как героя, так и коня были чрезмерно неистовыми и преувеличенными. Поэтому статую переделали в «Курция, бросающегося в пропасть», и она стоит теперь в туйльрийском саду. Одного только наблюдения над природой, даже самого тщательного, недостаточно, следовательно, для приобретения совершенных представлений о красоте, подобно тому, как посредством изучения одной только анатомии невозможно постичь прекраснейшие пропорции человеческого тела. Лересс осознал это, как сообщает он сам, благодаря «Анатомии» знаменитого Бидлоо<sup>53</sup>. Этого художника можно считать ученым в его искусстве — и все же находят, что он часто делал свои фигуры укороченными. Старая римская школа в этом отношении ошибается крайне редко.

Нельзя отрицать, что Венера в «Пиршестве богов» Рафаэля кажется тяжеловатой, и я не решился бы защищать этого великого человека от упреков в подобном же недостатке у фигур в «Избиении младенцев», гравированном Маркантонио, как это делается в одном странном сочинении о живописи<sup>54</sup>. Женские фигуры здесь слишком полногруды, а у убийц, напротив, слишком тощие тела. Предполагается, что в этом противопоставлении крылось намерение представить убийц еще более отталкивающими. Но нельзя восторгаться всем: ведь и на солнце есть пятна.

Однако если проследить за стилем Рафаэля в лучшую его пору, то здесь не понадобятся защитники, в которых он и не нуждается; и Паррасий, и Зевксис, упоминаемые в этой связи в «Послании», и тем более фигуры работы голландских мастеров здесь непригодны. Приведенные там же слова Плиния относительно Паррасия приня-

то, правда, объяснять в том смысле, в каком они там и используются, а именно, что «художник впадал в ошибку, изображая людей чрезмерно худыми, ибо он стремился избежать излишней тучности». Но если понимать Плиния буквально, следует все же предположить, что он не собирался противоречить самому себе, почему и необходимо сравнить и согласовать этот отзыв с тем, который он высказывает чуть выше относительно достоинств Паррасия по части «внешней линии», то есть контура. Подлинные слова Плиния таковы: «Паррасию, когда он оценивал себя самого, казалось, что он был ниже своих способностей в изображении среднего тела». Неясно, однако, что же именно подразумевается под «средним телом». Под этим могли бы пониматься те части тела, которые образуют внешний контур. Но ведь художник должен исследовать тело со всех сторон и во всех его движениях: ему следует присмотреться к нему не только спереди, но и сбоку, из любых точек, — и те части тела, которые в каждом случае сразу же, с первого взгляда, образуют общий контур тела, и явятся в данном случае самим контуром. Нельзя сказать, что для художника существуют «средние части тела» (я говорю не о середине тела), ибо каждый мускул создает свой внешний контур, и художник, уверенный во внешнем контуре, но не в контуре тех частей, которые образуют внешний, оказывается не в состоянии охватить представление как само по себе, так и в его отношении к художнику. Но речь здесь вполне могла идти не о контуре, от которого зависят худоба или тучность фигуры. Вероятно, Паррасий не постиг светотени и не сообщал частям своего контура необходимые выпуклости и углубления; Плиний мог понимать выражение «среднее тело» или «средние части тела» именно в таком смысле — и это, должно быть, единственно возможное объяснение его словам<sup>66</sup>. Или это относится к таким живописцам, каким был знаменитый Ла Фаж, считавшийся великим рисовальщиком: говорят, что когда он брался за кисть, то портил свой собственный рисунок. Слово «незначительнее» у Плиния не относится, следовательно, к контуру. Мне представляется, что у картин Паррасия — помимо свойств, приобретаемых ими согласно приведенному выше истолкованию слов Плиния, — было еще и то достоинство, что контуры фигур в них смягчались и сглаживались благодаря нюансировке, чего нельзя сказать о большинстве сохранившихся древних росписей и о произведениях новейших мастеров начала шестнадцатого столетия, в которых контуры фигур чаще всего оказываются резко отграниченными от фона. Но одна только сглаженность контура не могла все же придать фигурам Паррасия подлинную рельефность и объемность, ибо части контура не были в достаточной степени выпуклы

или углублены — и здесь Паррасий действительно оказывался ниже своих способностей. Если он превосходил всех в контуре, то и не мог впадать в ошибку, изображая людей или слишком худыми, или слишком тучными.

Что же касается женских фигур у Зевксиса, отличавшихся, исходя из представлений Гомера, излишней полнотой, то не следует, однако, заключать, как это делается в «Послании», будто он изображал их полными так, как это делал Рубенс, то есть слишком мясистыми. Надо полагать, что спартанские женщины благодаря особенностям их воспитания обладали некоторым подобием форм тела юношей, а вместе с тем они, по общему признанию древних, считались самыми красивыми в Греции, — и в соответствии с этим следует представлять себе стан Елены, спартанки, описанный Феоκριтом<sup>56</sup>.

Я сомневаюсь, следовательно, в том, что Якоб Иорданс, в защиту которого вложено столько рвения в «Послании», смог бы найти себе подобных среди греческих живописцев. И я всегда отважусь отстаивать свое суждение относительно этого великого колориста. Автор упоминавшихся выше «Кратких жизнеописаний живописцев»<sup>57</sup> тщательно собрал отзывы об Иордансе, однако они не всегда обнаруживают большое понимание искусства, а некоторые из них сопровождаются таким количеством оговорок, что могут быть приложимы не только к одному определенному художнику.

Благодаря свободному доступу в галерею, который его величество король Польский соизволил разрешить всем художникам и любителям искусства, осмотр картин может многому научить и окажется более убедительным, нежели суждения литератора: я сошлюсь здесь на «Приношение во храм» и «Диогена» упомянутого мастера. Но и это суждение об Иордансе нуждается в пояснении, по крайней мере касательно правдоподобия. Общее понятие правдоподобия должно быть применимо и к произведениям искусства, хотя с этой точки зрения суждение представляет собой загадку, единственно возможный смысл которой может быть приблизительно следующим.

В своей неиссякаемой плодовитости Рубенс творил подобно Гомеру; он изобилен до расточительности: подобно ему, он стремится к чудесному, причем не только вообще, как подобает поэтическому и универсальному живописцу, но и, в частности, в сфере композиции и светотени. Свои фигуры он размещал в соответствии с неизвестным до него способом распределять источники света, и источники эти, свет которых устремлялся к главной массе, он концентрировал с большей интенсивностью, чем это происходит в самой природе, чтобы благодаря этому вдохнуть жизнь в свои произведения и привести в них нечто необычное. Иорданс, выказавший талант более низкого разряда, ни в коей мере не может выдержать сравнения с Рубенсом,

своим учителем, в сфере возвышенного в живописи: он никогда не мог достичь его уровня и возвыситься над природой. Поэтому он ближе следовал ей, и если истина достигается подобным путем, то Иорданс заслуживает права называться более правдивым, нежели Рубенс. Он воспроизводил природу такой, какой находил ее.

Если художник не должен руководствоваться вкусом древних в отношении формы и красоты, то здесь вообще не могут быть установлены никакие правила. Один пожелает придать облику своей Венеры нечто французское, как это уже сделал один известный современный живописец; другой пожелает изобразить ее с орлиным носом: ведь утверждали же на самом деле, что именно таким был нос Венеры Медицейской; еще кто-нибудь напишет ее с заостренными и веретенообразными пальцами, в соответствии с понятиями тех законодателей красоты, о которых пишет Лукиан. Она будет взирать на нас глазами китаянки подобно всем красавицам с картин одной из новейших итальянских школ, и можно будет даже, не обладая особой образованностью, отгадать по любой фигуре Венеры родину создавшего ее художника. По словам Демокрита, мы должны молить богов о том, чтобы нам являлись только отрадные образы<sup>68</sup>, а таковыми для древних были созданные ими.

В подражании контуру полностью одетых фигур у древних художников наши могут, если им угодно, позволить себе некое исключение: я имею в виду изображение детей у Фьямминго.

Понятие прекрасной формы, в сущности, неприменимо по отношению к маленьким детям. Говорят: ребенок красив и здоров; однако для выявления формы требуется уже зрелость определенного возраста. Ныне дети Фьямминго — едва ли не предмет осмысленной моды или же образец господствующего вкуса, которому справедливо следуют наши художники, и Венская академия, позволившая подновить античного Купидона по отливкам Фьямминго, отнюдь не вынесла тем самым, на мой взгляд, решения о превосходстве современных художников над древними в изображении детей, каковой выход хотелось бы сделать из этого известия автору «Послания». Академия, проявив в данном случае терпимость, остается, однако, верна принципу подражания древним в своем здравом методе обучения и руководства. Художник, доставивший автору известие об этом<sup>69</sup>, придерживается, сколько мне известно, моего мнения. Все различие здесь состоит в следующем: древние художники и в изображении детей стремились возвыситься над обыденной природой, новейшие же художники следуют ей. Если преувеличения, в которые при этом впадают последние, не оказывают влияния на их представления о теле юноши или зрелого мужа, то натура, воплощаемая ими, может быть прекрасной, — но наряду с этим и у древних она лишена ошибок.

Свобода эта подобна той, которую позволили себе наши художники в отношении прически у их фигур и которая так же точно может быть сохранена при всем подражании древним. Однако если следовать природе, то волосы будут спадать на лоб гораздо непринужденнее, чем изображают обычно, как это можно видеть у людей любого возраста, не желающих тратить время у зеркала с гребенкой в руках, — и, следовательно, укладка волос у статуй древних мастеров также может научить нас тому, что они всегда стремились к простоте и правде, а ведь среди древних не было, разумеется, недостатка в людях, предпочитавших ухаживать за своей внешностью, а не развивать разум, и умевших тщательно убирать волосы не хуже самого изысканного из наших придворных. Носить волосы так, как показывают нам бюсты и статуи древних, было как бы признаком свободно-го и благородного рождения.

От подражания контуру древних никогда не отказывались даже те, кому менее всего улыбалось в этом счастье; однако относительно необходимости подражать благородной простоте и спокойному величию мнения разделяются. Это свойство греческих статуй редко находило единодушное одобрение, и художники, стремившиеся воплотить его, всегда многим рисковали. Именно подлинное величие и ставили в упрек «Геркулесу» работы Бандинелло<sup>60</sup> во Флоренции: ведь требовали же от Рафаэля в «Избиении младенцев» большей дикости и свирепости в лицах убийц<sup>61</sup>.

Общепринятому пониманию термина «природа в состоянии покоя» могли бы, вероятно, соответствовать фигуры юных спартанцев у Ксенофонта<sup>62</sup>, вспоминаемые также автором «Послания» в связи с канонем «спокойного величия»; я знаю также, что большинство людей, даже если основной тезис моего сочинения нашел бы всеобщее признание и понимание, могло бы все-таки взирать на картину, написанную во вкусе древних, подобно тому, как читают ныне какую-нибудь речь, произнесенную некогда перед членами ареопага. Однако вкус даже и самой большой толпы не может устанавливать законы для искусства. Что же касается термина «природа в состоянии покоя», то совершенно прав господин фон Хагедорн, когда он в своем сочинении<sup>63</sup>, в котором с большой мудростью и пониманием трактуются тончайшие вопросы искусства, требует от крупных произведений больше жизни и движения. Однако тезис этот может быть принят лишь с серьезной оговоркой: экспрессия не должна достигать такой степени, чтобы Отец предвечный напоминал мстящего Марса, а святая в экстазе — вакханку.

В глазах того, кому неведома эта существенная черта высокого искусства, Мадонна кисти Тревизано восторжествует над Мадонной Рафаэля: даже художники, как мне известно, высказывали мнение, будто Мадонна первого — невыгодная соседка для творения царствен-

ного Рафаэля. Поэтому мне казалось небесполезным раскрыть перед многими истинное величие замечательнейшего из произведений Дрезденской галереи и способствовать тому, чтобы этот единственный на сегодня в Германии невредимый перл, вышедший из рук Аполлона живописцев, был бы еще выше оценен теми, кто видит его.

Следует признать, что это произведение царственного Рафаэля не может сравниться по композиции с его «Преображением», но зато обладает таким преимуществом, какого лишено последнее. В окончательной отделке «Преображения» Джулио Романо принимал, по-видимому, не меньшее участие, чем сам великий его учитель, и все знатоки уверяют, что здесь чрезвычайно легко различить обе манеры письма. Между тем в первом произведении знатоки обнаруживают истинно самобытные черты, характерные для того периода творчества мастера, когда он работал над «Афинской школой» в Ватикане. Мне придется здесь еще не раз сослаться на Вазари.

Не так-то легко вразумить мнимого знатока искусств, который находит жалким младенца на руках у Мадонны<sup>64</sup>. «Пифагор смотрит на солнце иными глазами, чем Анаксагор: первый видит в нем бога, второй — камень», заметил один древний философ<sup>65</sup>. Пусть новичок уподобляется Анаксагору, но знатоки встанут на сторону Пифагора. Можно и не созерцая величественного выражения лиц в картинах Рафаэля, посредством одного лишь опыта найти и познать истину и красоту. Красивое лицо привлекает нас, но пленит еще сильнее, если определенная доля задумчивости в выражении придает ему некоторую серьезность<sup>66</sup>. Сами древние, по-видимому, придерживались того же мнения: их художники придавали это выражение всем головам Антиноя, причем достигалось оно отнюдь не с помощью завитков волос, закрывающих лоб. Кроме того, известно, что нравящееся с первого взгляда часто перестает нравиться позднее: то, что мог схватить мимолетный взгляд, развеивается при внимательном рассмотрении, когда исчезают поддельные прикрасы. Но подлинные прелести продолжают воздействовать при исследовании и размышлении, и мы стремимся глубже проникнуть в тайны скрытого очарования. Строгая красота никогда не оставит нас полностью пресыщенными и удовлетворенными, ибо мы надеемся постоянно открывать в ней новые прелести; именно таковы красавицы, созданные Рафаэлем и древними мастерами: не игривые и миловидные, но сдержанные и исполненные истинной и неповторимой красоты. Очарование этого рода и прославило Клеопатру на вечные времена. Черты лица царицы не поражали никого, но весь ее облик производил чрезвычайно сильное впечатление, и Клеопатра одерживала победы везде, где хотела этого, не встречая сопротивления<sup>67</sup>. Но с какой-нибудь французской Венерой, сидящей за туалетным столиком, произойдет то же, что и с глубоко-

мыслием Сенеки, о котором кто-то высказал следующее суждение: «оно утрачивает многое, а может быть, даже и все, когда начинаешь его анализировать».

Сравнение между Рафаэлем и некоторыми великими голландскими и современными итальянскими мастерами, которое я проводил в моем сочинении, относилось лишь к вопросу трактовки в искусстве. Я полагаю, что суждение о напряженном труде, вложенном в их произведения, обретет еще большую убедительность благодаря замечанию о том, что именно этот труд и следует скрывать, поскольку это-то и требует от живописца наибольших усилий. Самое трудное во всех произведениях искусства состоит в том, чтобы кропотливая отделка отнюдь не казалась таковой<sup>68</sup>. Этим достоинством обладали, например, картины Никомаха.

Ван дер Верф всегда будет считаться великим художником, и его произведения по праву украшают покои сильных мира сего. Он добивался того, чтобы все у него было бы словно отлито из одного куска; линии у него как бы расплываются, а из-за чрезмерной мягкости краски его, так сказать, сливаются в один-единственный тон. По этой причине его произведения оставляют впечатление скорее работы эмайлера, нежели живописца.

Между тем картины его нравятся. Но разве привлекательность может составлять отличительное достоинство произведений живописи? Головы стариков работы Деннера тоже нравятся, но как судила бы о них мудрая древность? Плутарх сказал бы этому мастеру устами Аристиды или Зевксиса: «Плохие живописцы, которые не в силах воплотить красоту, ищут ее в бородавках и морщинах». Рассказывают как достоверное, что император Карл VI высоко оценил первую увиденную им голову работы Деннера и восхитился в ней тщательностью манеры живописца. Мастеру заказали еще одну голову в том же роде и заплатили за обе несколько тысяч гульденов. Император, который был знатоком искусства, сравнил их с головами работы Ван Дейка и Рембрандта и, как передают, сказал: «Я приобрел два произведения этого живописца, чтобы иметь что-нибудь его кисти, но больше мне ничего не нужно, даже и в подарок». Точно такое же суждение высказал некий знатный англичанин, когда ему стали расхваливать деннеровские головы. «Неужели вы думаете, — сказал он в ответ, — что у нас ценят произведения искусства, в создании которых принимала участие одна лишь старательность, а разум — ни малейшего?»

Этот отзыв о работах Деннера следует непосредственно за высказыванием о Ван Верфе не потому, что здесь мыслилось провести параллель между обоими мастерами, ибо у Ван дер Верфа заслуг несравненно больше; я лишь хотел — вопреки уверениям автора «По-

слания» — показать на примере, что понравившаяся картина может иметь в целом столь же мало достоинств, что и понравившееся стихотворение.

Недостаточно того, чтобы картина понравилась: она должна нравиться всегда; и, однако, именно то, чем хотел бы понравиться нам живописец, делает нас спустя короткое время равнодушным к его произведению. Кажется, будто он работал исключительно для обоняния, ибо работу его приходится подносить к лицу так же близко, как цветы. Ее оцениваешь, словно драгоценный камень, стоимость которого снижается от малейшего замеченного изъяна.

Величайшие усилия подобных мастеров были, следовательно, направлены всего лишь на строгое подражание мельчайшим деталям натуры; они страшились даже уложить ничтожнейший волосок иначе, чем видели в действительности, словно стремясь явить самому острому и к тому же, будто это возможно, вооруженному увеличительными стеклами зрению незаметнейшие проявления природы. Их можно уподобить ученикам Анаксагора, полагавшего, что он держит в своих руках всю суть человеческой мудрости. Но едва только это искусство отваживается на большее и пытается изобразить более значительные пропорции тела, в особенности обнаженного, оно тотчас же выказывает себя:

*Infelix operis summa, quia ponere totum  
Nescit...\**

Для художника рисунок всегда — во-первых, во-вторых и в-третьих — останется тем же, чем судебный процесс для оратора Демосфена<sup>69</sup>.

Я должен согласиться с критическими замечаниями автора «Послания» относительно древних рельефов, однако и здесь мое суждение вытекает из того, что было высказано в моем сочинении. Скучные познания древних по части перспективы (на что я указывал там же) служат причиной упреков, которые делаются древним в этой сфере искусства; я оставляю за собой право обстоятельно высказаться по этому вопросу в отдельном сочинении<sup>70</sup>.

Четвертый пункт касается преимущественно аллегории. В живописи миф называют обычно аллегорией, и хотя поэтическое искусство в такой же точно степени, что и живопись, ставит своей конечной целью подражание<sup>71</sup>, однако последнее само по себе, без мифа, не создаст еще стихотворения, а историческая картина, в основе кото-

\* Вещи ему не создать, потому что несчастный не может Целое слить из частей...

[Гораций «Послания», II, 3, 34–35].

рой лежит простое подражание, покажется не более чем банальной, если она лишена аллегорического значения: к ней можно отнести как к пресловутой эпической поэме Дэвенанта «Гондиберт», в которой автор избегает всякого вымысла.

Колорит и рисунок значат для картины примерно то же, что метр и фабула или сюжет для стихотворения. Тело налицо, но душа в нем отсутствует. Вымысел, составляющий, как говорит Аристотель, душу поэзии<sup>72</sup>, впервые вдохнул в нее Гомер; вымыслом же должен оживать свое произведение живописец. Рисунком и колоритом можно овладеть путем длительных упражнений, перспектива и композиция (понимая последнюю в самом узком смысле слова) основываются на твердо установленных правилах; все это, следовательно, имеет механический характер, почему и нужна, если так можно выразиться, механическая душа, чтобы понимать и ценить произведения подобного искусства.

Все развлечения, включая и те, что отнимают у подавляющего большинства людей это неоценимое сокровище — время, сохраняют свою привлекательность и оберегают нас от отвращения и пресыщения в той мере, в какой они занимают наш ум. Ибо одни лишь чувственные ощущения имеют не более чем поверхностный характер и слабо воздействуют на наш разум. Созерцание пейзажей или натюрмортов с фруктами и цветами доставляют нам удовольствие такого же рода: знаток, разглядывающий их, найдет в них столь же ничтожный повод для раздумий, что и создавший их художник, а любитель или невежда — ни малейшего.

Произведение исторической живописи, в котором люди и события изображены такими, какие они есть и как они происходят, может отличаться от пейзажа всего лишь проявлением страстей в поведении персонажей; между тем обе эти разновидности, выполненные в соответствии с одним и тем же канонам, едины по духу, и дух этот — подражание.

Едва ли покажется противоречивым тезис о том, что живопись может найти для себя столь же обширную сферу воплощения, как и поэтическое искусство, и что живописец, таким образом, оказывается в состоянии следовать за поэтом в той же мере, в какой на это способна музыка. Самые возвышенные сюжеты, которые ныне может избрать живописец, представляет история, но на пути простого подражания ему не удастся достичь при их воплощении тех вершин, на которые возносят их трагедия или эпическая поэма, эти наивысшие порождения поэтического искусства. Гомер, говорит Цицерон, сделал из богов людей<sup>73</sup>; это означает, что он не только возвеличивал истину, но и, стремясь придать своим творениям возвышенный характер, предпочитал невозможное, но кажущееся вероятным, просто возможно-

му, — и Аристотель, усматривавший в этом сущность поэтического искусства<sup>74</sup>, сообщает нам, что картины Зевксиса обладали подобным же свойством. Здесь вполне может сохранить свою силу высказывание Лонгина<sup>75</sup>, требовавшего от живописца возможного и правдивого, а от поэта, в противоположность этому, — невероятного.

Живописец не сможет придать этот возвышенный характер своим творениям на исторические сюжеты с помощью одного только превосходящего натуру контура или же благородства в выражении страстей: подобного требуют и от мудрого портретиста, который сумеет достичь и того и другого без ущерба для сходства с изображаемым им человеком. Обоим этим художникам следует все же остаться при подражании, ибо только оно мудро. Даже в портретах Ван Дейка удивительная точность, проявившаяся в наблюдениях над природой, может рассматриваться как некое несовершенство; во всех же картинах на исторические сюжеты она явилась бы ошибкой.

Истина, как бы ни была она мила нам сама по себе, нравится и производит более сильное впечатление, когда ее облачают в одеяния мифа: для взрослых людей аллегория оказывается тем же, чем для детей — миф в узком понимании этого слова, то есть в качестве сказки. И в этом обличье истина казалась более приятной даже в самые нецивилизованные эпохи, причем вдобавок еще в силу того весьма древнего убеждения, что поэзия древнее прозы, — свидетельства на этот счет имеются у различных народов с незапамятных времен.

Разум наш, кроме того, обладает дурной привычкой проявлять внимание лишь к тому, что открывается ему не с первого взгляда, и отнестись с пренебрежением к тому, что для него ясно как божий день: поэтому образы второго рода, подобно кораблям на воде, оставляют часто лишь мимолетный след в памяти. Именно по этой, а не какой бы то ни было другой причине усвоенные в детстве идеи сохраняют наибольшую продолжительность воздействия на нас, ибо подобно всему, что воспринималось нами тогда, они казались чем-то необыкновенным. Итак, сама природа учит нас тому, что ею движут не обыденные явления. «Искусство должно подражать в этом природе», — говорит автор книги об ораторском искусстве<sup>76</sup>; оно должно проявлять изобретательность в соответствии с требованиями природы.

Любая идея воздействует сильнее, если выступает в сочетании еще с одной или несколькими идеями, как бы при сопоставлении, и притом еще тем сильнее, чем условнее ее связь со всеми остальными; ибо там, где близость между ними напрашивается сама собой, подобно сравнению белой кожи со снегом, мы не испытываем никакого удивления. Контраст — вот то, что мы называем остротой, а Аристотель — неожиданной идеей, требуя от оратора использования именно этого

средства выразительности<sup>77</sup>. Чем больше неожиданностей открываем мы в картине, тем более она волнует нас, — но и то и другое она обретает благодаря аллегории. Аллегория напоминает плод, таящийся под листьями и ветвями, тем сильнее радующий нас, чем неожиданнее мы его обнаруживаем; самая маленькая картина может быть величайшим шедевром в зависимости от того, насколько возвышенна ее идея.

Сама необходимость научила художников аллегории. Вначале, разумеется, они довольствовались изображениями лишь единичных явлений одного рода, но со временем попытались выразить и то общее, что было присуще многим частностям, то есть установить универсальные понятия. Каждое свойство единичного явления дает подобное понятие: выделенное из своего окружения, оно должно создать образ, который, будучи единичным, как и само это явление, соотносится уже не с единичным, но со многими явлениями одновременно.

Египтяне были первыми, начавшими выискивать подобные образы, и их иероглифы также подпадают под понятие аллегории. Все божества древних, в особенности греков, и даже имена их происходят из Египта<sup>78</sup>, повествования же о богах являются не чем иным, как аллегориями, и большая часть их так и воспринимается нами сейчас.

Однако этот изобретательный народ присвоил многим явлениям и в особенности своим божествам символы, частично унаследованные греками, причем значения их чаще всего могут быть столь дурно объяснены с помощью дошедших до нас сочинений древних авторов<sup>79</sup>, что истолкование здесь скорее походило бы на святотатство, как это и произошло в отношении плода граната в руке статуи Юноны из Самоса<sup>80</sup>. Было бы злодеянием, подобным ограблению храма, вести речь о таинствах элевсинской Цереры<sup>81</sup>.

Соотношение между символом и обозначаемым им явлением основывалось частично и на неведомых или непостижимых свойствах второго из них. К этому роду принадлежал скарабей, бывший у египтян олицетворением солнца, которое, должно быть, представляли себе в виде этого насекомого, ибо верили, что среди скарабеев не встречается самок и что они шесть месяцев проводят в земле и столько же времени — на ее поверхности<sup>82</sup>. Точно так же кошка, относительно которой, по-видимому, было замечено, что число приносимых ею детенышей зависит обычно от фаз луны, должна была стать олицетворением Исиды, или Луны<sup>83</sup>.

Греки, наделенные большей живостью ума и, несомненно, большей тонкостью чувств, заимствовали у египтян только символы, находившиеся в действительной связи с обозначаемыми ими явлениями, причем преимущественно те, что обладали наглядностью: всем без

исключения своим богам они придали человеческий облик. Крылья в представлениях египтян означали своевременную и действенную услугу: естественный символ; именно это значение имели крылья и у греков, и когда афиняне изображали свою Победу без обычных крыльев, то они желали этим показать ее постоянное пребывание в своем городе<sup>84</sup>. В Египте гусь символизировал осмотрительного правителя<sup>85</sup>, и в соответствии с этим носы кораблей там принимали форму гусиной фигуры. Греки сохранили этот символ, и носы кораблей у древних заканчивались гусиной шеей<sup>86</sup>.

Сфинкс, принадлежавший к числу фигур, облик которых не имел явственной связи с их значением, был, пожалуй, единственным символом такого рода, заимствованным греками у египтян: у первых он означал примерно то же, что и у вторых, когда ставился у них в название у входа в храм. Греки придали его фигуре крылья и по большей части освобождали его голову от покрывала: подобное изображение сохранилось на одной из афинских монет.

Грекам вообще свойственно было придавать всем своим произведениям определенный открытый и жизнерадостный характер: Музы не любят видений, внушающих ужас, — и когда сам Гомер вкладывает в уста своих богов речь, исполненную египетских аллегорий, то почти всегда предваряет ее безличным «говорят». Даже когда поэт Памф, живший до Гомера, описывает, как укутывают Зевса конским навозом<sup>87</sup>, то хотя это и звучит на египетский лад, но на самом деле близко по духу к возвышенной идее английского поэта<sup>88</sup>:

As full, as perfect in a hair as heart,  
As full, as perfect in vile Man, that mourns,  
As the rapt Seraph that adores and burns\*.

Символ, подобный змее, обвивающей яйцо, которая изображена на одной тирской монете третьего столетия, едва ли можно было бы обнаружить на какой-нибудь греческой монете. У греков ни на одном памятнике нельзя обнаружить образы, внушающие ужас: они избегали их еще решительнее, чем некоторых так называемых «несчастливых слов». Образ смерти появляется, по-видимому, всего один-единственный раз на древней стеле, однако в том обличье, в каком ее обычно выводили в представлениях на пирах — с тем, чтобы посредством напоминания о быстротечности жизни сделать наслаждение пирующих более полным: художник изобразил смерть танцующей под зву-

\* Столь же полное, столь же совершенное и в волоске, и в сердце,  
Столь же полное, столь же совершенное и в скорбящем грешнике,  
Сколь восторженный Серафим, который поклоняется и пылает (англ.).

ки флейты<sup>89</sup>. На одном камне с римской надписью помещен скелет с двумя бабочками как символами души, причем одну из них хватает птица<sup>90</sup>, что должно было служить намеком на переселение душ; однако это — работа позднего времени.

Было замечено также, что хотя все божества имели посвященные им алтари, но ни у греков, ни у римлян не было алтарей в честь Смерти, разве что на самых окраинах тогдашнего мира.

Римляне в эпоху своего расцвета мыслили так же, как и греки, и даже там, где они заимствовали образную речь у чуждых им народов, они все же оставались верны принципам своих предшественников и учителей. Изображение слона, заимствованное у египтян вместе с другими таинственными символами в более поздние времена (ибо на древнейших из сохранившихся памятников этого народа его можно найти столь же редко, как и изображение оленя, страуса и петуха), символизировало различные явления, и в том числе, по-видимому, вечность, в каковом значении оно и встречается на некоторых римских монетах; причину здесь следует искать в долговечности этого животного. На одной монете императора Антонина Пия изображение слона дается с подписью *Munificentia*<sup>\*</sup>, что означает, однако, не что иное, как наименование больших игр, в которых участвовали эти животные<sup>91</sup>.

Однако исследование происхождения всех аллегорических образов у греков и римлян столь же мало входит в мои намерения, как и написание учебного пособия по аллегории<sup>92</sup>. Я стремлюсь лишь доказать основательность моего сочинения в этом пункте и ограничусь утверждением о том, что образы, в которые облекали свои мысли греки и римляне, должны стать предметом изучения художников ранее, чем все образы других народов и дурно воплощенные мысли некоторых художников нового времени.

Некоторые — и притом немногие — образы могут служить примером того, как мыслили греческие и хорошие римские художники и как следует наглядно воплощать совершенно отвлеченные понятия. Многие образы на их монетах, резных камнях и других памятниках обладают определенным и понятным для нас значением, некоторые же из числа самых удивительных, еще не получившие до сих пор исчерпывающего истолкования, заслуживают такового.

Аллегорические образы древних можно разделить на два рода, разграничив аллегории возвышенные и аллегории, имеющие несколько более обыденный характер: различие, подобное тому, которое может быть отнесено ко всей живописи вообще. Образы первого рода — те, в

<sup>\*</sup> Благотворительная щедрость (*лат.*).

которых кроется сокровенный смысл мифологического повествования или философской мудрости древних; сюда же можно отнести также некоторые образы, унаследованные от малоизвестных или таинственных обычаев древности.

Ко второму роду принадлежат образы с более привычным значением, как например олицетворенные добродетели и пороки и тому подобное.

Образы второго рода придают произведениям искусства подлинное эпическое величие, и достичь этого позволяет одна-единственная фигура: чем больше идей заключает она в себе, тем она возвышеннее, и чем сильнее она побуждает к раздумью, тем глубже производимое ею воздействие и, следовательно, тем наглядней она оказывается.

Именно таким было представление древних о ребенке, умирающем в самую пору цветения: они изображали ребенка, которого уносит в своих объятиях Аврора, — счастливое сравнение, родившееся, по-видимому, из обычая погребать тела юношей при наступлении утренней зари; банальные понятия художников нынешнего поколения на этот счет общеизвестны.

Тело, ожившее благодаря тому, что в него вдохнули душу, — понятие, принадлежащее к числу самых отвлеченных, — изображалось древними наглядно и в то же время поэтично посредством прелестнейших образов<sup>93</sup>. Художник, не знающий своих учителей, вообразит, пожалуй, что сможет добиться того же с помощью известного представления о сотворении человека, однако созданный им образ явится на взгляд любого ни чем иным, как воплощением самого акта творения, а этот сюжет кажется слишком священным для того, чтобы облекать в его одеяния чисто человеческую философскую идею и использовать его в ненадлежащих местах, не говоря уже о том, что он недостаточно поэтичен для искусства. Облеченная в образы, созданные древнейшими мудрецами и поэтами, идея эта предстает перед нами иногда на монетах, а иногда и на резных камнях. Прометей создает человека из глины, огромные окаменелые комья которой показывали на полях Фокиды еще во времена Павсания<sup>94</sup>; Минерва же держит над головой его создания бабочку, символ души. Изображение на упоминавшейся монете Антонина Пия, где позади Минервы стоит дерево, вокруг ствола которого обвилась змея, воспринимается как символ мудрости и благоразумия принцепса.

Не следует отрицать, что наше истолкование многих аллегорических образов древних покоится на простых догадках, вследствие чего наши художники не могут использовать их в полной мере. В изображенной на одном резном камне фигуре ребенка, который хочет возложить на алтарь бабочку, пытались усмотреть символ «дружбы до алтаря»,

то есть дружбы, не престающей границ дозволенного законами<sup>95</sup>. На другом резном камне Амур, стремящийся притянуть к себе ветку старого дерева (являющегося, как предполагают, символом мудрости), на которой сидит птица — по-видимому, соловей, — изображает якобы любовь к мудрости<sup>96</sup>. Эрот, Гимерот и Паф были у древних образами, символизировавшими Любовь, Вождение и Страсть: эти три фигуры пытались усмотреть на одном резном камне<sup>97</sup>. Они стоят вокруг алтаря, на котором пылает священный огонь. Любовь находится позади алтаря, так что над ним возвышается только ее голова; два других персонажа — по обе стороны алтаря: у Вождения лишь одна рука в огне, в другой — венок; у Страсти же в огне обе руки.

Виктория, венчающая якорь на одной монете царя Селевка, воспринималась ранее как образ мира и безопасности, достигнутых благодаря победе, но затем было найдено и правильное объяснение<sup>98</sup>. У Селевка, по всей видимости, было родимое пятно в форме якоря, и поэтому не только он, но и его потомки в память о своем происхождении приказывали чеканить знак якоря на своих монетах.

Еще более правдоподобным представляется объяснение, которое дают изображению Победы с крыльями бабочки на одном трофее. Здесь усматривают образ героя, павшего, подобно Эпаминонду, победителем. В Афинах были статуя и алтарь бескрылой Победы как символа постоянства военного счастья: недвижная Победа производила здесь такое же впечатление, что и скованный Марс в Спарте<sup>99</sup>. Крылья, по типу своему характерные для Психеи, были, по-видимому, не случайно приданы фигуре Победы, которую обычно изображали с орлиными крыльями: вероятно, в этом скрывалось представление о душе погибшего героя. Подобное представление допустимо, когда Победу на трофеях в виде оружия побежденных народов можно связать с образом победителя этих народов.

Разумеется, возвышенная аллегория древних дошла до нас<sup>100</sup>, утратив величайшие из своих сокровищ; она бедна в сравнении с аллегорией второго рода. Последняя нередко располагает более чем одним образом для выражения какой-либо идеи. На монетах императора Коммода встречаются два разных образа, используемых для обозначения благодатных времен. Первый представляет собой женщину, сидящую под цветущим деревом, с яблоком или шаром в правой руке и с чашей в левой; перед ней — трое детей, из которых двое находятся в вазе или в цветочном горшке: обычный символ плодородия. Второй образ создается изображением четырех детей, олицетворяющих четыре времени года посредством предметов, которые они несут; надпись на обеих монетах гласит: «благодатные времена».

Эти и все другие образы, нуждавшиеся в пояснениях с помощью подписей, принадлежат к низшей категории родственных им аллегорий: некоторые из них к тому же без пояснений могли бы быть приняты за совершенно иные образы. Церера могла олицетворять Надежду и Плодородие, Минерва — Благородство. Терпение на монете императора Аврелиана лишено каких бы то ни было отличительных признаков точно так же, как и муза Эрато; и Парки отличаются от Граций лишь благодаря их одеяниям<sup>101</sup>. Тем не менее древние художники прекрасно различали едва уловимые грани между другими понятиями в сфере нравственности — такими, например, как Справедливость и Правосудие. Первую представляли с убранными под диадему волосами и серьезным выражением лица, такую, какую ее изображает Геллий<sup>102</sup>, второе же — с приветливым лицом и распущенными волосами. Из весов в руках Правосудия росли колосья, что должно было указывать на пользу, приносимую законами; иногда в другой руке оказывался рог изобилия.

Сильнейшей выразительностью отмечен образ Мира на одной монете императора Тита. Богиня Мира опирается левой рукой на колонну, причем в этой же руке она держит оливковую ветвь, а в другой — жезл Меркурия, склоненный над лежащим на алтаре бедром жертвенного животного. Этот дар указывает на бескровный характер жертвоприношения в честь богини Мира: животных забивали за пределами храма и на алтарь возлагали лишь бедра, чтобы не запятнать его кровью.

Обычно образ Мира усматривали в изображении оливковой ветви и жезла Меркурия (имеющемся на одной монете того же Тита), а также трона, стоящего на груди брошенного оружия (на одной монете Друза); на некоторых монетах Тиберия и Веспасиана изображен Мир, бросающий оружие в огонь.

На одной монете императора Филиппа нашел воплощение благородный образ: спящая Победа. Она могла бы с большим правом означать естественную непреложность победы, а не «нерушимость мира», как гласит подпись. Подобную же идею выражает та картина, посредством которой, по-видимому, пожелали упрекнуть афинского полководца Тимофея<sup>103</sup> в том, что причиной его побед является слепое счастье. Его изобразили спящим в то время, как Счастье улавливает города своей сетью.

К этому же разряду принадлежит скульптурная группа «Нил и его шестнадцать детей»<sup>104</sup> в Бельведерском дворце в Риме. Ребенок, держащий колосья и плоды и достигающий одной высоты с рогом Нила, олицетворяет высшее плодородие; другие же дети, которые возвышаются над рогом и плодами, знаменуют недород. Объяснение этого

мы находим у Плиния<sup>105</sup>. Наивысшего плодородия Египет достигал тогда, когда Нил поднимался на высоту в шестнадцать пядей; но если разлив превышал эту отметку, последствия оказывались столь же не благотворными для страны, как и в тех случаях, когда разлив не достигал желаемой отметки. В издании Росси изображение детей Нила отсутствует.

То, чем мы располагаем по части аллегорических сатир, относится к этому же, второму роду. Примером может служить осел из басен Бабрия<sup>106</sup>, на которого навьючили статую Исиды, после чего он начал принимать на свой счет благоговейное отношение народа к изображению богини. Можно ли более наглядно изобразить гордость черни в ее отношении к великим мира сего?

Недостаток в аллегориях возвышенного характера можно было бы восполнить за счет более обыденных, если бы эти последние не постигла та же участь. Мы не знаем, например, как изображалась богиня красноречия Пейто и как представлял себе Парегору, богиню утешения, Пракситель, о произведении которого сообщает нам Павсаний<sup>107</sup>. Римляне воздвигли алтарь, посвященный Забвению, — и возможно, что и это понятие обрело олицетворенное воплощение. То же самое можно предположить и относительно Целомудрия, изображение алтаря которого встречается на монетах, и Ужаса, которому приносил жертвы Тесей<sup>108</sup>.

Между тем далеко не все из сохранившегося в этой сфере используется новейшими художниками: для многих из них остались неизвестными некоторые аллегории, — и поэзия, а с нею вместе и другие памятники древности еще могут постоянно даровать богатый материал для создания прекрасных образов. Те, кто в наши времена или во времена наших отцов обогащали эту сферу, намереваясь не только поучать художников, но и облегчить их труд, должны были отыскивать эти столь чистые и обильные источники. Однако затем в мире наступило время, когда огромные толпы ученых в подлинном неистовстве словно бы взбунтовались против хорошего вкуса и принялись за его искоренение. В том, что зовется природой, они не находили ничего, кроме ребяческой простоты, и считали себя обязанными придать ей живость. Юноши и старцы начали изобретать девизы и символы, причем не только для художников, но и для философов и богословов, — нельзя было даже передать простого привета, не присовокупив к нему какой-нибудь эмблемы. Все это стремились сделать как можно более поучительным с помощью надписей, сообщавших и то, что обозначало изображенное, и то, чего оно никак не могло обозначать. Вот сокровища, которые откапывают и поныне. С тех пор как подобная ученость вошла в моду, об аллегории древних забыли и думать.

Образ Щедрости у древних воплощала женская фигура с рогом изобилия в одной руке и таблицей римского конгиария<sup>109</sup> в другой. Римская Щедрость казалась, по-видимому, слишком бережливой: встречаются фигуры, выполненные в отступление от обычных правил, у которых в каждой руке по рогу, причем один из них опрокинут и опорожнен. На голову Щедрости сажали орла, но я не знаю, что он должен был обозначать в данном случае. Другие изображали фигуру с сосудом в каждой руке.

Вечность у древних сидела на шаре, а точнее — на сфере, с копьем в руке; порой она стояла с шаром в одной руке и копьем в другой; порой с шаром в руке и без копья; порой также с покрывалом, развевающимся вокруг головы. Под столь различными обличьями скрывается Вечность на монетах императрицы Фаустины. Современным творцам аллегорий все это показалось слишком просто задуманным, и они изображали нечто устрашающее<sup>110</sup> в соответствии с представлениями, сложившимися о вечности у многих: по пояс женская фигура с шарами в обеих руках, все прочее — змеиное тело, сомкнувшееся в неразрывном кольце; изображение окружено звездами.

Осторожность у древних по большей части изображалась с ядром ног и копьем в левой руке. На одной монете императора Пертинакса Осторожность протягивает руки навстречу ядру, которое, по-видимому, падает из облаков. Женская фигура с двумя лицами показалась художникам нового времени более значительной.

Постоянство можно видеть на нескольких монетах императора Клавдия сидящим или стоящим со шлемом на голове и копьем в левой руке, а порой и без шлема и копья — но всегда с обращенным к лицу указательным пальцем, как если бы ему желалось отстаивать некое серьезное утверждение. Современные художники, однако, просто не могут изображать эту добродетель без обрамления из колонн.

Мне кажется, что Рипа часто не был в состоянии объяснить смысл своих собственных фигур. Целомудрие у него держит в одной руке бич (что вообще не придает особой привлекательности любой добродетели), а в другой — решето. Создатель этого образа, у которого его и заимствовал Рипа, имел, вероятно, в виду весталку Тусцию<sup>111</sup>, Рипа же, которому это не пришло в голову, пустился в насильственно притянутые рассуждения, не заслуживающие того, чтобы повторять их здесь.

Я не собираюсь с помощью подобного противопоставления отрицать за нашим временем право на изобретение новых аллегорических образов: ведь самые различные способы мышления могут привести к созданию некоторых правил для руководства тех, кто пожелает вступить на этот путь.

Древние греки и римляне никогда не отступали от принципа благородной простоты — прямая противоположность тому, что мы находим в «Языке символов» Ромейна де Хооха. О многих его идеях можно сказать словами Вергилия относительно вяза в преисподней:

...hanc sedem somnia vulgo  
Vana tenere ferunt, follisque sub omnibus haerent\*.

Древние придавали своим образам ясность преимущественно посредством признаков, присущих лишь одному определенному и никакому более другому явлению (немногие примеры, приведенные выше, представляют собой редкие исключения), и это правило позволяло им избегать всяких двусмысленностей: то, против чего грешат аллегории новейших художников, в которых олень должен обозначать крещение, но также и месть, угрызения совести и лесть. Кедр должен символизировать проповедника и в то же время земную суету, ученого и умирающую рожицу.

Простоте и ясности всегда сопутствовала определенная благопристойность. Свинья, служившая у египтян, должно быть, символом исследователя таинственных явлений, могла бы рассматриваться ими вместе со всеми свиньями, которых изображает Чезаре Рипа и другие наши современники как непристойный образ, за исключением тех случаев, когда это животное было словно бы гербом какого-нибудь города, как явствует из монет Элевсина.

Древние, наконец, заботились о том, чтобы соотношение между символом и обозначаемым им явлением было бы как можно более условным. Помимо перечисленных выше правил следовало бы вообще во всех опытах в этой области руководствоваться следующим: там, где это возможно, образы должны быть заимствованы из мифологии и истории древних.

Существуют, действительно, некоторые новейшие аллегории (если мне позволено будет назвать новым то, что полностью соответствует вкусу древних), которые, пожалуй, могут быть поставлены наравне с древними аллегорическими образами возвышенного рода.

Два брата из семейства Барбериго<sup>112</sup>, носившие непосредственно друг за другом сан дожа в Венеции, были представлены в образах Кастора и Поллукса. Согласно мифу, Поллукс разделил с братом бессмертие, которое Юпитер даровал одному ему, — и в аллегорической картине Поллукс в качестве преемника передает своему умершему

\* ...обитель, где лживые грезы

Там находят приют и под всеми витают листьями.

[Вергилий «Энеида», VI, 283—284].

предшественнику, изображенному в виде скелета, змею, поскольку она обычно олицетворяла вечность; этим давалось понять, что скончавшийся брат будет увековечен посредством правления живущего точно так же, как и этот последний. На оборотной стороне медали, изображенной под описываемой сценой, стоит дерево, с которого падает отломленная ветвь с надписью из «Энеиды»:

Primo avulso non deficit alter\*.

Заслуживает также быть отмеченным изображение на одной медали Людовика XIV. Она была отчеканена в то время, когда герцог Лотарингский<sup>113</sup>, который выступал на стороне то Франции, то Австрии, вынужден был покинуть свою страну после взятия Марсалы. Герцог изображен в образе Протея: Менелай хитростью одолел его и теперь связывает, хотя перед тем тот принимал всевозможные обличья. В отдалении находится захваченная крепость, а в подписи указывается год данного события. Надпись, раскрывающая смысл аллегорического изображения — *Protei artes delusae*\*\* — здесь ни к чему.

Хороший пример несколько более обыденной аллегии — Терпение или, точнее, Ожидание, исполненное страстной тоски; его олицетворяет женская фигура, которая, сложив руки, следит за бегом времени на часах.

Разумеется, до сих пор изобретателям наилучших аллегорий в живописи все еще приходится черпать из источников древности, ибо ни за кем другим не признается право измышлять для художников образы, которые встретили бы всеобщее понимание. От большинства сделанных по настоящее время опытов этого не приходится ожидать: во всей «Иконологии» Рипы едва ли найдутся два или три сносных образа:

Apparent rari nantes in gurgite vasto\*\*\*,

— и Тщетный Труд, олицетворенный в виде умывающегося мавра, еще может быть назван наилучшим. В некоторых хороших сочинениях скрыты и рассеяны такие образы, как например — Глупость и ее храм в «Зрителе»<sup>114</sup>; их следовало бы собрать и сделать общедоступными. Вот путь к тому, чтобы сделать еженедельные и ежемесячные журналы популярными, и в особенности среди художников: статьи о

\* Вместо сорванной вмиг вырастает другая.

[Вергилий «Энеида», VI, 143].

\*\* Посрамленное искусство Протея (лат.).

\*\*\* Редкие только пловцы появляются в бездне огромной

[Вергилий «Энеида», I, 118].

наилучших аллегорических образах могли бы содействовать этому. Если начнется приток сокровищ учености в искусство, то, быть может, наступит время, когда живописец окажется в состоянии воплотить оду так же хорошо, как и трагедию.

Я сам хочу попытаться сделать набросок двух-трех образов: правила и многочисленные примеры могут научить лучше всего. Я нахожу, что Дружбу изображают плохо во всех отношениях, а символы ее даже не заслуживают рассмотрения: по большей части это — развещающиеся исписанные флажки; понятно, как глубоки соответственно и остальные идеи творцов аллегорий.

Эту величайшую человеческую добродетель я воплотил бы в живописи с помощью фигур Тесея и Пейритоя, заключивших дружбу навеки в героическую эпоху. На резных камнях встречаются головы с именем первого из них; на одном же камне работы Филемона<sup>116</sup> герой предстает перед нами с дубиной, которой он сразил Перифета, сына Вулкана: в древности, следовательно, Тесей был хорошо известен знатокам. Для наброска образа Дружбы, противостоящей величайшей опасности, могла быть полезной картина в Дельфах, которую описывает Павсаний<sup>116</sup>. Тесей был изображен на ней в тот миг, когда он со своим мечом в одной руке, а в другой — с мечом, который он протягивает своему другу, стоящему сбоку, обороняется от феспротов. Но сюжет этой картины мог бы также воплощать и начало, зарождение их дружбы — так, как описывает это Плутарх<sup>117</sup>. Я был удивлен, не найдя среди символических изображений великих героев и мужей из семейства Барбериго — как мирян, так и духовных, — ни одного, обозначающего человека добродетельного и друга, преданного до гроба. Никколо Барбериго был именно таким человеком: он заключил с Марко Тревиано дружеский союз, заслуживающий вечного памятника:

Monumentum aere perennius\*.

Память об этом союзе сохранилась в небольшом сочинении, успевшем стать редкостью<sup>118</sup>.

Образ Честолюбия мог бы возникнуть из одного незначительного обстоятельства, относящегося к древней эпохе. Плутарх сообщает, что Славе приносили жертвы с непокрытой головой<sup>119</sup>. Все прочие жертвоприношения (за исключением лишь посвященных Сатурну) совершались с покрывалом на голове. Упомянутый писатель полагает, что обычное оказание почестей между людьми обязано своим возникновением воспоминанию об этом обряде; возможно, впрочем, и совер-

\* Памятник вековечнее меди.

[Гораций «Оды», III, 30, 1].

шенно иное толкование. Подобный обычай мог быть заимствован у пеласгов, всегда совершавших жертвоприношения с непокрытыми головами<sup>120</sup>. Славу можно представить в виде женской фигуры, увенчанной лавровым венком и держащей в одной руке рог изобилия, а в другой — дротик, *hasta*. Вместе с Добродетелью, мужской фигурой в шлеме, она изображена на одной монете императора Вителлия; головы же их имеются на одной монете Корда и Калена.

Образ Молитвы можно было бы заимствовать у Гомера<sup>121</sup>. Феникс, воспитатель Ахилла, пытается успокоить доверявшего ему героя и делает это с помощью аллегории. «Ты должен знать, Ахилл, — говорит он, — что Молитвы — дочери Юпитера. Они согбены из-за частых коленопреклонений; их морщинистые лица исполнены тревогой, а глаза их неизменно устремлены в небо. Они состоят в свите богини Ате и следуют за ней по пятам. Богиня эта шествует своим путем со смелым и гордым лицом и, будучи легконогой, обегает весь мир и держит в страхе и терзает детей рода человеческого. Она стремится опередить Молитвы, но те неуклонно следуют за ней по пятам, чтобы исцелять тех, кому она нанесла раны. Тот, кто воздает почести этим дочерям Юпитера, получает от них многие блага; но если кто-нибудь отвергает их, они молят своего отца, чтобы тот приказал богине Ате покарать его за жестокосердие».

Можно было бы также извлечь из известного древнего мифа новый образ. Салмакида и юноша, любимый ею, превратились в источник, воды которого делали людей изнеженными, причем таким образом, что

*Quisquis in hos fo vir venerit, exeat inde  
Semivir: et tactis subito mollescat in undis\**.

Источник этот находился в Карию близ Галикарнаса. Витрувий надеется найти в этом вымысле истину<sup>122</sup>. Некоторые обитатели Аргоса и Трезен, пишет он, отправились туда и изгнали карийцев и лелегов, укрывшихся в горах и начавших беспокоить греков набегами. Один из пришельцев, обнаруживший особые свойства источника, построил подле него здание, в котором могли удобно располагаться те, кто хотел пользоваться этим источником. Там побывали не только варвары, но и греки, причем первые привыкли к мягким греческим нравам и добровольно отрекались от своей варварской сущности.

\* Тот, кто в этот родник сойдет мужчиною, выйдет Полумужиной, и вмиг сомлеет, к воде прикоснувшись.

[Овидий «Метаморфозы», IV, 385–386].

ти. Сам миф известен художникам, но рассказ Витрувия мог бы побудить их к созданию образа народа, становящегося цивилизованным и гуманным подобно русским при Петре I. Миф об Орфее мог бы послужить той же цели: речь идет о средствах выражения, позволяющих добиться большей значимости того или иного образа по сравнению с другими.

Если то, что я высказал относительно аллегории в целом, окажется недостаточно убедительным для доказательства ее необходимости в живописи, то оправданием моему сочинению могли бы, по крайней мере, послужить образы, приведенные в качестве примера, «ибо сфера живописи простирается и в область нечувственного».

Оба величайших творения аллегорической живописи, на которые я ссылался в моем сочинении, а именно Люксембургская галерея и роспись купола императорской библиотеки в Вене, могут служить примером того, как успешно и поэтично использовали аллегорию их творцы.

Рубенс пожелал изобразить Генриха IV как победителя, человеческого по природе, который даже в наказании преступных мятежников и вероломных оскорбителей личности монарха стремится выказать мягкость и милосердие. Он изобразил своего героя в образе Юпитера, отдающего богам приказ покарать и низвергнуть Пороки. Аполлон и Минерва пускают в них свои стрелы, и Пороки, изображенные в виде чудовищ, падают один за другим на землю. Марс в совершенной ярости хочет сокрушить их в прах, однако Венера, символ Любви, мягко удерживает его за руки; выражение лица богини столь красноречиво, что мы словно бы слышим ее просьбу, обращенную к богу войны: «Не мсти Порокам с такой лютой яростью: они уже наказаны».

В целом работа Давиэля Грана по росписи купола представляет собой аллегорическое изображение императорской библиотеки, и все его фигуры являются как бы ветвями, исходящими из одного ствола. Это — героический эпос, воплощенный средствами живописи, который начинается не с яиц Леды, а следует примеру Гомера, воспевавшего главным образом лишь гнев Ахилла; подобно этому кисть художника увековечивает лишь заботу императора о науках. Вот как художник представляет приготовления к строительству библиотеки:

Образ императора воплощает женская фигура в драгоценном головном уборе, на груди ее висит на цепочке золотое сердце, символизирующее благодетельное сердце этого монарха. Фигура эта отдает железом приказ о начале строительства. Ниже ее располагается один Гений с угольником, палитрой и киркой; другой парит над ним с портретом трех Граций, указывающим на хороший вкус, который был проявлен во всей постройке. Подле главной фигуры сидит обычная Щедрость с набитым кошельком в руке, ниже ее — Гений с таблич-

кой римского конгиария, а позади него — австрийская Щедрость с вытканными на ее плаще жаворонками<sup>\*123</sup>. Несколько Гениев подхватывают сыплющиеся из рога изобилия сокровища и награды, чтобы распределить их между заслуженными в искусствах и науках и в особенности потрудившимися в создании библиотеки мужами. Взгляд второй Щедрости обращен к повелевающей персоне и выражает готовность следовать отданному приказу; рядом стоит старец, заносающий на табличку результаты обмера здания, а позади него находится Гений с отвесом в руке, воплощающий собой проверку исполнения приказа. Сбоку от старца восседает фигура Изобретенной Изобретательности с изображением Иисуса в правой руке и с книгой в левой, указывающими на природу и науку как источники изобретательности; трудность задач, которые она разрешает, воплощает сфинкс, лежащий у ее ног.

Сравнение этого произведения с большим плафоном работы Ле Муана в Версале, которое содержится в моем сочинении, было вызвано всего лишь желанием сравнить между собой наиболее выдающиеся работы нашей эпохи в Германии и во Франции. Большая галерея в упомянутом там же загородном дворце, расписанная Лебреном, является, вне всякого сомнения, наивысшим творением поэтической живописи, созданным после Рубенса, и Франция может гордиться тем, что благодаря этой и Люксембургской галереям она оказывается обладательницей искуснейших в мире аллегорических произведений.

Галерея Лебрена изображает деяния Людовика XIV в период между Пиренейским и Нимвегенским миром в девяти больших и восемнадцати малых росписях<sup>124</sup>. В одной только фреске, на которой король представлен объявляющим войну Голландии, изобретательно, и притом самым возвышенным образом, использована почти вся мифология; фреску гравировал Симоно Младший. Ее изобилие требует описания, слишком обширного для столь малого сочинения, однако и на примере двух небольших композиций в этой галерее можно судить о способности художника мыслить и выражать свои мысли. Он изобразил переход французских войск через Рейн. Его герой сидит в боевой колеснице с перуном в руке, а Геркулес, символизирующий героическую отвагу, прокладывает колеснице путь сквозь бушующие волны. Фигуру, воплощающую Испанию, увлекает поток, обескура-

<sup>\*123</sup> Орел на древнем гербовом щите австрийских маркграфов со временем превратился в жаворонка (Фуггер. Зерцало чести. Т. 2. гл. 1. с. 152; Фурман. История Австрии. Ч. 1. с. 25 и 200). Птицу эту по невежеству пытались объяснить происходящей от вымышленного римского легиона «Жаворонков», однако басня эта была полностью опровергнута (Hergott. Monum. gentis Austr. t. 1. diss. 2).

женный бог Рейна выпускает из рук свое кормило; подлетающие богини Победы несут щиты, на которых обозначены названия городов, взятых благодаря этой переправе. Европа взирает на происходящее, полная изумления.

Другое изображение связано с заключением мира. Голландия, несмотря на то что имперский орел удерживает ее за одежду, устремляется навстречу Миру, нисходящему с небес на землю в окружении Гениев Радости и Веселья, рассыпающих повсюду цветы. Тщеславие в венке из павлиньих перьев пытается удержать Испанию и Германию от следования примеру союзного им государства, но так как они видят пещеру, в которой куется оружие для Франции и Голландии, и слышат угрозы Фамы, парящей в воздухе, то также склоняются к миру. Первое из этих изображений достигает высоты знаменитого гомеровского описания путешествия Нептуна по морям и может быть сравнимо со скачком бессмертного Пегаса.

Несмотря на эти великие примеры, у аллегории в живописи, однако, не будет недостатка в противниках, как не было его уже в древности у аллегории в поэмах Гомера. Есть люди со столь чувствительным восприятием, что они не могут перенести воплощения истины и мифа рядом; одна-единственная аллегорическая фигура какой-нибудь реки в произведении на так называемый «священный сюжет» способна вызвать у них раздражение. Порицали же Пуссена за то, что в картине «Нахождение Моисея-младенца» он изобразил фигуру, олицетворяющую Нил<sup>\*125</sup>. Еще более резким нападкам подвергалась аллегория со стороны тех, кто ставил ей в вину неясность; Лебрен нашел в этом отношении неблагосклонных судей, — таковые, впрочем, отыскиваются еще и теперь. Кому же не известно, однако, что ясность и ее противоположность определяются по большей части временем и обстоятельствами? Когда Фидий первым сделал черепаха атрибутом своей Венеры<sup>126</sup>, немногие, быть может, постигли мысль художника, а тот, кто первым изобразил ту же богиню в оковах, рисковал многим. Со временем эти символы оказались столь же распространенными, как и сама фигура, которой они были приданы. Но всякая аллегория, говоря словами Платона, относящимися к поэтическому искусству вообще, имеет в себе нечто загадочное и доступна не каждому<sup>127</sup>. Если бы художник был вынужден руководствоваться опасением показаться недостаточно ясным для тех, кто смотрит на картину, как на толпу людей, ему пришлось бы также подавлять зарождающиеся у него новые и

<sup>\*125</sup> Речь идет о той самой картине (несомненно принадлежащей кисти Пуссена), которая находится в королевской галерее в Дрездене. Надо видеть, как удачно использовал художник фигуру реки в своей композиции.

необычные идеи. Цель, которую преследовал знаменитый Федерико Бароччи, когда он в «Мученичестве святого Виталия» изобразил девушку с дятлом, клюющим из ее рук вишни<sup>\*128</sup>, осталась, очевидно, тайной для очень многих. Вишни же должны были служить указанием на то время года, в которое святой испустил дух.

Все большие детали и части публичного здания, дворца и тому подобных сооружений по праву требуют аллегорических росписей. То, что велико, обладает соответствующими пропорциями: элегия предназначена не для того, чтобы воспевать великие события. Но всякий ли миф подходит для создания уместной аллегории? Он имеет на это меньше прав, чем дож, который стремился бы играть ту же роль на terra ferma\*\*, что и в Венеции. Если я верно сужу, то галерея в Палаццо Фарнезе не принадлежит к числу аллегорических произведений. Впрочем, быть может, я слишком резко отозвался об Аннибале Карраччи, поскольку выбор сюжетов мог быть сделан не им; известно, например, что герцог Орлеанский потребовал у Куапеля изобразить в своей галерее историю Энея<sup>129</sup>.

«Нептун» Рубенса, находящийся в королевской галерее в Дрездене, был некогда выполнен в Антверпене для пышного приема испанского инфанта Фердинанда, губернатора Нидерландов; в то время, помещенный на триумфальной арке, он был аллегорическим произведением. Бог моря, который у Вергилия смиряет ветры, символизировал у художника счастливое плавание после перенесенной бури и высадку принца в Генуе. Однако теперь этот образ может означать только то же, что Нептун у Вергилия.

Вазари исходил из довольно известного и распространенного взгляда на фрески, предназначенные для тех мест, которые я перечислил, когда он стремился увидеть в знаменитой фреске Рафаэля в Ватикане, известной под названием «Афинской школы», аллегорию, а именно — согласование философии и астрологии с теологией; однако в ней невозможно найти что-либо, кроме того, что явственно предстает перед глазами зрителя, то есть изображения афинской академии<sup>130</sup>.

В древности, напротив, любое изображение из жизни какого-либо божества в посвященном ему храме одновременно считалось и аллегорической картиной, ибо вся мифология была соткана из аллегорий. Боги Гомера, как сказал кто-то из древних<sup>131</sup>, представляют собой

<sup>\*128</sup> Аржанвиль (Abrégé de la vie des peintres), вероятно, не понял слова cilliegia («вишня»); поскольку он полагает, что речь идет о весне, то превращает вишни в бабочек. Не касаясь основной идеи картины, он занимается лишь фигурой девушки.

\*\* Материк (лат.).

естественные проявления различных сил природы, тени и покровы возвышенных идей. Именно с этой точки зрения рассматривалось изображение любовных игр Юпитера и Юноны на плафоне храма этой богини на Самосе. Юпитер олицетворял воздух, а Юнона — землю<sup>132</sup>.

Наконец, я должен высказаться относительно воплощения Паррасием противоречий в характере афинян. Попутно я хочу отметить ошибку<sup>133</sup>, допущенную в моем сочинении: вместо этого художника там указан Аристид, которого всегда называли живописцем, воплощающим душу. В «Послании» идея указанной картины изложена весьма удобно и просто; для большей ясности она соотнесена с несколькими картинами. Художник, разумеется, мыслил иным образом: ибо даже Леохар, скульптор, изобразил в статуе афинский народ<sup>134</sup>, поскольку существовал храм под этим названием, — и картины, воплощавшие народ Афин, были, по-видимому, выполнены в духе Паррасия. Попытки набросать примерную композицию этих картин<sup>135</sup> пока еще не увенчались успехом; использование же при этом аллегорий повлекло за собой появление столь же устрашающих образов, как и те, что показывает нам «Tesoro»<sup>\*136</sup>. Картины Паррасия всегда останутся для нас доказательством того, что греки были более искушены в аллегории, нежели мы.

Мои пояснения относительно аллегории в целом включают в себя и то, что я мог бы сказать об использовании аллегории в декоративных украшениях; поскольку, однако, автор «Послания» выразил особые сомнения на сей счет, то я хочу слегка коснуться и этого пункта.

На все украшения распространяются два основных закона: украшать следует, во-первых, в соответствии с характером и местоположением предмета и с соблюдением правдоподобия; а во-вторых — с подлинной фантазией.

Первый закон, который предписан всем вообще художникам и требует от них сопоставления объектов таким образом, чтобы они соотносились друг с другом, имеет и здесь в виду точное соответствие между украшением и украшаемым

Non ut placidis coeant immitia\*\*.

Нельзя соединять нечестивое со священным и устрашающее с возвышенным; именно по этой причине бараньи головы на метопах дорических колонн в капелле Люксембургского дворца в Париже не пользуются признанием<sup>137</sup>.

<sup>\*136</sup> Сокровище (ит.).

\*\* Не так, чтоб недоброе путалось с кротким.

Второй закон до некоторой степени исключает свободу и гораздо строже ограничивает архитектуру и декор, чем даже живопись. Живописец порою даже бывает вынужден приспособливаться к требованиям моды в своих произведениях на исторические сюжеты — ведь было бы совершенно неразумно, если бы он постоянно стремился в воображении перенестись со своими персонажами в Грецию. Но здания и публичные сооружения, воздвигаемые на долгий срок, требуют убранства, которое продолжало бы украшать их на протяжении длительного периода, то есть либо таких, что сохранили свою привлекательность в течение многих веков и сохраняют ее и впредь, либо таких, которые будут выполнены в соответствии с канонами и вкусом древних; в противном случае может случиться, что украшения устареют и выйдут из моды прежде, чем будет закончено сооружение здания, для которого они предназначались.

Первый закон приводит художника к аллегории, а второй — к подражанию древним; последнее преимущественно относится к мелким украшениям.

Мелкими украшениями я называю те, которые или не составляют целого, или представляют собой дополнение к более крупным. Раковины в древности применялись только в тех случаях, когда это соответствовало мифу (например, при изображении Венеры и морских божеств) или же месту (например, в храмах Нептуна). Предполагают также, что древние светильники, украшенные раковинами, изготовлялись для храмов Нептуна<sup>138</sup>. Они могут быть весьма хороши и даже весьма выразительны во многих местах, — например, в виде фестонов на здании ратуши в Амстердаме<sup>139</sup>.

Бараны и бычьи головы в орнаменте едва ли могут способствовать использованию раковичных мотивов, как, по-видимому, полагает автор «Послания», — они скорее позволят злоупотребить ими. Эти лишние кожи черепа не только имели отношение к жертвоприношениям у древних; существовало поверье, будто они способны отвести удар молнии<sup>140</sup>, и Нума Помпилий пожелал иметь на сей счет особый приказ от Юпитера<sup>141</sup>. Капитель коринфской колонны не только является неподходящим местом для использования раковичных мотивов, — она может служить примером украшения, по сути дела

<sup>140</sup> Arnob. adv. gentes. l. 5. p. 157. ed. Lugd. 1651. in quarto. Подобную бычью голову на оборотной стороне одной золотой афинской монеты, на лицевой стороне которой имеется изображение головы Геркулеса и палицы, истолковывают также как указание на один из подвигов героя (Наум. Tesogo Brit. t. 1. p. 182, 183). Согласно некоторым предположениям, бычья голова служила также символом силы, усердия или терпения (Hupnerotomachia Poluphilli. fol. 27. Venet. ap. Ald. 15. fol.).

нелепого, но благодаря его древности воспринимаемого как нечто непреложное и соответствующее хорошему вкусу. Происхождение этой капители обусловлено было, по-видимому, более естественными и разумными причинами, нежели теми, которые излагает Витрувий<sup>142</sup>. Подобная тема, впрочем, должна исследоваться в трудах по архитектуре. Покок, полагающий, что коринфский ордер, вероятно, не приобрел особого распространения в то время, когда Перикл воздвиг храм Афины, должен был бы помнить, что храмам этой богини, согласно Витрувию, приличествовали дорические колонны<sup>143</sup>.

Со всеми украшениями следует поступать так же, как того вообще требует архитектура. Последняя приобретает величественный характер, если основные ее элементы члениятся посредством колонного ордера на немногие части и если частям этим присущи смелые и мощные возвышения и углубления. Можно вспомнить здесь каннелированные колонны храма Юпитера в Агригенте, в каждом желобе которых мог свободно поместиться стоящий человек<sup>144</sup>. Украшения эти должны быть не только немногочисленны сами по себе, но и состоять из немногих частей, причем части эти должны быть сильно и свободно профилированы.

Первый закон (вернемся вновь к аллегории) мог бы быть подразделен на множество соподчиненных правил, однако главной целью художника всегда останется наблюдение над природой вещей и явлений; что же касается примеров, то метод опровержений представляется здесь более поучительным, нежели метод предписаний.

Фрески с Арионом, плывущим на дельфине (которые, судя по одному современному сочинению об архитектуре<sup>145</sup>, помещают над дверьми комнат, причем, по-видимому, вне всякой связи с какой-либо идеей), были бы — в соответствии с традиционным истолкованием — уместны не только в залах и покоях дофина Франции: образ этот показался бы значимым всюду, где он символизировал бы Человеколюбие или Помощь и Защиту, то есть то, что усматривают в нем художники. А в Таренте подобный же персонаж, хотя и без лиры, и поныне украшает все общественные здания, ибо древние тарентийцы, чтившие Таранта, сына Нептуна, как основателя своего города, изображали его на своих монетах плывущим на дельфине.

Можно обнаружить прегрешения против истины в украшениях здания, в сооружении которого принимала участие целая нация; во дворце Бленхейм герцога Мальборо над каждым из двух порталов высечены из камня огромные лежащие львы, рвущие на куски маленьких петухов; в основе этого замысла лежит не что иное, как весьма банальный каламбур.

Следует признать, что у древних можно найти один или два образца внешне похожих идей, — примером здесь послужит львица, воздвигнутая на могиле возлюбленной Аристоклита по имени Леэна<sup>146</sup>

в воздаяние стойкости, выказанной этой женщиной под пытками, которым подверг ее тиран в надежде вырвать у нее признание в причастности к заговору против него. Я не знаю, однако, может ли эта гробница служить оправданием пристрастия к каламбурам в современных украшениях. Возлюбленная афинского мученика свободы пользовалась дурной славой из-за ее нрава, вследствие чего высказывались сомнения в том, может ли общественный памятник носить ее имя. Подобный казус случился с изображением ящерицы и лягушки в одном храме: посредством этих фигур архитекторы Савр и Батрах стремились увековечить свои имена, не имея возможности обозначить их открыто<sup>147</sup>. Упомянутая львица была изображена лишенной языка, и это придало истинность аллегории. Львица, которую установили на могиле знаменитой Лаис, была, по всей видимости, копией первой, но здесь она держала в передних лапах барана, что должно было служить намеком на ее нрав<sup>148</sup>. Но вместе с тем фигуры львов всегда устанавливали на могилах отважных людей<sup>149</sup>.

Не следует полагать, однако, что все украшения и изображения у древних, причем даже на их вазах и утвари, обязательно должны быть аллегорическими. Объяснение многих из них или оказалось бы весьма затруднительным, или основывалось бы на простых догадках. Я не осмелюсь, например, утверждать, что светильник в виде головы вола означает вечное напоминание о пользе труда, ибо огонь вечен. Точно так же я не смог бы увидеть здесь изображения жертвы в честь Плутона и Просерпины<sup>150</sup>. Однако образ троянского принца, которого Юпитер похитил и сделал своим любимцем, скрывал под обличем троянца большое и славное истолкование, — и это, следовательно, была подлинная аллегория, которую напрасно было бы искать в «Послании». Изображение птиц, поедающих виноград, кажется столь же уместным на урне с прахом, что и изображение младенца Бахуса, которого Меркурий передает Левкотею для того, чтобы она выкормила его грудью, — на большой мраморной вазе работы афинянина Сальпиона<sup>151</sup>. Птицы могут обозначать наслаждение теми радостями, которыми пользуется умерший в Елисейских полях в соответствии со своими склонностями при жизни: известно, что птица служила символом души. В изображении сфинкса на одном кубке хотелось бы видеть намерение художника напомнить о событиях из жизни Эдипа в Фивах, бывших родиной Бахуса, которому, по всей вероятности, и был посвящен этот кубок. Изображение же ящерицы на одном сосуде для питья работы Ментора могло служить указанием на имя владельца, которого, по-видимому, звали Савр.

По моему мнению, имеются серьезные основания искать аллегории в большинстве образов у древних, в особенности если принять во внимание, что у них и зодчество обладало аллегорическим характером.

ром. Зданием подобного рода была галерея в Олимпии, посвященная семи свободным искусствам, в которой эхо семикратно повторяло декламируемое стихотворение. В какой-то степени сюда же может быть отнесен изображенный на одной монете императора Аврелиана храм Меркурия, крыша которого покоилась не на колоннах, а на гермах (или «термах», как произносят это слово ныне<sup>152</sup>). На фронто-не храма были изображены собака, петух и язык: символы, значение которых общеизвестно.

Еще большей искусностью отмечена была постройка храма Добродетели и Славы, предпринятая Марцеллом. Когда он предназначил для этого добычу, захваченную в Сицилии, то верховные жрецы, у которых он испросил позволения, ответили ему отказом под тем предлогом, что ни один храм не может быть посвящен двум божествам. Тогда Марцелл велел построить два храма, один подле другого, причем таким образом, чтобы попасть в храм Славы можно было бы лишь пройдя через храм Добродетели; так была выражена поучительная мысль о том, что истинной славы можно достичь, лишь выказав добродетель<sup>153</sup>. Храм этот находился перед *Porta Capena*<sup>154</sup>. Мне вспоминается здесь сходная идея. Статуэтки безобразных сатиров у древних обычно делались полыми; когда их открывали, внутри оказывались маленькие фигуры Граций<sup>155</sup>. Разве не крылось здесь наставление о том, что не следует судить по внешнему виду и что разум возмещает все недостатки, присущие внешнему облику?

Я опасался того, что могу забыть о некоторых возражениях, высказанных в адрес моего сочинения автором «Послания», хотя и желал ответить на них. Я вспоминаю сейчас об искусстве греков превращать голубые глаза в черные: Диоскорид — единственный автор, сообщивший нам об этом<sup>156</sup>. Опыт подобного рода был сделан и в новое время. Некая графиня в Силезии была признанной красавицей наших дней: ее считали совершенством, и лишь некоторые высказывали пожелание о том, чтобы у нее были черные глаза вместо голубых. Она решила удовлетворить желание своих обожателей и использовала все средства воздействия на природу, и это удалось ей: глаза ее стали черными, однако она ослепла.

Я не доставил удовлетворения себе — а возможно, и автору «Послания»; но искусство неисчерпаемо, и не следует пытаться написать обо всем. Я стремился приятно использовать дарованный мне досуг, а собеседования с господином Фридрихом Эзером, истинным преемником Аристиды, воплощавшего душу и писавшего для поучения, отчасти способствовали этому. Так пусть же именем этого достойного художника и друга и будет украшен конец моего сочинения.

# ОПИСАНИЕ БЕЛЬВЕДЕРСКОГО ТОРСА В РИМЕ

Я привожу здесь описание знаменитого торса из Бельведера, который обычно называют «торсом Микеланджело», ибо великий художник особенно высоко ценил этот обломок и выполнил по нему немало штудий. Как известно, это — изуродованная статуя сидящего Геркулеса, а творцом ее является Аполлоний, сын Нестора, из Афин<sup>1</sup>. Мое описание посвящено лишь идеалу статуи (так как она по преимуществу идеальна) и представляет собой фрагмент аналогичного пояснения к нескольким статуям.

Первой работой, за которую я принялся в Риме, было описание статуй из Бельведера, и именно Аполлона, Лаокоона, так называемого «Антиноя» и этого торса, то есть самых совершенных из всех дошедших до нас произведений древней скульптуры<sup>2</sup>. Рассказ о каждой статуе должен был состоять из двух частей: в первой рассматривался бы идеал, во второй — собственно искусство, причем я намеревался также поручить лучшим художникам воспроизвести эти творения в рисунках и гравюрах. Однако подобное предприятие, требовавшее содействия щедрых ценителей, оказалось для меня непосильным, и поэтому проект, над которым я долго и упорно размышлял, остался неосуществленным, а само описание в нынешнем его виде нуждается еще, быть может, в окончательной отделке.

Описание это следует рассматривать поэтому как попытку осмыслить и отобразить столь совершенное произведение искусства и как пример исследования в области искусства. Ибо недостаточно сказать, что некое произведение прекрасно: необходимо знать также, в какой степени и почему оно прекрасно. Этого не знают римские знатоки древностей (что могут подтвердить те, кто руководствовался их указаниями), и лишь весьма немногие художники смогли постичь природу величия и благородства в произведениях древних. Остается пожелать, чтобы нашелся человек, которому благоприят-

ствовали бы обстоятельства и который сумел бы предпринять и должным образом выполнить описание лучших статуй так, как это необходимо для наставления молодых художников и путешествующих любителей.

Ныне же, читатель, я поведу тебя к столь часто прославлявшемуся, но до сих пор не оцененному по достоинству торсу Геркулеса, к произведению, совершеннейшему в своем роде и принадлежащему к числу высших творений искусства из числа тех, что дошли до нашего времени. Но как я могу описать его тебе, когда оно лишено самых прекрасных и значительных своих членов?! Словно могучий дуб, поверженный, утративший ветви и сучья и сохранивший лишь ствол, предстает перед нами изуродованное и искалеченное изваяние сидящего героя; голова, руки и ноги, а также верхняя часть груди его отсутствуют.

С первого взгляда он, быть может, покажется тебе всего лишь бесформенной, исковерканной глыбой; но если, сосредоточенно взирая на это произведение, ты окажешься способным проникнуть в тайны искусства, тебе явится здесь одно из его чудес. Тогда предстанет перед тобой Геркулес словно бы в ореоле всех своих подвигов, и герой и бог одновременно будут явственно зримы в этом обломке.

Там, где остановились поэты, начал художник. Поэты умолкли, едва лишь герой был принят в сонм богов и сочетался браком с богиней вечной юности, — художник же показывает его нам в облике божества и словно бы с бессмертным телом, которое тем не менее исполнено силы и способно с легкостью свершать все великие подвиги, выпавшие ему на долю.

В мощных очертаниях этого тела я вижу непреодолимую силу победителя могучих гигантов, возмущившихся против богов и сраженных Геркулесом на Флегрейских полях, но в то же время мягкие линии этих очертаний, придающие легкость и гибкость строению тела, вызывают в моей памяти стремительные повороты его в единоборстве с Ахелоем, не ускользнувшим, несмотря на все многообразие своих превращений, от рук соперника.

В каждой части тела раскрывается, словно на картине, весь герой в одном из его деяний, — и, как на точном плане разумной постройки дворца, здесь ясно видно назначение каждой части.

Я не могу созерцать то небольшое, что осталось от плеч Геркулеса, не вспоминая, что на их простертой мощи, словно на двух горных кряжах, покоилась вся тяжесть небесной сферы. С какой величавостью вырастает грудь и как великолепно вздымающаяся округлость ее свода! Такой и должна быть грудь, на которой раздавлены были великан Антей и трехтелый Герийон. Ни грудь какого-нибудь трижды или

четырежды увенчанного олимпийского победителя, ни грудь спартапского воина, потомка героев, не смогли бы найти столь же великолепное и величественное воплощение.

Спросите познавших самое прекрасное в природе смертных: видели они когда-нибудь бок, который мог бы сравниться с левым боком торса? Действие и противодействие его мускулов поразительным образом уравновешены мудрым соотношением между изменчивым движением и стремительной силой, благодаря чему тело оказывается способным совершить все, что оно ни пожелало бы. Подобно тому, как при поднимающемся на море волнении спокойная прежде поверхность покрывается в неясном смятении играющими волнами, когда одна поглощается другой и снова выкатывается из нее, — так и здесь, мягко вздуваясь, незавершенным вливается один мускул в другой, а третий, поднимающийся между ними и усиливающий их движение, теряется в них, и наш взор словно бы поглощается вместе с ним.

Здесь я хотел бы остановиться, чтобы в нашем сознании беспрепятственно запечатлелось представление о непреходящей значимости образа, который воплощен здесь, однако высшие красоты нельзя описывать разобщенно. А какие представления порождают в то же время бедра, крепость которых свидетельствует о том, что герою ни разу не довелось ни дрогнуть, ни согнуться!

В это мгновение дух мой облетает отдаленнейшие страны света, по которым проходил Геркулес: созерцание бедер с их неиссякаемой мощью и лишь божеству присущей длиной, пронесших героя сквозь сотни земель и народов к бессмертию, уводит меня к пределам его многотрудных скитаний, к монументам и столпам, где покоилась его пята. Я начинаю размышлять об этих дальних походах, но взгляд на спину торса побуждает мой дух вернуться. Я был восхищен, увидев это тело сзади, словно человек, который, испытав вначале изумление при виде великолепного портала некоего храма, поднимается затем на вершину этого храма, где его приводит в восторг свод, скрытый прежде от взора.

Я вижу здесь благороднейшее строение костяка этого тела, исток мускулов, схему их расположения и движения, — и все это раскрывается, как видимый с вершины горы пейзаж, которому природа ниспослала всевозможные богатства своих красот. Подобно тому, как пологие склоны приветливых возвышенностей растворяются то в сужающихся, то в расширяющихся низинах, так многообразно, великолепно и прекрасно возвышаются здесь набухающие бугры мускулов, огибаемые, словно потоком вод Меандра, углублениями, нередко неуправляемыми, доступными скорее осязанию, нежели взору.

Если вам кажется невозможным показать мыслящую силу в какой-либо части тела, кроме головы, постарайтесь постичь здесь то, каким образом созидающая рука творца оказывается способной одухотворять материю. Мне представляется, что спина, кажущаяся согбенной от высоких дум, завершается головой, в которой теснятся радостные воспоминания о поразительных деяниях, и в то время, как перед моими глазами возникает такая голова, исполненная величия и мудрости, в моем воображении начинают воссоздаваться и прочие недостающие члены тела: подобное воздействие оказывает накопившееся обобщение всего того, что сохранилось, словно бы внезапно восполняя ущерб.

Мощность плеч позволяет мне осознать, сколь сильными были руки, задушившие льва на горе Киферон, и взор мой стремится воссоздать их, связавших и увлекших Цербера. Его бедра и сохранившееся колено дают мне возможность представить ноги, никогда не знавшие усталости, преследовавшие и настигшие медноногого оленя.

Но тайна искусства приводит мой дух через все подвиги, порожденные силой Геркулеса, к совершенству его души, ибо в этом обломке ей воздвигнут такой памятник, какого не смог создать ни один из поэтов, воспевающих мощь его рук: художник превзошел их. Его образ героя не оставляет места для мысли о жестокости или распущенности. В тихом спокойствии тела проявляется сосредоточенный, великий дух; пред нами предстает муж, который из любви к справедливости подвергал себя величайшим превратностям судьбы и даровал странам безопасность, а их обитателям — мир.

Эта замечательная и благородная форма столь совершенного существа словно бы овеяна бессмертием, сосудом для которого и служит фигура; кажется, будто высший дух занял место бранных членов и распространился вместо них. Это уже не тело, все еще продолжающее борьбу с чудовищами и злодеями, но существо, которое на горе Эте очистилось от шлаков человеческой природы, некогда уклонившейся от исконного своего подобия отцу богов.

Таким совершенным не видели Геркулеса ни любимый им Гил, ни нежная Иола; таким совершенным лежал он в объятьях Гебы, [богини] вечной юности, и впитывал в себя ее нескончаемые токи. Тело его не питается больше бранными яствами и грубыми веществами; его поддерживает пища богов — и кажется, будто он лишь вкушает, не впитывая, и насыщается, не наполняясь.

О, если бы я мог увидеть это изваяние столь же величественным и прекрасным, каким оно открылось разуму его творца, чтобы только иметь возможность сказать об оставшемся то, что думал он и как должно думать мне! Наравне с ним я испытал бы величайшее счастье,

описав это произведение достойным образом. Но я стою, исполненный печали, и, подобно Психее, начавшей оплакивать любовь после того, как она ее познала, скорблю о невозвратных утратах статуи Геркулеса после того, как достиг понимания природы ее красоты.

И искусство плачет вместе со мной, ибо произведение, которое оно могло бы поставить наряду с величайшими достижениями таланта и разума и вознести благодаря ему свою главу к высочайшим вершинам человеческого преклонения даже и теперь, как некогда в свой золотой век, — это произведение, где искусство, быть может, в последний раз достигло предела своих возможностей, оно вынуждено видеть наполовину уничтоженным и жестоко изуродованным. И кто при этом не станет сокрушаться об утрате многих сотен других шедевров? Но искусство, желающее и впредь поучать нас, отвлекает нас от этих горестных размышлений и показывает нам, сколь многому мы можем еще научиться благодаря тому, что сохранилось, и какими глазами должен взирать на это художник.

## О ГРАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА

Грация представляет собой нечто осмысленно-пленительное. Понятию этому присущ широкий смысл, ибо оно распространяется на все явления. Грация — дар небес, но иного рода, нежели красота: он лишь возвещает о предрасположенности к ней. Грация развивается благодаря воспитанию и размышлениям и может стать естественной для приуготованной к ней натуры. Принужденность и деланная живость чужды грации, но для того чтобы возвыситься до надлежащей ступени ее проявления во всех действиях, в соответствии с отпущенным от природы талантом, требуется внимание и усердие. Она проявляется в душевной бесхитростности и спокойствии и затмевается необузданным пылом и раздражением страстей. Поведение и поступки всех людей становятся приятными благодаря грации, и в прекрасном теле она властвует нераздельно. Ксенофонт был одарен ею, Фукидид же к ней не стремился. В ней состояло достоинство Апеллеса, а в новейшие времена — Корреджо, однако Микеланджело не смог обрести ее. Но на произведения древних она излилась неиссякаемым потоком и обнаруживается даже в посредственных произведениях.

Должно быть, постижение и оценка грации в людях и в подражающих им статуях и картинах несходны между собой, ибо в произведениях искусства не кажется предосудительным то, что могло бы показаться таковым в жизни. Подобное различие в восприятии обусловлено либо природой подражания вообще, волнующего тем сильнее, чем более отчуждено оно от предмета подражания, либо, скорее всего, неискушенностью чувств и недостаточно частым созерцанием и сравнением произведений искусства. Ибо то, что нравилось просвещенному разуму, преимущественно воспитанному на новейших произведениях, часто кажется отталкивающим по достижении истинного познания красот древности. Следовательно, чувство грации само по себе не является, по-видимому, врожденным; но поскольку оно может быть развито и поскольку оно является частью хорошего вкуса, то можно научить как первому, так и второму (вопреки мне-

нию автора «Писем об англичанах»<sup>1)</sup>), ибо постижима даже сущность красоты, хотя до сих пор еще не найдено ее точного и всеобъемлющего истолкования.

При изучении произведений искусства грация более всего доступна чувственному восприятию, а при подтверждении превосходства древних произведений над новыми она оказывается самым убедительным доводом. Необходимо поэтому прийти к понятию высшей абстрактной красоты.

Грация в произведениях искусства связана исключительно с человеческой фигурой и проявляется не только в ее существенных элементах — позе и жестах, но и в случайных — украшениях и одежде. Суть ее состоит в своеобразном отношении действующих лиц к действию, ибо она подобна воде, которая тем совершеннее, чем более лишена всякого вкуса. Своеобразие любого рода наносит ущерб как грации, так и красоте. Следует заметить, что речь идет здесь не о сфере комического в искусстве, а о его возвышенных или героических и трагических элементах.

Поза и мимика древних статуй словно бы создают в нашем представлении образ человека, который вызывает к себе уважение (и вправе требовать этого) и который выступает перед лицом мудрых мужей. Движениям их присуща непреложная внутренняя обоснованность, как если бы в фигурах этих струился ток благородной крови и обитала нравственная душа; только позы вакханок на резных камнях, в соответствии с их природой, нарочиты. То, что было сказано относительно стоящих фигур, применимо и к лежащим.

В скульптуре древних у стоящего в спокойной позе человека, когда одна нога несет на себе груз тела, а другая свободна, то эта последняя отставлена назад настолько, насколько это нужно для того, чтобы сохранить вертикальное положение фигуры; у фавнов дикость их натуры обнаруживается и в линии этой ноги, которая как бы по неведению законов изящества повернута носком внутрь. Художникам нового времени спокойная поза показалась невыразительной и безжизненной. Поэтому они отставляют свободную ногу еще дальше и переносят на нее часть тяжести тела, чтобы добиться некоей идеальной позы, и по-новому поворачивают верхнюю половину туловища и голову, нарушая состояние покоя фигуры так, словно бы изображают человека, испытывающего внезапное потрясение. Те, кому это покажется неясным за неимением случая созерцать творения древних, пусть представят себе кавалера из комедии или же молодого француза в привычной для него обстановке. Там, где пространство не допускало подобного положения ног, свободную ногу, чтобы она не была пассивной, ставили на какое-нибудь возвышение: поза человека, которому в разговоре постоянно хочется поставить ногу на стул или подложить

под нее камень, чтобы обрести прочную опору. Древние до такой степени заботились о соблюдении высшей благопристойности, что у них редко можно найти фигуру со скрепченными ногами — разве что мраморного Бахуса и Нирея или Париса на резных камнях, в знак изменности этих персонажей.

На лицах древних статуй радость проявляется не в раскатах смеха, но лишь в той просветленности, что свидетельствует о внутреннем веселье; на лице вакханки сияет лишь как бы отблеск зари наслаждения. В скорби и негодовании облик древних статуй — олицетворение моря, пучины которого недвижны в то время, когда его поверхность начинает волноваться; даже исполненная глубочайшего страдания Ниоба предстает перед нами как героиня, не желающая уступить Латоне. Ибо душа может достичь такого состояния, когда она подавляет безмерную муку, будучи уже не в силах вместить ее, и становится почти бесчувственной. В подобных случаях древние художники — так же, как и древние поэты, — изображали своих персонажей словно бы вне действия, которое должно было бы вызвать ужас или стелания, поступая таким образом и для того, чтобы воплотить достоинство человека, состоящее в подлинной душевной твердости.

Новейшие художники, которые либо не изучали древности, либо не добились успеха в созерцании грации в природе, изображают при воспроизведении натуры не только то, что она чувствует, но и то, чего она не чувствует. Нежность на лице мраморной статуи сидящей Венеры в Потсдаме, работы Пигалья из Парижа, воспринимается так, словно бы у богини вот-вот потекут слюнки из тяжело дышащего рта: она ведь должна выглядеть томящейся страстью. Можно ли поверить тому, что этот человек провел несколько лет в Риме, копируя древности! «Милосердие» Бернини на одной из папских гробниц в соборе Святого Петра в Риме должно любвеобильно, материнскими глазами взирать на своих детей, однако в лице статуи обнаруживается немало черт, противоречащих этому. Любвеобилие здесь воспринимается как деланный язвительный смех, ибо грация достигается способом, привычным для этого художника: посредством ямочек на щеках. При воспроизведении же скорби он доходит до того, что изображает своих персонажей рвущими на себе волосы, как можно видеть на гравюрах со многих его знаменитых произведений.

Жестикоуляция, сопутствующая мимике, и вообще положение рук у древних статуй — как у людей, полагающих, что за ними никто не наблюдает; и хотя руки сохранились у немногих изваяний, однако по положению предплечий видно, что движения рук были естественными. Художники, которые восстанавливали отсутствующие или изуродованные руки, неоднократно сообщали им — так же, как и в своих собственных произведениях, — такое положение, какое придала бы своим

рукам, полагая их красивыми, особа, сидящая перед зеркалом и желающая как можно дольше и чаще демонстрировать их в самом выгодном свете тем, кто присутствует при ее туалете. Движения их обычно столь же скованны, как у юного дебюта на кафедре. Если персонаж изображен взявшим в руки свое одеяние, то он держит его, словно паутину. Немесида, которая на древних резных камнях слегка приподнимает свой пеплум у груди, на современных картинах смогла бы сделать это не иначе, как изящно отставив три последних пальца.

Грация случайных элементов древних статуй — украшений и одежды — кроется, так же как и грация самих статуй, в том, что ближе всего к природе. В самых древних произведениях складки под поясом ниспадают вертикально, как это естественно бывает с платьем из тонких материй. С развитием искусства начались поиски разнообразия; однако ткань одежды всегда оставалась легкой, а складки не нагромождались друг на друга и не рассеивались как попало, но составляли единую массу. Древность постоянно соблюдала эти два важнейшие условия, как можно видеть и сейчас на примере Флоры (не Фарнезской) эпохи Адриана в Капитолии. Разметанные и разлетающиеся одеяния делались у вакханок и танцующих фигур, а иногда и у статуй, доказательством чего служит одна из них, находящаяся в Палаццо Риккарди во Флоренции; однако благопристойность всегда соблюдалась, и способность ткани развеиваться не преувеличивалась. Боги и герои изображаются как бы стоящими в святилищах, а не выставленными на произвол ветров подобно флюгерам; летящие и воздушные одеяния преимущественно можно встретить на резных камнях, например у Аталанты, то есть там, где и персонаж и материал требовали и допускали это.

Грация простирает свое влияние на одежду потому, что сама Грация и ее сестры издревле изображались одетыми, и оттого-то представление о грации в одежде само собой возникает в нашем воображении при мысли о том, в каких одеяниях мы должны были бы видеть Граций. Их хотелось бы видеть не в праздничных одеяниях, а, подобно красавице, которую мы любим, — в легких накидках, только что вставшими с постели.

В новейших произведениях искусства после эпохи Рафаэля и его лучших учеников не принималось, по-видимому, в расчет то соображение, что грация может проявиться и в одежде, ибо вместо легких одеяний были избраны тяжелые, которые словно бы прикрывают неспособность художника к воспроизведению прекрасного. Ибо крупные складки освобождают его от столь ценимой древними необходимости намечать форму тела под одеянием, так что зачастую фигура работы какого-нибудь художника наших дней кажется предназначенной лишь для ношения одежды. Бернини и Пьетро да Кортона

стали образцами для своих последователей в изображении широких и тяжеловесных одеяний. Мы надеваем на себя платья из легких тканей, но портреты наши лишены этого достоинства.

Если с исторической точки зрения рассматривать вопрос о грации после возрождения искусства, то приходится скорее говорить о ее противоположности. В скульптуре подражание одному-единственному великому человеку, Микеланджело, отдалило художников от древности и от постижения грации. Его глубокий ум и великая ученость не позволили ему ограничиться одним лишь подражанием древним, а воображение его было слишком пылким для воспроизведения изысканных чувств и пленительной грации. Опубликованные и неопубликованные стихотворения Микеланджело полны рассуждений о высшей красоте, но в своих произведениях он не воплощал ее — равно как и грацию. Ибо поскольку он стремился лишь к исключительному и сложному в искусстве, то не придавал значения приятному, так как оно зиждется более на чувстве, нежели на учености, и, дабы выказать последнюю везде и повсюду, впадал в преувеличения. Его лежащим фигурам на гробницах в капелле великих герцогов Медичи в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции приданы столь необычные позы, что, будь они живыми, им пришлось бы приложить усилия, чтобы удержаться лежащими в подобном положении, и именно этими неестественными позами Микеланджело и погрешил против природы и против места, в котором работал. Ученики Микеланджело следовали по его стопам, но так как они не обладали его ученостью, произведения их были лишены и этого достоинства, и поэтому отсутствие грации, не возмещенное разумом, стало у них еще более ощутимым и достойным порицания. Как мало разбирался в грации и в античности Гульельмо делла Порта, лучший из этой школы, видно, между прочим, и по «Фарнезскому быку», где он реставрировал торс Дирки<sup>2</sup>. Джованни да Болонья, Альгарди и Фьямминго — великие художники, но они ниже древних и в той области искусства, о которой мы ведем речь.

Наконец, на свет явился Лоренцо Бернини, человек великого таланта и ума, которому, однако, грация и во сне не снилась. Он желал объять все области искусства, был живописцем, архитектором и скульптором — и, как скульптор, стремился прежде всего к оригинальности. На восемнадцатом году жизни он создал «Аполлона и Дафну», поразительное для такого возраста произведение, которое сулило, что благодаря ему скульптура достигнет своего высочайшего совершенства. Вслед за тем он создал «Давида», не выдерживающего сравнения с первым его произведением. Всеобщее одобрение придало ему гордости, и кажется, что он, будучи не в состоянии ни сравниться с древними, ни затмить их, замыслил избрать некий новый путь, вступление на который было облегчено дурным вкусом его эпохи и позволило бы ему

занять первое место среди современных художников, — и это удалось ему. С тех пор грация совершенно отвернулась от него, так как не могла иметь что-либо общее с его замыслом. Ибо Бернини преследовал цель, прямо противоположную той, что избрала древность; свои наблюдения он черпал в обыденной природе, а идеалом его были создания, рожденные под неведомыми ему небесами, ибо даже в самой прекрасной области Италии природа выглядит иначе, чем на его картинах. Его почитали как бога искусства и подражали ему, а поскольк статуи воздвигают в честь святынь, а не мудрости, то произведения Бернини более подходят для церкви, нежели «Лаокоон». По Риму, читатель, ты можешь безошибочно судить о положении в других странах, а я в будущем сообщу сведения и о них. Хваленые Пюже, Жирардон и как их там еще зовут, этих мастеров, — все не лучше его. То, на что способен лучший рисовальщик во Франции, показывает Минерва на гравюре на меди Мариэтта с заставки к собранию резных камней<sup>3</sup>.

В Афинах статуи Граций стояли у входа в святилища; наши художники должны были бы поставить их у себя в мастерских и носить их изображение на перстнях для постоянного напоминания, а также приносить им жертвы для того, чтобы снискать благоволение этих богинь.

В этом кратком обзоре я ограничился преимущественно скульптурой, поскольку судить о картинах можно и за пределами Италии, и читатель будет иметь удовольствие самостоятельно обнаружить многое сверх того, что сказано мною. Я бросил лишь несколько зерен, имея в виду гораздо более обильный посев, если досуг и обстоятельства позволят мне это.

## НАСТАВЛЕНИЕ О ТОМ, КАК СЛЕДУЕТ СОЗЕРЦАТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Если ты желаешь судить о произведениях искусства, то пройди вначале мимо того, что свидетельствует о похвальном прилежании и трудолюбии, но будь внимателен к тому, что порождено разумом: ибо прилежание может выказать и бесталанный художник, талант же виден и там, где отсутствует прилежание. Изображение, выполненное живописцем или скульптором с большой старательностью и ничем не примечательное, сравнимо со старательно написанной книгой. Ибо подобно тому, как величайшее искусство состоит не в том, чтобы выказывать ученость в сочинении, так и весьма изящно и гладко выписанная картина еще не служит доказательством величия художника. Нагромождение без всякой нужды в каком-нибудь сочинении цитат из книг, чаще всего непрочитанных, — то же самое, что показ каждой мелочи в изображении. По этой-то причине тебя не должны удивлять ни лавровые венки на головах Аполлона и Дафны у Бернини, ни сеть на скульптуре работы Адама Старшего из Парижа, находящейся в Германии<sup>1</sup>. В такой же точно степени ни одна особенность, в которой сказывается лишь прилежание, непригодна для постижения или для различения древнего и нового.

Обрати внимание на то, самостоятельно ли мыслил создатель созерцаемого тобою произведения или только подражал, ведома ли ему благороднейшая цель искусства, красота, или же он просто воплощал привычные для него формы, и работал ли он как зрелый муж или играл как дитя.

Книги и труды по искусству могут быть созданы без особого усилия ума (я заключаю это из того, что вижу в действительности); живописец также может механически написать вполне приемлемый образ Мадонны, а профессор — даже трактат по метафизике, который понравится тысяче молодых людей. Однако способность художника

размышлять проявляется только при частом обращении к одному и тому же сюжету, и притом — в плодах его самостоятельных замыслов. Ибо подобно тому, как в зависимости от одной-единственной черточки меняется весь склад лица, так и воплощение одной-единственной мысли, выраженной движением какой-либо части тела, способно придать сюжету иной вид и выявить сильную сторону художника. Платон в «Афинской школе» Рафаэля лишь шевелит пальцем — но он достаточно красноречив; фигуры же Цуккарри маловыразительны, несмотря на все их немислимые извивы. И поскольку труднее показать многое посредством малого, а подлинный разум охотнее ищет случая проявить себя в малом, чем во многом, то и одна-единственная фигура может оказаться для мастера сосредоточием всего его искусства. Однако большинству художников столь же трудно было бы соблюсти строгое требование представить некое событие, и притом во всей его полноте, посредством одной или двух фигур, как какому-нибудь литератору сочинить в виде опыта совсем краткую статью на его собственном материале, ибо здесь в обоих случаях обнаружатся те слабые стороны, которые в большой массе оказались бы скрытыми. Именно поэтому почти все начинающие и предоставленные самим себе молодые художники предпочитают выполнить набросок множества поставленных рядом фигур, нежели полностью завершить одну-единственную. И поскольку именно немногое (в большей или меньшей степени) определяет различие между художниками, а немногое неуловимое является достоянием лишь мыслящих и тонко чувствующих натур, многое же и очевидное трогает вялое чувство и тупой ум, то художник, довольствующийся одобрением умных людей, может выказать величие в отдельной детали и многообразии и мысль в повторяемом и знакомом. Я говорю здесь как бы устами древних. Этому учат их произведения, и если бы мы изучали и исследовали сочинения древних так же, как памятники их искусства, то были бы столь же образованны и столь же искусны в литературе.

У Аполлона Бельведерского гордость выражена преимущественно подбородком и нижней губой, гнев — вздрамьями, а презрение — ртом. В остальных чертах его божественного лица обитают Грации, и красота его кажется чистой и ясной как солнце, символом которого он является. На лице Лаокоона ты видишь, помимо страдания, еще и негодование (как бы на незаслуженную муку), выражающееся в складках носа, а родительское сострадание затуманивает зрачки подобно мутной пелене. Эти красоты запечатлены в одной-единственной черте подобно образу, создаваемому одним лишь словом Гомера; найти их может только тот, кто знает их. Твердо будь уверен, что древние художники — так же, как и древние мудрецы — стремились выразить многое посредством немногого. Поэтому разум древних глубоко коре-

нится в их произведениях; в современном же мире дело по большей части обстоит как у обедневших торговцев, выставляющих напоказ все свои товары. Гомер, у которого все боги поднимаются с места, когда среди них появляется Аполлон, дает более величественную картину, чем Каллимах со всеми своими стихотворениями, исполненными учености. Если предвзятое мнение может оказаться полезным, то именно таковым и будет убеждение в правоте моих слов: проникшись им, приблизься к произведениям древних в надежде найти многое, и ты многое обретишь. Но созерцать ты должен с величайшим спокойствием, иначе многое в немногом и тихая простота не принесут тебе радости точно так же, как если бы ты наспех читал великого Ксенофонта, не терпящего прикрас.

Самостоятельному мышлению я противопоставлю копирование, но не подражание. Под первым я понимаю рабское следование, при втором же — если художник руководствуется разумом — объект подражания может как бы усвоить иную природу и превратиться в нечто самостоятельное. Доменикино, живописец, которому была присуща восприимчивость, избрал своими образцами лица так называемого «Александра» во Флоренции и Ниобы в Риме. Черты их можно обнаружить у его персонажей (Александра — в «Иоанне» в церкви Сант-Андреа дельла Валле в Риме, Ниобы — на фреске Капеллы дель Тезоро в церкви Сан-Джованна в Неаполе), и все же здесь нет тождества. В картинах Пуссена найдется много образов, виденных нами на резных камнях и монетах; Соломон в его «Приговоре» — это Юпитер македонских монет; однако такие образы у него подобны пересаженному растению, принимающему иной вид на новой почве.

Копировать не размышляя, — это значит взять Мадонну у Маратты, святого Иосифа у Бароччи, еще фигуры откуда-нибудь и сделать из всего этого некую совокупность; таковы многие алтарные образы даже в самом Риме. Подобным живописцем был недавно умерший знаменитый Мазуччи из Рима. Кроме того, копированием я называю работу как бы по определенному образцу, когда художник сам не сознает, что действует не размышляя. К этой категории принадлежит тот, кто выполнил по заказу некоего князя «Свадьбу Психеи». Вероятно, он не видел ни одного произведения на этот сюжет, кроме рафаэлевского в Фарнезине; его же Психея могла бы сойти и за царицу Савскую. Большинство крупных статуй последнего времени в соборе Святого Петра в Риме — того же рода: огромные глыбы мрамора, стоявшие в необработанном виде пятьсот скуди каждая. Увидеть одну из них — значит увидеть все.

Красота — это второе, на что следует обращать внимание при созерцании произведения искусства. Для мыслящих людей высшей темой искусства является человек или, по крайней мере, его внешний

облик, исследовать который художнику столь же трудно, как мудрецу — человеческую душу, причем (что может показаться на первый взгляд странным) самое трудное не поддается ни исчислению, ни измерению. Именно поэтому постижение пропорций тела и изучение скелета и мускулов не столь сложны и более доступны, нежели познание прекрасного; но если бы даже красота, которую мы жаждем и ищем, могла быть определена посредством общего понятия, то это не помогло бы тому, кому небо отказало в чувстве. Красота состоит в многообразии единого — вот философский камень, который стремятся отыскать художники и который находят немногие из них; лишь тот поймет эти немногие слова, кто сам выработал у себя соответствующее представление. Линия, очерчивающая прекрасную форму, подобна эллипсу, и в ней есть некое единство и некая постоянная изменчивость, ибо она не может быть описана посредством циркуля и меняет свое направление в каждой точке. Сказать это легко, но научиться этому трудно. Какая именно линия, более или менее подобная эллипсу, придает форму различным компонентам красоты, невозможно определить с помощью алгебры; но древние знали ее, и мы находим ее у них, начиная с человеческой фигуры и вплоть до сосудов. Подобно тому как в человеческой фигуре нет ничего тождественного кругу, так поперечный разрез древнего сосуда не образует полукруга.

Если бы от меня потребовали дать чувственное воплощение красоты, что весьма трудно, то я (за неимением древних совершенных произведений или слепков с них) создал бы таковое, не колеблясь, соединив отдельные части тела самых красивых людей той местности, где я бы писал. Но поскольку в Германии теперь сделать этого нельзя, мне придется довольствоваться, если я намереваюсь поучать, изложением понятия красоты методом отрицания, причем, однако, за недостатком времени я должен буду ограничиться обращением к чертам лица.

Форма истинной красоты обладает непрерывающимися компонентами. Этот принцип определяет у древних профиль юных лиц, в котором нет ничего не только прямолинейного, но и искусственного; однако он редко встречается в природе и, по-видимому, более редок в странах с суровым, чем с мягким климатом. Профиль этот очерчивается пологой линией, плавно идущей ото лба к носу. Эта линия настолько присуща красоте, что лицо, которое кажется прекрасным, если его наблюдать спереди, при взгляде сбоку теряет тем сильнее, чем менее плавной оказывается линия профиля. Бернини, губитель искусства, в эпоху наивысшего своего расцвета не пожелал признать эту линию, ибо он не нашел ее в обыденной природе, являвшейся единственной его моделью, а ученики Бернини следуют по его стопам. Из этого принципа вытекает далее, что ни лоб, ни щеки, если на них есть

морщины и ямочки, не могут соответствовать понятию истинной красоты. Поэтому и Венера Медицейская, у которой подбородок с ямочкой, не является образцом высшей красоты, и я думаю, что ее облик воспроизводит некую определенную красивую особу подобно тому, как две другие Венеры, находящиеся в саду позади Палаццо Фарнезе, представляют собой, очевидно, портретные изображения.

У формы истинной красоты выступающие компоненты не притуплены, а округлые не срезаны; глазная кость образует великолепную выпуклость, а подбородок совершенно округлый. По этой причине лучшие из древних художников резко очерчивали ту часть лица, где находятся брови: в эпоху же упадка искусства и в наше испорченное время эта часть становится округлой и притупленной, а подбородок, как правило, слишком маленьким. По притупленной глазной кости можно, между прочим, заключить, что знаменитый «Антиной» в Бельведере в Риме, ошибочно носящий это имя, не может принадлежать к эпохе наивысшего расцвета искусства так же, как и Венера Медицейская. В этом, вообще говоря, и состоит сущность красоты лица, определяемая его формой; черты и свойства, усиливающие эту красоту, относятся к области грации, о которой следует говорить особо. Но я замечая, что отступаю от своего первоначального намерения ограничить тему в той мере, в какой это допускают недостаток времени и загруженность работой. Я не собираюсь излагать здесь — даже если бы это и было в моих силах — систему прекрасного.

У мужской фигуры — своя красота, так же как и у юношеской; но поскольку воплотить многообразие во всей его полноте в любых явлениях сложнее, чем многообразие как таковое, то именно поэтому самым сложным оказывается обобщенное изображение (я понимаю под этим предельную степень совершенства) прекрасной юношеской фигуры. Даже одна голова была бы достаточно убедительной для всех. Возьмите лицо самой прекрасной фигуры в любой современной картине — и почти всегда окажется, что вы знаете более красивого человека. Я сузу по Риму и Флоренции, где находятся самые прекрасные картины.

Если когда-нибудь и существовал художник, сам наделенный красотой, обладавший чувством прекрасного, осмысливший и изучивший древность, то это был Рафаэль, — и все же его красавицы проигрывают в сравнении с высшей красотой, созданной природой. Я знаю людей более красивых, чем его несравненная «Мадонна» в Палаццо Питти во Флоренции и Алкивиад в «Афинской школе». «Мадонна» Корреджо не воплощает высшую идею точно так же, как и «Мадонна» Маратты в Дрезденской галерее, хотя нельзя сказать, что в «Ночи»<sup>2</sup> первого из этих художников мало оригинальных и красивых лиц; знаменитая «Венера» Тициана в Трибуне во Флоренции написана с обыкновенной натуристы. Головы маленьких фигур работы Альбано

кажутся прекрасными; но при переходе от малого к большому мы окажемся в таком же положении, как если бы, изучив искусство кораблеводства по книгам, пожелали бы взяться за управление кораблем в океане. Пуссен, который изучал древность больше, нежели его предшественники, знал свои возможности и никогда не дерзал творить великое.

Однако греки, по-видимому, изображали красавиц с такой же легкостью, с какой лепят горшки, ибо на всех почти монетах независимых греческих государств отчеканены головы более совершенные по форме, чем те, что мы видим в природе, и красота их определяется линией профиля. Казалось бы, совсем не трудно определить движение этой линии — и тем не менее от нее отступают во всех изданиях с изображениями монет. Разве не мог Рафаэль, жаловавшийся, что ему не найти красавицы, достойной стать моделью для Галатеи, заимствовать ее образ из лучших сиракузских монет, так как в его время еще не были открыты самые прекрасные статуи, за исключением Лаокоона? Человеческое воображение не в состоянии превзойти эти монеты, и я умолкаю. Я должен лишь пожелать читателю увидеть образы высшей красоты: голову прекрасного Гения из Виллы Боргезе и Ниобу с ее дочерью; за пределами Рима следует учиться по слепкам или же по резным камням. Две самые прекрасные юные головы — это Минерва работы Аспасия, находящаяся ныне в Вене<sup>3</sup>, и юный Геркулес в музее Стоша во Флоренции. Пусть тот, кто незнаком с лучшими творениями древности, не мнит, что он познал подлинно прекрасное. Без такого знакомства наши представления окажутся неполными и сложившимися под влиянием наших пристрастий. Из числа прекрасных женских образов, созданных современными мастерами, я не могу указать ничего более совершенного, чем греческую танцовщицу работы господина Менгса: поясной портрет в натуральную величину, написанный пастелью на дереве для маркиза Круамара из Парижа.

То, что знанием истинной красоты можно руководствоваться в суждении о произведениях искусства, подтверждают резные камни нашего времени, с большим прилежанием выполненные по образцу древних резных камней. Наттер отважился скопировать упомянутую голову Минервы и в том же, и в уменьшенном размере, но не смог воспроизвести красоту ее формы: нос чуточку велик, подбородок слишком плоский, а рот попросту плох; точно так же обстоит дело и с другими подражаниями подобного рода. Если это не удастся мастерам, то какие надежды можно возлагать на учеников — и что приходится ожидать от прекрасных женских образов, созданных самостоятельно? Я не хочу делать из этого вывод о невозможности даже простого подражания древним головам, но подобным художникам, должно

быть, чего-то недостает. Книга Наттера о резных камнях<sup>4</sup> не обнаруживает большого понимания древнего искусства и в той единственной области, которой он занимается.

Поэтому одной из важнейших причин того, что случаи подделки греческих монет эпохи расцвета редки, является, собственно, уверенность в трудности сравниться с древними в воплощении красоты: фальшивую новую монету якобы чеканки одного из независимых греческих государств можно было бы распознать, сравнив ее с любой из подлинных. В отношении монет императорской эпохи обман удавался легче: штемпели, вырезанные по образцу древних монет знаменитым Падовани<sup>5</sup>, находятся в музее Барберини в Риме, а Мишелем, французом, занимавшимся этим искусством во Флоренции — в музее Стоша.

В-третьих, что касается окончательной (в узком смысле слова) отделки произведения искусства по законченному эскизу, то прилежание здесь похвально, но ценить следует разум. Ибо если мастерство познается в литературе по ясности и силе выражения мыслей, то в окончательной отделке — по свободе и уверенности руки художника. В «Преображении» Рафаэля видны уверенные и свободные мазки великого художника в фигурах Христа, святого Петра и апостолов в правой части картины — и вымученная приглаженность работы Джулио Романо в нескольких фигурах левой части. Пусть никогда не восхищают тебя ни блестящая нежная поверхность мрамора, ни зеркально-гладкая поверхность картины; первая стоила поденщику много труда, а вторая не потребовала от художника особых размышлений. Аполлон работы Бернини так же гладок, как и тот, что находится в Бельведере, а Тревизано работал над своей Мадонной гораздо прилежнее, чем Корреджо. Там, где речь идет о силе рук и прилежании в искусстве, мы ни в чем не уступаем древности; даже порфир может быть обработан в наши дни так же хорошо, как и в давние времена, что бы ни лгали на сей счет невежественные авторы, и последний из них, Карленкас<sup>6</sup>, — в книге, перевод которой не делает чести немцам.

Отнюдь не в большей гладкости фигур на древних геммах кроется секрет отличия работы древнего резчика по камню от современного, как счел за благо поведать миру Маффеи<sup>7</sup>. Наши мастера в своем искусстве довели эту гладкость до той же степени совершенства, что и древние; однако гладкость отделки подобна нежности кожи на лице, которая сама по себе не делает лицо красивым.

Я не хочу тем самым порочить гладкость статуи, ибо она во многом способствует ее красоте, и все же я вижу, что древние постигли тайну отделки статуй с помощью одного лишь резца, как это имело место с Лаокооном. Ведь и в картине чистота кисти придает ей боль-

шую ценность; однако ее следует отличать от гладкописи, при которой утрачиваются полутона, ибо поверхность статуи, напоминающая древесную кору, была бы столь же неприятна на вид и вблизи и издали, как картина, написанная одной лишь грубой щетинной кистью. Наброски следует делать с пылкостью, но окончательная отделка требует хладнокровия<sup>8</sup>. Я имею в виду те произведения, важнейшим достоинством которых является только прилежание, — как, например, работы учеников Бернини в мраморе или Деннера, Зейбольда и им подобных на холсте.

Мой читатель! Наставление это было необходимо, ибо поскольку взгляд большинства людей скользит по поверхности вещей, то все миловидное и блестящее влечет его к себе в первую очередь, и поэтому простое предостережение от ошибок, могущих произойти при этом, составит первый шаг к познанию.

Вообще же за несколько лет моего пребывания в Италии я почти ежедневно имею возможность наблюдать, как путешественники, молодые в особенности, следуют наставлениям слепцов, служащих проводниками по достопримечательностям, и как равнодушно пробегают они мимо шедевров искусства. И я оставляю за собой право более обстоятельно высказаться по этому вопросу в будущем.

# ЗАМЕТКИ ОБ АРХИТЕКТУРЕ ДРЕВНИХ

## Вступление

Я нахожусь в долгу перед читающей публикой, ибо несколько лет тому назад распорядился напечатать уведомление о готовящемся издании истории искусства древних народов (преимущественно греков), где особое внимание было бы уделено скульптуре. Я мог бы выполнить свое обещание уже и тогда, однако то, что этого не случилось, пошло на пользу и мне, и читателям. Ибо, занявшись в то время описанием резных камней из собрания барона Стоша во Флоренции, я вынужден был предпринять множество новых изысканий, которым прежде не мог уделить должного внимания. Труд этот, написанный на французском языке, опубликован во Флоренции, а предисловие к нему и каталог — в Риме; но и без этих двух дополнений он насчитывает около шестисот страниц *in quarto*. Пересмотрев же по окончании этой работы мою историю, я нашел ее неудовлетворительной отчасти в вопросах первостепенной важности, отчасти в методе доказательств и по размышлении решил положить в основу сочинения иную систему. Я заказал множество рисунков для последующего гравирования на меди, для выполнения которых потребовалось время; таковы были причины задержки<sup>1</sup>.

Настоящие заметки об архитектуре древних возникли на основании исследований всего того, что касается искусства вообще, проводившихся мною в продолжении пяти с лишним лет в Риме и других итальянских городах; я располагал всем необходимым для этого, и в особенности — той доверительной близостью, которой удостоил меня его преосвященство кардинал Алессандро Альбани, величайший знаток древностей.

Ученый, который внимательно исследовал древности и обладает нужными познаниями, может трактовать затронутые мною здесь предметы с тем же основанием, что и архитектор, и сюда с полным пра-

вом могут быть отнесены слова Аристотеля о спартанцах: «Они не обучаются музыке, но умеют верно судить о ней»<sup>2</sup>; я имею в виду рутинное, профессиональное обучение. Впрочем, исследование древностей само по себе требует достаточного знания и изучения архитектуры так же, как и двух других искусств, живописи и скульптуры, а созерцание древних зданий пробуждает желание исследовать их тщательнее.

Можно лишь удивляться тому, что многие памятники архитектуры ни разу не привлекли внимания тех, у кого они должны были бы вызвать волнение и желание описать их; так случилось, например, с сохранившимися зданиями города Посидонии, или Пестума (ныне Пьести или Песто) на берегу Салернского залива, неоднократно упоминаемыми мною в этих «Заметках». Клуверий объездил область Песто точно так же, как и все прочие местности в Италии, однако в своем обстоятельном описании<sup>3</sup> он лишь в нескольких словах упоминает о руинах, находящихся в этом городе. Столь же мало сведений о памятниках Пестума можно найти у авторов, живущих в Неаполитанском королевстве. Несколько англичан первыми отправились туда лет десять назад, и с тех пор об этих памятниках начали говорить. Примерно четыре года назад граф Гадзола из Пармы, командующий артиллерией короля Сицилии, велел тщательно измерить и зарисовать пестумские здания, и теперь соответствующие гравюры на меди увидят свет<sup>4</sup>. Года два тому назад барон Антонини (восьмидесятилетний старец, брат составителя популярного итальянско-французского словаря, изданного в Париже в двух томах in quarto) выступил с «Описанием Лукании», опубликованном в Неаполе<sup>5</sup>; он намеревался описать и сохранившиеся памятники Песто, относящегося к упомянутой области. Как заверил меня в беседе барон, он не раз побывал в этом городе, поскольку владеет неподалеку от него поместьем, — однако описание его оказалось столь неточным, что соответствующие страницы книги пришлось перепечатывать, а господин маркиз Галиани<sup>6</sup> из Неаполя составил для автора новый план его рассказа о Песто. Тем не менее в книге сохранилась серьезная ошибка, так как там необоснованно утверждается, будто город представляет собою в плане круг, в то время как в действительности городские стены образуют, напротив, правильный квадрат. Достаточно сравнить то, что написано в сочинении барона Антонини хотя бы о зданиях в Песто, со сведениями, которыми я делюсь здесь с читателями, чтобы убедиться, насколько неполно и неточно его описание.

В Песто, расположенном в полутора итальянских милях от берега моря, полностью сохранились городские стены, образующие квадрат и сложенные без раствора из необычайно крупных квадратных или прямоугольных камней, внешние стороны которых вытесаны в виде шестигранников, подобно бриллиантам; на стенах на определенном

расстоянии друг от друга находятся круглые башни. В пределах, очерченных стенами, и в центре бывшего города стоят два храма и еще одно общественное здание, представляющее собой либо базилику, либо палестру или гимнасий<sup>7</sup>. Это, несомненно, самые древние греческие здания, известные нам, — если не считать храма в Джирдженти в Сицилии и Пантеона в Риме. На свете нет памятников древней архитектуры, сохранившихся в такой целостности, ибо у одного храма имеются оба фронтона полностью, а у другого — их большая часть.

Оба храма — так же, как и третье здание, — амфипростильного типа<sup>8</sup>, то есть они со всех сторон окружены открытой колоннадой, а спереди и сзади имеются открытые портики. Храм больших размеров, лучше сохранившийся, имеет по шести колонн спереди и сзади и по четырнадцати (включая сюда угловые колонны) по боковым сторонам. В меньшем храме спереди и сзади также шесть колонн, а по боковым сторонам — тринадцать. Целлы, то есть внутренние помещения этих храмов, обнесены, как обычно, стеной, и в большем храме целла также имеет спереди и сзади по особому портику с двумя колоннами у входа и пилястрами на углах; внутри целлы этого храма также были две колоннады по семи колонн в каждой, причем многие из них стоят по-прежнему. Целла другого храма имеет особый портик лишь спереди, с тем же числом колонн, а внутри целлы, у самого ее конца, находится большое продолговатое прямоугольное возвышение, служившее, по-видимому, алтарем. В большем храме над колоннами в целле находится еще ордер меньших по размеру колонн, большинство которых также сохранилось. Все колонны здесь дорические и каннелированные, а высота их не равна пяти диаметрам, как я и указываю далее в самой статье. Кроме того, колонны здесь лишены баз, а в большем храме колонны у капителей опоясаны двумя кольцами (*collarini*\*) таким образом, что часть каннелюры при соединении с капителью углубляется в борозды этих колец на несколько пальцев.

Целлы храмов подняты на три ступени, они намного выше основания внешней колоннады храма; ступени эти, равно как и те, что обрамляют храм со всех сторон, необыкновенной высоты, о чем я пишу подробнее в самих «Заметках». Эти ступеньки ведут в целлы, в портиках которых располагаются в ширину, как было сказано, две колонны и угловые пилястры, а в глубине — два ряда по три колонны. Портик перед целлой большего храма имеет в ширину сорок два с половиной пальма, а в глубину двадцать четыре пальма. В меньшем храме наблюдается примечательная особенность, которая присуща обоим колоннам, стоящим в портике перед целлой последними в глубину, на третьей ступени, ведущей в целлу; у каждой из них внизу имеется не только

\* Колечки (*ит.*).

круглый поясok, но и база (plinto\*), которая, однако, также округла. Следовательно, уже в древнейшие времена существовали дорические колонны с базами, хотя до сих пор факт этот никому не был известен.

Интерколумний в храмах не соответствует в точности полутора диаметрам колонн, что противоречит наставлениям Витрувия<sup>9</sup>, ибо диаметр колонн большего храма равен семи и пяти восьмым пальма, а интерколумний — восьми полным пальмам; нечто примечательное состоит в том, что интерколумний внешней колоннады этого храма представляет собой углубления в виде прямоугольников или, точнее, панели, стесанные на глубину одного пальца, причем панели эти занимают все пространство между основаниями колонн. Колонны внутри целлы большего храма имеют пять с третью пальмов в диаметре.

Длина большего храма равна тремстам восьмидесяти шести пальмам, ширина — девяноста шести. Ширина целлы составляет сорок два с половиной пальма. Длина меньшего храма равна семидесяти шести пальмам, а ширина — пятидесяти шести. Ширина целлы этого храма — двадцать восемь пальмов.

Третье здание имеет по девяти колонн спереди и сзади и по восемнадцати (включая сюда и угловые колонны) по боковым сторонам, причем все эти колонны украшены под капителями чрезвычайно искусно выполненным узким плетеным орнаментом, который иногда — хотя и не слишком часто — повторяется. Длина здания равна двумстам пяти пальмам, ширина — девяноста двум. Здание это, так же как и храмы, имеет внутреннее замкнутое пространство шириной в сорок три с половиной пальма с тремя колоннами и угловыми пилястрами при входе и тремя рядами колонн внутри; три колонны из среднего внутреннего ряда сохранились до сих пор. Диаметр колонн равен пяти и трем четвертям пальма, а интерколумний — одиннадцати и двум третям пальма, что также представляет собой отклонение от правила Витрувия<sup>10</sup>. Пол всего здания слегка покат по направлению к боковым стенам для стока дождевых вод.

Следует вообще заметить, что балочное перекрытие на колоннах, или архитрав, у всех трех зданий содержит две нижние части, третья же, верхняя часть перекрытия, а именно карниз, отсутствует всюду. Об этой особенности дорического ордера я говорю в «Заметках». Длина и ширина всех зданий измерялась на уровне третьей, верхней ступени; мерою был избран неаполитанский палеь, который больше римского.

Кроме описанных зданий, в Песто имеется прежде всего амфитеатр (почти в середине городской площади), от которого до нас дошли подземные помещения и десять рядов ступенек или сидений. По сведени-

\* База, цоколь колонны (ит.), от лат. plinthus (восходящего к греч. *πλίνθος*, «кирпич»).

ям Антонини длина амфитеатра равна ста шестидесяти пяти пальмам, а ширина — ста двадцати. Кроме того, сохранились незначительные остатки театра, а за городской стеной — три кирпичные гробницы.

Вот предварительное детальное уведомление о древностях города Песто, вразумительное настолько, насколько это возможно при отсутствии гравюр. Меня уверяли, что в Велии, некогда называвшейся также Элеей (от этого города берет свое имя школа элеатов<sup>11</sup>), в пятнадцати милях от Песто, можно видеть значительные остатки древних зданий и наполовину сохранившийся храм, однако мне неизвестны сочинения, содержащие сведения на этот счет.

В Кротоне, в Великой Греции, еще стоят обширные руины, называемые теперь «школой Пифагора»<sup>12</sup>. За исключением же этого в местности, где находились прежде большие и прославленные города, мало что сохранилось, как я слышал, в частности, от милорда Брюднелла, который года три назад объездил все побережье Калабрии вплоть до Таранто.

Что же касается памятников древней архитектуры в Сицилии, то первые зарисовки с них опубликовал несколько лет тому назад отец Панкради в своей «Разъясненной Сицилии»<sup>13</sup>, чье сообщение о руинах храма Юпитера Олимпийского в Агригенте (Джирдженти) я дополнил более точными сведениями в специальной небольшой статье. За исключением памятников, находящихся в упомянутой местности, все остальные произведения древней архитектуры на этом острове подверглись уничтожению.

В 1759 году господин Ле Руа, осмотревший множество храмов и зданий в Греции, кратко сообщил о некоторых из них, а некоторые подробно описал и зарисовал<sup>14</sup>. В мае 1750 года два английских живописца, господа Джекоб Стюарт и Николас Риветт, предприняли путешествие в Грецию после того, как провели несколько лет в Риме, совершенствуясь в своем искусстве<sup>15</sup>. Их друзья в Англии собрали вкладчину достаточную сумму для поощрения этого замысла и как бы в виде аванса или задатка за описание, которое они должны будут выполнить. Некоторые подписались на несколько экземпляров книги, цена которой, согласно уведомлению, должна была составить около двух гиней. Эти художники провели почти весь первый год своего путешествия в Поле и в Далмации, где тщательно зарисовывали все руины древних памятников. В следующем году они отправились в Грецию и провели там около четырех лет, поскольку вернулись в Марсель в декабре 1754 года. Господа Доукинс и Боуэри, которые снарядили на собственный счет корабль со всем необходимым для своего дорогостоящего путешествия по Леванту и которым мы обязаны описанием зданий Пальмиры, встретили своих земляков в Афинах и оказали

им содействие. Боуэри скончался на острове Негропонте от лихорадки, однако Доукинс продолжил путешествие с господином Вудом, издавшим сочинение о Пальмире. По возвращении в Англию Доукинс щедро покровительствовал работе над описанием древностей Греции, и господин Стюарт мог со всеми удобствами заниматься в его лондонском доме гравированием своих рисунков, пользуясь при этом услугами двух искусных художников, господина Стрэнджа и господина Безэра. Доукинс скончался около двух лет назад в расцвете сил, и смерть его является большой потерей для искусства и науки. Работа над сочинением о Греции продолжается; план его опубликован, а два года назад были уже подготовлены гравюры для первого тома. Выход этого труда ожидается с огромным нетерпением, ибо он будет более обширным и обстоятельным, нежели сочинение господина Ле Руа: ведь последний пробыл в Греции меньше месяцев, чем упомянутые художники — лет.

Теперь нам недостает еще подобной работы о зданиях в Фивах и в других местностях Египта. Ее мог бы выполнить Норден, если бы он располагал соответствующим временем и средствами; в этом случае он оставил бы потомкам более полезный труд, а не рассказ о вещах либо давно известных, либо малозначащих<sup>16</sup>.

Я прошу у читателей позволения исполнить здесь тот долг, который считаю для себя важнейшим в жизни, выразив хотя бы в немногих словах все то, чем я обязан его преподобию отцу Лео Рауху<sup>17</sup>, духовнику его величества короля Польши, достойнейшему мужу, ставшему для меня отцом, другом и самым дорогим существом на свете. Именно он — источник тех благ, которыми я наслаждаюсь, испытывая при этом чувство беспредельной благодарности: все мои наивысшие душевные помыслы устремлены к нему, все мои желания направлены на то, чтобы испросить для него благословение Божие. Еще одно признание в благодарности, которое я намереваюсь высказать и в другом, более достойном сочинении, обращено к двум моим друзьям — к господину Вилле, граверу его величества короля французского в Париже, и к господину Фюссели, художнику и муниципальному архивариусу в Цюрихе<sup>18</sup>. Найденный ими способ помочь мне еще до личного знакомства со мной делает честь их человечности. Но благородство их возвышенных душ заставляет меня умолкнуть на этом, дабы не вступить в противоречие с их намерением творить добро втайне. И в заключение я передаю поклон всем любителям искусств и всем моим покровителям и друзьям в Германии и в других странах.

*Рим. 1 декабря 1760 года*

## О сущности архитектуры

Я излагаю здесь некоторые заметки и сведения относительно архитектуры древних, проистекающие главным образом из моих собственных наблюдений и исследований и касающиеся двух разделов, а именно сущности архитектуры и ее изящества.

Первый раздел включает в себя по преимуществу строительные материалы и строительное искусство, с одной стороны, а с другой — форму и основные части зданий.

Материалы, рассматриваемые в этом разделе, — кирпич, камень и раствор; здесь не будет говорить о дереве, которое также служило грекам при строительстве не только домов, но и храмов, — таких, например, как храм Нептуна, построенный Агамедом и Трофонием<sup>19</sup>. Кирпич, часто применявшийся и греками, и римлянами, первоначально был необожженный; его лишь сушили на воздухе, хотя и в течение нескольких лет. Из подобного кирпича были построены стены Мантиней и Эиона, лежащего на реке Стримон во Фракии, храм в Панопее и еще один, посвященный Церере (оба в Фокиде), портик в Эпидавре и гробница в разрушенном городе Лепрей в Элиде<sup>20</sup>. Из Витрувия явствует, по-видимому, что в Риме и его окрестностях имелось множество домов из такого кирпича, о производстве которого автор этот рассказывает весьма обстоятельно<sup>21</sup>. Павсаний, однако, сообщает, что необожженный кирпич разрушается под воздействием солнца и воды<sup>22</sup>. При изготовлении обожженных кирпичей глина смешивалась с толченым туфом, который называется ныне *sregone* и имеет желтоватый оттенок, а при обжиге становится красноватым, благодаря чему и весь кирпич оказывается того же цвета<sup>23</sup>. Кирпичи эти были небольшой толщины, однако при кладке стен использовались крупные кирпичи: в толщину они никогда не превышают дюйма, зато в длину и ширину имеют от трех до четырех пальцев, с чем согласуются также сведения Витрувия<sup>24</sup>; такие кирпичи применялись в особенности при возведении сводов.

Как у греков, так и у римлян при строительстве общественных зданий из камня с самого начала использовалась одна разновидность известкового туфа. Из этого камня был построен храм Юпитера в Элиде; храм в Джирдженти в Сицилии, оба храма и третье здание в Пестуме на берегу Салернского залива, равно как и квадратные в плане стены этого города, также были сооружены из него. Камень тот бывает двух видов: первый образуется посредством обызвествления влаги, он беловатого или зеленоватого оттенка, пористый и поэтому более легкий, нежели другие породы камня и мрамора. Сюда относится *travertino*, добываемый близ Тиволи. Второй вид представляет собой окаменевшую почву и имеет серовато-черный или

красноватый оттенок; камень этот, называемый в Италии *tufa*, а у Витрувия «красный камень», добывается в окрестностях Рима<sup>25</sup>. Перро не знал этого<sup>26</sup>.

Туф первого вида добывается прямо на поверхности земли, второго — под землей. Туф первого вида встречается по преимуществу в местностях, где имеются сернистые источники, как например — близ Тиволи, а также близ Песто, в окрестностях которого в море впадает ручей с сернистой водой, упоминаемый, кстати, Страбоном<sup>27</sup>. *Travertino* образуется в особенности в реке Анио (ныне Тевероне), чьим водам приписывают способность превращать все в камень, и в сернистых источниках близ Тиволи. Глыбы травертина вырастают в самое короткое время, доказательством чего могут служить обнаруживаемые порою в камне кирки рабочих. Но и мрамор тоже растет: ведь нашли же однажды лом в большом блоке так называемого африканского мрамора, когда распиливали его при работах по украшению церкви *Della Morte* позади Палаццо Фарнезе. Еще более удивительна, однако, сделанная лет тридцать назад находка золотой монеты Августа в куске порфира.

Второй вид, то есть *tufa*, из-за своего родства с землей намного мягче первого, и в окрестностях Неаполя встречается порода, которую можно обрабатывать топором. Другая порода *tufa*, также добываемая близ Неаполя, называется *garillo* (хотя, по-видимому, следует говорить *lapillo*). Это — крупный песок черного цвета, использующийся в той местности при устройстве настила для полов во многих домах; им также посыпают там все плоские кровли. Встречается этот песок и севернее Фраскати, подле древнего Тускулума, где его также называют *garillo*. Порода эта образовалась, вероятно, в результате давних вулканических извержений; когда у древних римских историков сообщается, что в окрестностях Альбано порою выпадали каменные дожди<sup>28</sup>, то под этим, очевидно, следует подразумевать подобные извержения.

В древности *tufa* выламывали кусками квадратной формы и использовали не только при укладке фундаментов: были здания, целиком выстроенные из него, а также акведуки за пределами Рима (наряду с кирпичными); из этого же камня была внутренняя облицовка стен Колизея. Теперь его выламывают небольшими кусками, какие можно отколоть киркой, и используют при укладке фундаментов и возведении сводов, а также в качестве заполнителя, о чем я буду говорить далее.

В Риме и его окрестностях при строительстве зданий с самого начала использовался также *perperino*<sup>29</sup>, темно-серый камень, который тверже *tufa*, но мягче *travertino* и, следовательно, легче, нежели последний, поддается обработке. У древних он назывался альбанским камнем, ибо его часто добывали в окрестностях Альбано (это обстоя-

тельство не было замечено теми, кто переводил и комментировал цитируемых мною авторов). Теперь же его называют в Риме *pererino*, а в Неаполе *piregno* или *pirierno*, — по-видимому, от города Пиперно (*Privergnum*), где его добыча также весьма распространена. Этим камнем в 367 году от основания Рима был вымощен Капитолий, и теперь еще местами можно видеть возвышающиеся над землей пять слоев больших камней (Фикороки распорядился изготовить гравюры с их изображением<sup>30</sup>); некоторые камни имеют в длину шесть с половиной палмов. Слоаса *massima* и самая древняя римская гробница в Альбано<sup>31</sup>, а также одно из древнейших сооружений римлян, плотина с водоспуском на Альбанском озере (ныне *Lago di Castello*), относящаяся к 358 году от основания Рима<sup>32</sup>, построены из этого камня.

В древнейшие времена в Риме, по-видимому, еще не был известен *travertino*, ибо тогда даже надписи высекались на *pererino*, подобно хвалебной надписи в честь Люция Корнелия Сципиона Барбата<sup>33</sup>, одного из достойнейших мужей своего времени. Схожая с ней надпись, выполненная в эпоху Второй Пунической войны, хранится в библиотеке Барберини. Она почти столь же древняя, что и надпись Дуилия, которая была, по-видимому, высечена вначале на таком же камне и лишь повторена позднее на мраморе, как можно заключить из одного места у Силия; ведь мраморная копия относится к иному времени, так что Селдон и другие ученые не судили бы столь ошибочно о ее древности, если могли бы увидеть ее своими глазами<sup>34</sup>. Римляне поздно узнали о мраморе, хотя и ранее 676 года от основания Рима, как предполагает один автор<sup>35</sup>, ибо хотя Плиний, на которого при этом ссылаются, говорит о нумидийском мраморе и о первых дверных порогах из него, однако он добавляет тут же, что до эпохи Августа в Италии еще не знали о возможности распиливать мрамор<sup>36</sup>, и это кажется довольно неправдоподобным. Между прочим, мрамор мог быть обработан без помощи пилы в двух сооружениях эпохи республики: в великолепной гробнице Цецилии Метеллы, называемой ныне *Capo di Bove*<sup>37</sup>, и в пирамиде Цестия<sup>38</sup>. *Pererino*, или альбанский камень, продолжал использоваться при возведении значительных общественных сооружений даже и в то время, когда в Риме мрамор рсточали самым безрассудным образом. К числу подобных сооружений, дошедших до нас от императорской эпохи, относятся *Forum transitorium* Нервы, храм Паллады на форуме этого императора и храм Антонина и Фаустины; маленький храм за пределами Рима, на берегу *Lago Plantano*, имеющий шестьдесят палмов в длину и тридцать палмов в ширину (четыре его стены стоят поныне), принадлежит, по-видимому, к более древним временам. Стены обоих упомянутых выше храмов были облицованы, однако, мраморными плитами, о чем свидетельствуют их остатки.

Третий вид строительных материалов, раствор, изготовлялся древними римлянами точно так же, как это делается и теперь повсеместно в Италии, при посредстве *puzzolana*. Порода эта была известна древним под тем же названием, а именно *pulvis puteolanus*<sup>\*</sup>, поскольку ее, по-видимому, впервые обнаружили в ПUTEОЛАХ (нынешнее ПОЦЦУОЛИ) близ Неаполя<sup>39</sup>. *Puzzolana* бывает либо черноватого, либо красноватого оттенка; черноватая разновидность, которая сходна с железом и которая тяжелее и суше, нежели красноватая, используется преимущественно при сооружении подземных водостоков, ибо из-за присущей ей хрупкости она покрывается трещинами на воздухе; вторая, более землистая разновидность служит при надземных работах. Вторая добывается близ Неаполя, но первой там нет; обе разновидности, однако, встречаются в Риме и его окрестностях и нигде более в Италии. Следует, кстати, заметить, что древние реже использовали красноватый пуццолан, ценящийся, напротив, в Риме наших дней выше, нежели черноватый. В прибрежных областях Рима также нет месторождений пуццолана, так что древние ввозили его из Неаполя, когда вели строительство в Анциуме; то же самое делается и теперь, ибо провоз по морю до этого порта обходится недорого, а оттуда пуццолан везут в Рим на повозках. В Тоскану (а оттуда и в другие области) его везут морем до Ливорно. Баттиста Альберти в своем сочинении об архитектуре говорит о пуццолане словно бы понаслышке, да впрочем, будучи флорентийцем, он и не мог быть хорошо знаком с ним; в одном месте он даже путает пуццолан с *garrillo*<sup>40</sup>. В Греции также, насколько известно, не было найдено месторождений пуццолана (об этом свидетельствует, например, Витрувий); их отсутствие послужило причиной того, что греки не могли с такой легкостью, как римляне, возводить своды. Однако греки, должно быть, умели делать какой-то необычайно прочный раствор, как показывает сохранившееся в Спарте большое водохранилище, в котором галька связана раствором столь же твердым, что и сам камень<sup>41</sup>.

Обе разновидности пуццолана окаменевают, раствор же, застывая, становится прочнее самого камня. Это видно по развалинам прибрежных зданий, стены которых уходят в воду, — например, в Поццуоле, Байях и во всей той местности, включая и *Porto d'Anzio*, древний Анциум, где дамбы, образующие и замыкающие гавань, построены, как и упомянутые здания, из кирпича. Древние использовали пуццолан при прокладке улиц и дорог в Риме и за его пределами, как это делается и в наши дни.

Пласты пуццолана уходят глубоко в землю, порою даже на восемь-десять палмов; весь Рим изрыт подземными ходами, образо-

<sup>\*</sup> ПUTEОЛАНСКИЙ ПЕСОК (лат.).

вавшимися при добыче этой породы и тянувшимися на много миль: это и есть катакомбы. При закладке фундамента дворца на вилле господина кардинала Алессандро Альбани были обнаружены три таких хода один над другим, вследствие чего фундамент пришлось углубить так, что он уходит в землю более чем на восемьдесят палмов.

Что же касается второй части раздела, посвященного сущности архитектуры, а именно строительного искусства, то здесь уместно будет начать с фундамента, который делался либо из больших кусков *tufo* квадратной формы, как я уже отмечал ранее, либо из маленьких кусков того же камня, и способ этот, более распространенный в древности, практикуется и поныне. Фундамент второго вида укладывался, согласно наблюдениям над руинами древних зданий, следующим образом. Раствор, то есть смесь извести и пуццолана, заливали из корыт в яму, поверх же укладывали куски *tufo*, и это чередование раствора и камня повторялось до тех пор, пока яма не заполнялась. Такой фундамент застывал за несколько дней, становясь благодаря пуццолану столь твердым и прочным, что непосредственно вслед за этим на нем можно было начинать строительство. При изучении стен, выступающих над землей, можно заметить также, что древние, учитывая свойства пуццолана, всегда применяли при устройстве фундамента больше раствора, нежели камней. Тем же способом возводились и все древние своды. Вначале на опорах, то есть на лесах, укладывали доски или кружала, а затем на них — точно так же, как при устройстве фундамента — лили раствор и клали маленькие куски *tufo* до тех пор, пока это заполнение не достигало нужной толщины (в термах Диоклетиана, например, оно равно восьми пальмам), а тогда добавляли еще один слой раствора, чтобы свод был гладким сверху. Подобный способ позволял возвести большой свод силами многих людей за один день. Все вышеописанное можно увидеть там, где обвалилась облицовка или рухнули своды: в Колизее, в Термах Тита, Каракаллы, Диоклетиана и особенно в обширных развалинах Виллы Адриана, где и поныне слои досок от кружал указывают очертания сводов зданий.

Такой способ быстрого возведения сводов уже не практикуется в наши дни, но хотя своды и выкладываются вручную, при этом также непременно используются *tufo* и *puzzolana*. Заполнение свода доверху производится с помощью корыт (*a sacco*<sup>\*</sup>), как и у древних. Благодаря раствору своду придают желаемую форму; в Риме и теперь еще делают порой совершенно плоские, едва намеченные своды. После того как работа заканчивается, леса не убирают до тех пор, пока свод, опорой которому они служат, не затвердеет.

\* Букв. «мешок» (*ит.*).

Древние возводили мощные своды и стремились поэтому делать их насколько возможно легкими, достигая этого двумя различными способами. Наиболее распространенным было использование пемзы, привозимой из окрестностей Везувия. Порода эта бывает красноватого или сероватого оттенка. Разновидность темно-черного цвета встречается близ Витербо, в местности с горячими источниками, в кипящей воде которых яйцо сваривается вкрутую, если опустить его туда на мгновение. Местность эта называется Болликаме, от *bollire*, «кипеть», — и это сочетание подземного огня и пемзы служит признаком того, что некогда здесь был вулкан. Однако пемза из Витербо не особенно пригодна для строительства, ибо она слишком мягка. Примесь пемзы отчетливо видна в древних сводах; обнаружилась она и в Пантеоне, когда там недавно производились внутренние работы. Витрувий, однако, — так же, как и его комментаторы — обходит этот способ молчанием и лишь вскользь упоминает пемзу из окрестностей Везувия. Поскольку характер этой горы был малопонятен древним, то и явления, бывшие результатом ее извержений, не исследовались<sup>42</sup>.

Своды с примесью пемзы довольно обычны в Неаполе; в Риме же господин кардинал Алессандро Альбани до сих пор остается единственным человеком, распорядившимся применить этот способ (при строительстве своей римской виллы). Работы здесь производились следующим образом. После того, как устанавливались леса, которые должны были служить опорой, производилась кирпичная кладка арки свода по направлению от обеих ее концов (*le cossie della volta*) к центру, или гребню. Слои кирпича перемежались слоями пемзы и раствора; при этом раствор соединялся с пемзой и проникал в ее поры так, что разрушить подобный свод едва ли возможно.

Второй способ древних облегчать своды состоял в использовании пустых урн или горшков из обожженной глины, которые укладывались на бок, с отверстиями, обращенными к наружной стороне стены, и заливались из корыт смесью раствора и мелких камней<sup>43</sup>. Подобные горшки часто можно видеть в сводах цирка Каракаллы (или Галлиена, как называют его некоторые) в окрестностях Рима. Аристотель говорит также, что пустые горшки закладывались в стены для того, чтобы усиленные благодаря этому звуки человеческого голоса разносились по всему зданию.

Когда фундамент здания оказывался готовым (на что уходило несколько дней), начиналось возведение стен, и речь здесь пойдет вначале о стенах как таковых, а затем об их облицовке. Стены состояли из квадров, четырехугольных камней таких пород, как *tufo*, *perestino*, *travertino* или мрамор, уложенных друг на друга без раствора и державшихся благодаря собственной тяжести. В глубокой древности при возведении зданий использовались особенно крупные камни, и отсюда

возник миф о том, что это — творения циклопов<sup>44</sup>; точно так же в наши дни руины храма Юпитера в Джирдженти в Сицилии именуются у местных жителей «дворцом великанов». Камни в большинстве случаев обтесывались столь ровно и точно, что швы между ними были подобны тонкой нити: то, что у некоторых авторов называется *ἀρμονία*<sup>45</sup> и чем особенно был прославлен храм в Тегее, построенный Скопасом; в одном храме в Кизике швы были закрыты тонким золотым плитусом<sup>46</sup>.

Известно, что в некоторых зданиях большие камни, лежащие друг на друге, скреплялись с помощью впаянных внутри металлических скоб; особенно отчетливо свидетельствует об этом мрамор, ибо железо является причиной появления на нем пятен ржавчины. Уже Альберти обнаруживал подобные скобы и деревянные клинья в древних зданиях; господин Ле Руа видел то же самое в развалинах одного храма в Аттике, а один мой друг, господин Роберт Милн<sup>47</sup> из Шотландии (которому английская нация поручила строительство великолепного моста через Темзу), на одном большом камне из упомянутого выше храма Юпитера в Джирдженти.

Городские стены из больших камней также возводились без раствора. Весьма своеобразно выглядит часть стены города Фонди в неаполитанском королевстве: она выложена из больших камней белого цвета, поверхность которых гладко обтесана; камни эти, однако, неодинаковой формы (с пятью, шестью и семью углами) и, следовательно, нуждались в специальной подгонке друг к другу. О внешнем виде этой стены можно составить представление благодаря третьему листу гравюр на меди в издании Витрувия господина маркиза Галиани<sup>48</sup>, а также благодаря гравюре на дереве, выполненной по распоряжению Фабретти<sup>49</sup> и изображающей часть древней стены в Альбано. Таким же образом были возведены стены Коринфа и Эретрии на Эвбее; следы подобных стен находились и в Остии еще во времена Сангалло Старшего, архитектора, который зарисовал их и снабдил свой рисунок на пергаменте, находящийся ныне в барбериниевской библиотеке, кратким пояснением, — я писал об этих стенах в связи с одним камнем из собрания Стоша. Городская стена из таких камней изображена также на колонне Траяна.

Камни для арочных сооружений разного рода — акведуков, мостов и триумфальных арок — обтесывались так, чтобы придать им клиновидную форму; Перро<sup>50</sup> мог бы узнать об этом, даже не побывав в Риме, — и тем не менее он утверждает, будто древние не имели представления о подобном способе отески (называемом у соотечествен-

<sup>44</sup> Переводчики передают это слово как «симметрия»; однако в тех многочисленных случаях, когда оно встречается у Павсания, речь идет о точности при соединении камней: например 1. 2. с. 25. 1. 9. с. 33. с. 39.

ников *Perro la coupe des pierres*<sup>\*</sup>) и могли возводить поэтому лишь арки из кирпича. Перро не помнит даже слов Витрувия относительно арок из клиновидных камней. Более того, он вкладывает далее в уста своего аббата фразу о том, что эта неискренность древних вынуждала их создавать архитравы, перекрывающие лишь пространство между двумя колоннами, а поскольку не всегда можно было добыть камни требуемой длины, то и приходилось якобы располагать колонны в более тесной близости друг к другу. Утверждение это столь же ошибочно, что и предыдущее, ибо в развалинах одного из древнейших дошедших до нас зданий Рима, Дворца Сенаторов на Капитолии, можно видеть нижнюю балку дорического архитрава, на которой наряду с так называемыми «каплями» сохранилось восемь дорических капителей. Судя по расстоянию между «каплями», одна капитель отсутствует; длина же архитрава свидетельствует о том, что всего здесь должно быть шестнадцать колонн. Балка эта выполнена путем подгонки друг к другу небольших камней (примерно двух пальцев каждый), обтесанных так, как упоминалось выше.

Стены из камней небольшого размера облицовывались преимущественно клиновидно обтесанными кусками *tufa* с четырехугольными торцами, либо булыжниками той же формы, и этот способ назывался у древних *opus reticulatum*<sup>\*\*</sup>, ибо слои таких камней образуют, как при вязании, подобие сети<sup>51</sup>. Те, кто считают такую облицовку недолговечной, ошибаются<sup>\*\*\*52</sup>. Витрувий утверждает, что подобная кладка непрочна, однако до нас дошли здания, целиком построенные таким образом, и среди них — так называемая Вилла Мецената в Тиволи, руины храма Геркулеса там же, развалины Виллы Лукулла во Фраскати и значительная часть стен Виллы Домициана в Кастель Гандольфо, на Вилле Барберини; да и за пределами Италии, в других странах имеется множество памятников кладки такого рода.

Что же касается стен из кирпича, то вначале здесь речь пойдет собственно о стенах как таковых, затем об их побелке или покраске и, наконец, о полах зданий. Стены больших зданий у римлян были не сплошь кирпичными, а представляли собой *muri a cortina*<sup>\*\*\*\*</sup>, как говорят ныне: пространство между кирпичными облицовками заполнялось мелким камнем, щебнем и тому подобным материалом в соединении с раствором, причем раствор всегда составлял более трети всей засыпки. Витрувий называет этот способ *emplekton*<sup>\*\*\*\*\*</sup>, но, очевидно, лишь

\* Обрезка камней (*фр.*).

\*\* Сооружение в виде сети (*лат.*).

\*\*\*<sup>52</sup> Alberti dell'Archit. 1. 3. с. 9. Перро заимствовал это у него.

\*\*\*\* Двойная кладка (*ит.*).

\*\*\*\*\* Стена со щебневой забутовкой (*лат.*).

в связи с каменными стенами<sup>53</sup>, ибо, закончив их описание и перейдя к кирпичным стенам, он (так же, как и его комментаторы) не упоминает более этот способ. Избрав подобный путь, римляне обрели возможность возводить необычайно мощные стены толщиной от девяти до тринадцати палмов. Такие же кирпичные стены возводят и в наши дни, кстати, например, те, на которых покоится купол собора Святого Петра в Риме и которые имеют в толщину четырнадцать палмов.

К тому же виду, возможно, принадлежали стены Вавилона<sup>54</sup>: на это указывает слово *αἰμασία*\* у Геродота, которое другие авторы истолковывают как *ἀρπεξον*\*\* . То не могли быть стены из набросанных друг на друга камней, как это изображает господин Весселинг<sup>55</sup>; вероятно, облицовка их состояла из правильных рядов кирпича, как практиковалось и у римлян. Неизвестно, употреблялся ли в древности отшлифованный кирпич; однако в наши дни можно увидеть наружную стену здания, полностью облицованную подобным кирпичом — например, в церкви Madonna de' Monti в Риме; наружные стены дворца герцогов Урбинских также облицованы отшлифованным камнем. Такие кирпичи, применявшиеся при возведении стен (но не при настиле полов), на обоих концах шире, нежели в середине, благодаря чему кладка производится почти без раствора; последний помещается посредине, в зазоре между кирпичами. Вследствие этого в стенах из отшлифованного кирпича швы оказываются почти незаметными.

Когда здание строилось на склоне горы или в возвышенной местности, то в целях предохранения от сырости воздвигались двойные стены с очень большим промежутком между ними. Особенно отчетливо это видно на примере сотни сохранившихся подвалов на Вилле Адриана близ Тиволи; они настолько сухи, что сено в них может храниться годами. Стены здесь выложены внутри с удивительной аккуратностью, их поверхность необычайно гладка, — и в этом ясно сказывается намерение избавиться от последствий сырости. Все сказанное служит пояснением тому, что Витрувий говорит по этому поводу. Перро вообразил, будто под этими двойными стенами кроется невесть какое сооружение со многими каналами и водостоками<sup>56</sup>.

Второй причиной, обусловившей возведение двойных стен, было стремление уберечься от ветра, который назывался у греков *λίψ*, у римлян *africus*, а ныне носит название *scirocco*<sup>57</sup>. Ветер этот, как известно, дует со стороны Африки и свирепствует на побережье не только Италии, но и Греции. Он вреден для животных, растений и зданий, ибо приносит с собой тяжелые, густые и жгучие испарения, заволакивает воздух и истощает поэтому всю природу. В Мефанах в

\* Стена, каменная ограда (греч.).

\*\* Стена, ограда (греч.).

Греции суеверие подсказало средство уберечь вино нового урожая от пагубного воздействия этого ветра: живого петуха разрывали пополам, и два человека, каждый с половиной тушки в руках, обегали виноградник<sup>58</sup>. Из-за этого ветра крошится железо и другие металлы; так, железные решетки на окнах домов в прибрежных местностях приходится менять время от времени (этому немало способствует также морской воздух, пропитанный солью). Свинцовые листы на куполе собора Святого Петра в Риме раз в десять лет чинят либо выкладывают заново, ибо этот ветер разъедает свинец. В стремлении уберечься от воздействия этого ветра древние часто воздвигали двойные стены на южной стороне зданий, так что большой промежуток между стенами здесь служил защитой не только от сырости. При этом достаточным считался промежуток в несколько футов. Господин кардинал Алесандро Альбани последовал этому при строительстве своего великолепного загородного дома в Кастель Гандольфо.

Для подъема больших грузов во время строительства применялись, в частности, колеса, внутри которых бежали люди, — как это изображено, например, в одном рельефе на стене рынка в Капуе<sup>59</sup>.

Относительно отделки стен следует заметить, что в великолепных общественных зданиях древних стены выкладывались с необычайной аккуратностью, благодаря чему их с тем же успехом можно было и не отделывать: стены с обрушившейся отделкой выглядят так, словно бы их с самого начала собирались выставить на обозрение в подобном виде. Стены штукатурились с большей тщательностью, нежели сейчас, густыми слоями, наносившимися, согласно Витрувию<sup>60</sup>, до семи раз, причем под конец к штукатурке примешивали мелко истолченный и просеянный мрамор; подобное покрытие, однако, оказывалось не толще пальца. По этой причине оштукатуренные стены становились гладкими, точно зеркало; из кусков такого покрытия в наши дни порой делают столешницы. В так называемых *Sette Sale*\* в термах Тита в Риме и в *Piscina mirabile*\*\* в Байях невозможно сбить штукатурку со стен и пилястр, ибо она тверда, как железо (и гладка, как зеркало). В менее значительных зданиях или в гробницах, в которых внутренние стены отделялись не столь тщательно, слой покрытия достигают толщины в два пальца. Обращает на себя внимание необычное сообщение Санто Бартоли<sup>\*\*\*61</sup> о комнатах со стенами, целиком выложенными тонкими медными пластинами. Комнаты эти были обнаружены в его время, то есть в конце прошлого века, неподалеку

\* Семь залов (*ит.*).

\*\* Чудесные бани (*ит.*).

\*\*\*61 В числе прочих его заметок об открытых древностях, опубликованных в качестве приложения к *Rom. ant. e mod.*

от города Марино в окрестностях Рима, в местности, называемой *Alle Fratoschie*, где когда-то нашли знаменитый «Апофеоз Гомера», хранящийся ныне в Палаццо Колонна, и где, как полагают, находилась вилла императора Клавдия.

Полы в банях и других зданиях порой выкладывались из мелких кирпичей, поставленных вертикально, на торцовую сторону, и притом так, чтобы каждый ряд торцов образовывал угол с соседним; способ этот практикуется и поныне, и все улицы в Сиене и в других городах герцогства Урбино вымощены подобным образом. Такую работу называют *spina pesce*\* из-за сходства с расположением костей у рыбы; у древних она носила название *opus spicatum*\*\* , поскольку кирпичи уложены здесь точно зерна в колосе: Перро не понял этого, как уже отмечалось одним автором<sup>62</sup>. Такой фундамент снабжался настилом из смеси раствора с толченым кирпичом, на котором часто выкладывалась мозаика. Подобное можно видеть и теперь на Вилле Адриана близ Тиволи. У древних были в числе прочих рабы, умеющие делать настилы всевозможных видов и называвшиеся *pavimentarii*\*\*\*.

Третья главка этого раздела, где речь пойдет о форме и об основных частях зданий, делится, естественно, на два отдела. В первом из них, посвященном форме зданий, будет говориться преимущественно о храмах, которые у греков были — за редкими исключениями — прямоугольными в плане, причем ширина их обычно равнялась половине длины. Поэтому-то Витрувий и учит<sup>63</sup>, что храм, если он имеет пять интерколумниев и шесть колонн спереди, должен иметь вдвое больше интерколумниев по боковым сторонам. Именно это соотношение обнаруживается в храме Юпитера в Агригенте<sup>64</sup> в Сицилии (как я отмечал уже в особом сочинении, посвященном этому зданию), ибо при точном измерении площади и развалин храма выяснилось, что ширина его равна ста шестидесяти пяти футам; следовательно, у Диодора вместо числа шестьдесят должно стоять сто шестьдесят. Тот же масштаб обнаруживается и в прямоугольных храмах у римлян; маленький храм из *pergino* на берегу *Lago Plantano* (по дороге из Тиволи во Фраскати), о котором уже говорилось выше, имеет шестьдесят палмов в длину и тридцать в ширину<sup>65</sup>. По-видимому, это соотношение было установлено не в глубокой древности, ибо древний храм Юпитера в Элиде имел в ширину девяносто пять футов, а в длину двести тридцать; длина храма Юпитера, построенного Тарквинием на Капитолии, примерно равнялась его ширине<sup>66</sup>, — разница составляла всего лишь пятнадцать футов.

\* Букв. «рыбья кость» (*ит.*); в елочку, зигзагом.

\*\* Колосовидная работа (*лат.*).

\*\*\* От *pavimento* — искусство создавать каменные или кирпичные полы различных видов (*лат.*).

Что же касается греческих зданий со сводами или куполами, то у Павсания упоминается всего лишь шесть таковых<sup>67</sup>. Первое находилось в Афинах рядом с пританеем, второе в Эпидавре рядом с храмом Эскулапа — оно было построено знаменитым скульптором Поликлетом<sup>68</sup> и расписано Павсием; здания эти из-за своих куполов назывались *tholus*\*. Третье находилось в Спарте, и в нем стояли статуи Юпитера и Венеры. Четвертое находилось в Элиде, пятое же в Мантинее: оно называлось «общественным жертвенником» (*κοινή ἑστία*). Сооружения того же названия имелись и в других городах — например, в Родосе и в Кавне в Карии<sup>69</sup>. Шестым таким зданием была сокровищница Миния в Орхомене. Когда на резных камнях (в сценах, где тело Гектора влечат вокруг стен Трои) изображаются круглые храмы, то одно это не может служить доказательством их существования. На огромном корабле, который построил Птолемей Филопатор, царь Египта<sup>70</sup>, имелся в числе прочих круглый храм Венеры; на кораблях у древних возводились круглые башни каменной кладки со сводчатыми кровлями или куполами, однако подобные башни бывали и квадратными. Сангалло Старший (в своих заметках в томе рисунков на пергаменте, находящемся в барбериниевской библиотеке) сообщает о круглом храме Аполлона в Дельфах. Нельзя сказать с уверенностью, был ли храм, построенный Периклом в Элевсине, круглым или квадратным, — но, так или иначе, он имел купол и подобие фонаря на нем<sup>71</sup>; такой фонарь и купол над барабаном четырехугольного в плане храма изображены на самом большом из сохранившихся древних саркофагов, который был найден в *Vigna Moirani*\*\* близ ворот Сан-Себастьяно. Следовательно, барабан — отнюдь не изобретение нового времени. У римлян круглые храмы встречались чаще, чем у греков; порою выбор этой формы определялся аллегорией — примером может служить храм Весты, построенный Нумой Помпилием<sup>72</sup>, а также круглое сооружение в Мантинее, получившее название жертвенника; круглый храм во Фракии, посвященный солнцу, словно бы олицетворял солнечный диск<sup>73</sup>.

При рассмотрении формы общественных зданий и храмов следует коснуться и колонн; в глубокой древности их делали из дерева, и еще во времена Павсания в Элиде стоял храм без стен, крыша которого покоилась на дубовых колоннах, а в храме Юноны в той же местности дубовой была одна из колонн в заднем помещении<sup>74</sup>. Древнейшим принятым соотношением или, точнее, мерой исчисления высоты колонн была треть ширины храма, как учит Витрувий применительно к тосканскому ордеру<sup>75</sup>, а Плиний ко всем вообще. Но это не вполне

\* Здание с кровлей в форме купола (лат.), от греч. *δόλος*.

\*\* Виноградник Моирани (ит.)

соответствует пропорциям двух очень древних храмов в Песто, где колонны имеют несколько бóльшую высоту. Колонны у древних утончались кверху, точно стволы деревьев, и это отклонение, которое Витрувий называет *entasis*\* и о котором высказывается весьма обстоятельно<sup>76</sup>, не обнаруживается ни в одной из колонн больших зданий (некоторые небольшие здания, составляющие исключение, относятся к поздней эпохе); говоря откровенно, подобная припухлость в средней части колонн не придает ей изящества. Уже в глубокой древности колонны имели каннелюры<sup>77</sup>, называвшиеся у греков *ράβδωσις κίονος*\*\* или *διάξνομα*\*\*\*. Особенно большие колонны у греков составлялись или возводились из мелких частей неравной величины, как я показал уже в другом месте на примере колонн храма Юпитера Олимпийского в Джирдженти. На так называемой Вилле Мецената в Тиволи колонны, наполовину выступающие из стены, расчленены — так же, как и все здание, — поясом из клиновидно отесанных камней. Самыми большими из создававшихся когда-либо гранитных и мраморных колонн были колонны из пентелийского мрамора для храма Юпитера Олимпийского, работу над которыми император Домициан велел начать в Афинах и закончить в Риме<sup>78</sup>, ибо Лигорио, видевший их обломки, сообщает в своих «Неопубликованных древностях» (в Ватиканской библиотеке), что колонны эти имели в диаметре десять футов: высота их, следовательно, должна была равняться, по крайней мере, восьмидесяти футам, как полагает, кстати, и сам этот автор.

Я не хочу пускаться здесь в рассуждения относительно происхождения и истоков тех или иных частей колонн, однако, в соответствии с традицией, присовокуплю к сказанному некоторые замечания о различных ордерах. В греческой и римской архитектуре имеется, как известно, пять колонных ордера: тосканский, дорический, ионийский, коринфский и римский. Древние тосканские колонны — за исключением одной-единственной из *emissario*\*\*\*\* на Lago Fucino<sup>79</sup> — до нас не дошли, и мы знаем о них не более того, что сообщает Витрувий. Тосканские колонны с базами изображены на древней этрусской палате, на которой Мелеагр и Парис сидят между Кастором и Поллуксом.

Дорийские же колонны мы можем наблюдать буквально у самых истоков их возникновения — в упомянутых выше трех древних зданиях в Песто и в храмах в Джирдженти и Коринфе<sup>80</sup>. Здесь они

\* От греч. *έντάσις* (напряжение).

\*\* Вытеснение желобков колонн, каннелирование (греч.).

\*\*\* Желобок, каннелюра (греч.).

\*\*\*\* Водоотводный канал (ит.).

кажутся всего лишь простыми стволами других колонн. По форме они подобны кегле или конусу, ибо суживаются кверху, точно поставленная стоймя кегля. Колонны в Песто состоят из четырех частей каждая и — так же, как и в других местах, — снабжены каннелюрами. Капитель такой колонны представляет собой всего лишь плоский и округлый раструб на том месте, где у дорических колонн более позднего времени располагаются так называемые «яйца»; непосредственно на этом раструбе и покоится плита, называемая *abacus* или *trapezium*, выступающая здесь над своей опорой гораздо резче, нежели в древнейших храмах Греции. Этот резкий выступ придает колонне мощный и энергический облик. Высота колонн здесь равняется едва ли пяти ее диаметрам у основания вместо полагающихся шести, а в упомянутом храме в Коринфе — лишь четырьмя.

Отличительными приметами дорического ордера<sup>81</sup> являются триглицы на средней и самой широкой части архитрава, то есть на фризе, «капли» на нижней части архитрава и так называемые «зубы», которые висят под архитравом. В одном из храмов в Песто триглицы были выполнены отдельно, а не в самом фризе, вставлены в него особым образом — и обрушились все до единого. Все они округлые на концах: явление, нигде более не наблюдающееся. Вместо «зубов» под архитравом выдолблены круглые углубления, тремя рядами по шести углублений в каждом случае. В храме Тесея в Афинах они более глубоки, четырехугольной формы и располагаются двумя рядами.

Триглицы располагались в тех местах, где в глубокой древности выступали наружу торцы балок внутреннего перекрытия храма, опиравшихся в свою очередь на деревянную балку, которая непосредственно покоилась на колоннах. Судя по всему, архитрав на колоннах делался из дерева еще во времена Пиндара, как ясно указывает этот поэт в произведении, названном им загадкой<sup>82</sup>. И Витрувий говорит, что триглицы прибывались к выступающим концам балок в качестве украшения. Он не может найти здесь другого объяснения (в его времена уже не было столь древних храмов) и поэтому прибегает к подобному предположению. На концах балок, кажется, делали зарубки для того, чтобы предотвратить появление трещин. Пространство между двумя торцами, а следовательно, и между двумя триглицами, называемое *метопой*, заполняли, согласно Витрувию, кладкой; в глубочайшей древности пространство это, по-видимому, оставляли открытым, так что воздух свободно проникал под кровлю. На такое предположение меня навело одно место у Еврипида<sup>83</sup>. Ибо, когда Орест и Пилад держат совет о том, как проникнуть в храм Дианы Таврической, чтобы похитить изображение богини, Пилад указывает своему другу на

пустоты между триглифами, то есть, насколько я понимаю, предлагает ему пробраться между ними:

*'Ορα δὲ γ' εἰσω τριγλύφων, ὅποι κενόν  
Δέμας καθεῖναι* \*.

Вильгельм Кантер в своем переводе трагедии передает это место вопреки всякому здравому смыслу следующим образом:

*Specta vero intra columnarum caelaturas, quo inane ac expeditum  
Corpus oportet demittere* \*\*.

Возможно ли, чтобы человек столь высокой учености, и к тому же побывавший в Италии, полагал бы, будто герои трагедии намереваются или могут протиснуться внутрь храма, воспользовавшись каннелюрами колонн? Кроме того, согласно его пониманию, здесь хотят сжаться и облегчить тело, меж тем как слово «пустое» (*κενόν*) относится вовсе не к слову «тело» (*δέμας*). Ибо значение слов *inane* и *vacuum* различно; первое обозначает пустоту там, где должно помещаться нечто, второе же — пустоту, заполнение которой предполагается отнюдь не всегда. Слово *κενόν* поставлено здесь абсолютно точно и в соединении с *ὅποι* должно быть передано как «там, где пусто». Не лучше понял это место и Барнс: он полагает, будто Пилад советовал другу протиснуться между колоннами (*inter columnia*), словно пространство это было загорожено и к тому же можно было проникнуть внутрь храма, то есть в его целлу, оказавшись за колоннами, окружавшими храм снаружи. Согласно точному смыслу этого места, метопы в древнейших храмах, облик которых рисует здесь Еврипид, оставались, по всей видимости, незаполненными, и это была единственная возможность проникнуть в запертый храм. Да и само слово *καθεῖναι* \*\*\*, *demittere*, указывает на то, что в храм пришлось бы спускаться откуда-то сверху. Брюмуа несколько не затруднился при переводе этого места и лишь увидел здесь повод для объяснения того, что такое триглиф.

Господин Ле Руа в своем описании древних зданий в Греции различает три периода развития дорического ордера: древнейший, в течение которого высота колонн (как в упомянутом выше храме в Коринфе) равнялась едва лишь четырем их диаметрам у основания; последующий, когда в Афинах были построены храмы Тесея и Паллады; и, наконец, третий период, к которому относятся развалины

\* Видишь пустоту между триглифами, куда можно опуститься (букв. «опустить тело», греч.).

\*\* Видишь рельефы между колоннами, куда можно опустить легкое и послужное тело (лат.).

\*\*\* Опускаться, низвергаться (греч.).

храма Августа в том же городе, с высотой колонн, равной шести их диаметрам. Он рассматривает все эти здания и сравнивает их с теми произведениями дорического ордера в Италии, которые ему известны. Можно было бы, однако, указать и четвертый период дорической архитектуры, нашедший выражение в портике с четырьмя колоннами из travertino, сохранившемся от храма в Кори в римской Кампании, в восьми милях от Веллетри<sup>84</sup>. Гравюра с изображением этого портика (выполненная по неточному рисунку) была опубликована Фини в описании города Кори, откуда ее и заимствовал Вольпи для своего «Latio»<sup>85</sup>. В моем распоряжении, однако, имеются рисунки великого Рафаэля, который зарисовал и детально измерил это здание, находившееся в его время в лучшем состоянии, нежели сейчас<sup>86</sup>. Высота дорических колонн портика, имеющих в диаметре три с четвертью пальма у основания и два пальма восемь дюймов сверху, равна семи диаметрам, не считая базы и капители; в целом же они достигают высоты в двадцать семь пальцев десять дюймов. Нижняя треть колонн гладкая и неканнелированная; выше они снабжены глубокими каннелюрами. У них есть базы в отличие от всех древних дорических колонн (за исключением двух колонн в Песто, упомянутых выше), а их капители отличаются от капителей других дорических колонн: они скорее тосканского ордера. Эти необычные капители послужили причиной того, что Рафаэль, не приняв во внимание все прочие приметы дорического ордера, счел здание тосканским, о чем он и пишет в заметке под своим рисунком. Расстояние между осями двух колонн, то есть то, что определяет величину интерколумния, составляет здесь десять пальцев.

В глубине портика, над ныне замурованной дверью в целлу храма, находится надпись из двух строк, которую копировали несколько раз и не всегда точно. Она гласит:

M. MANLIVS. M. F. L. TVRPILIVS. DVOMVIRES.  
DE. SENATVS. SENTENTIA. AEDEM. FACIENDAM.  
COERAVERAVNT. EISDEMQUE. PROBAVERE. \*\*

<sup>86</sup> Эти рисунки — наряду с другими, выполненными с древних зданий, — находятся в собрании господина фон Стош и образуют том примерно в двадцать рисунков. Другой том подобных рисунков Рафаэля находится в библиотеке недавно умершего Томаса Кука, лорда Лестера, которому ученый мир обязан изданием *Etruria Regalis Dempsteri*. Рафаэль выполнил эти рисунки после того, как был назначен архитектором собора Святого Петра в Риме; они должны были служить ему пособием в том великом деле восстановления древнего Рима, которое предпринял папа Лев X.

\*\* М[арк] Манлий, с[ын] М[арка], и Л[юций] Турпилий, дуумвиры, согласно постановлению сената храм этот велели построить и одобрили его (лат.).

Здесь следует прежде всего отметить два весьма необычных отклонения: DVOMVIREС вместо DVOMVIRI и EISDEMQVE вместо EIDEMQVE или IIDEMQVE. Далее — несколько слов о самих дуумвирах. Марк Манлий ниоткуда более не известен, и я лишь замечу здесь, что в роду Манлиев личное имя Марк стало вновь употребительным лишь после того, как было забыто преступление Марка Манлия по прозвищу Капитолин и имя это утратило дурной призвук<sup>87</sup>. Это подтверждается принятой недавно редакцией текста Тацита, согласно которой Манлий, разбитый германцами, имел личное имя Марк. Некоторые, впрочем, выражали сомнение в правильности такого чтения на том основании, что в другом месте этот Манлий назван Гнеем. Люций Турпилий же, по-видимому, тот самый, кто велел воздвигнуть статую Германика<sup>88</sup>; здесь совпадают оба имени — и личное и родовое. Храм этот, следовательно, построили во времена Тиберия, и оба названных лица были назначены дуумвирами для надзора за строительством, а возможно, и для освящения храма, ибо римский сенат отряжал дуумвиров для исполнения многих священных обрядов. Вольпи не решается назвать время постройки этого храма, хотя сам стиль здания в первую очередь служит явным доказательством того, что оно не может быть отнесено к республиканской эпохе.

Я хочу отметить здесь, что прекрасный фрагмент дорического архитрава, который, по словам Шамбре<sup>89</sup>, находился некогда в Альбано, никем более не был обнаружен; и я не могу припомнить, чтобы кто-либо видел дорическую гробницу близ Террачино, описанную тем же автором.

Второй колонный ордер, а именно ионийский, нашел применение впервые, по-видимому, в храме Дианы Эфесской<sup>90</sup>. Спустя много лет после того как это здание пострадало от пожара, архитектор Херсифрон отстроил его заново, и притом самым величественным образом. Среди многочисленных колонн храма тридцать шесть были с монолитными стволами. Именно так, а не иначе, полагаю я, следует понимать соответствующее место у Плиния<sup>91</sup>; в принятой во всех изданиях редакции «ex iis XXXVI caelatae uno a Scopas»\* (некоторые читают «una») я переставляю всего лишь две буквы и читаю «uno e scapo», «с цельным стволом». Без этого исправления фраза оказывается бессмысленной по ряду причин. Скопас был одним из величайших скульпторов своего и фидиева времени; что общего мог он иметь с работой по высеканию колонн? То был труд каменотеса. Скопас, бывший одно-

\* Из этих тридцати шести колонн с рельефами одна была работы Скопаса (лат.).

временно и великим архитектором, построил храм Паллады в Тегее<sup>92</sup>, в сообщениях о котором впервые упоминаются колонны коринфского ордера, и произошло это в девяносто шестую Олимпиаду. Храм Дианы, однако, был построен в сто шестую Олимпиаду: оба здания, следовательно, разделены промежутком в сорок лет. Сомнения по поводу этого места у Плиния высказывал уже Салмазий; в наши дни Полени суммирует все возникающие отсюда противоречия, но, подобно своему предшественнику, не может разрешить их<sup>93</sup>. Другие авторы, обратившие внимание на это место, в один голос говорят о колоннах с рельефами, выполненными Скопасом<sup>94</sup>. Особо следует отметить, что Аппиан сообщает о наличии ионийских колонн в арсенале карфагенского порта.

Здесь я припоминаю то, что заметил на одной из самых прекрасных древних капителей в церкви Сан Лоренцо за пределами Рима (где, как я также обратил внимание, все колонны различаются между собой). В середине волюты, в так называемом «глазке» вместо розы помещена распластанная на спине лягушка, а на другой волоте той же капители на розу взбирается ящерица. Поскольку все тамошние капители свезены туда из различных мест Рима, то я полагаю, что эта капитель происходит из храма Юпитера и Юноны, который по повелению Метелла построили посреди его портика Савр и Батрах из Спарты<sup>95</sup>. Известен рассказ Плиния о том, что эти архитекторы, лишенные возможности поставить свои имена на здании, изобразили, как он сообщает, «*in columnarum spiris*»<sup>\*</sup> лягушку и ящерицу, названия которых на греческом точно соответствуют значениям их имен. Ардуэн полагает<sup>96</sup>, что рельефные изображения этих животных находились на базе колонны, точнее — на ее округлой части, ибо в другом месте Плиний употребляет слово *spiras* по отношению к этим частям баз. Он упускает из виду, что и Витрувий называет их тем же словом. Однако я придерживаюсь того мнения, что Плиний использовал здесь слово *spira* в его прямом, исконном значении, то есть «круг» или «спираль» наподобие тех, что образуют змеи, сворачиваясь в клубок, — в виде доказательства можно привести, например, один погребальный алтарь из так называемого Малого Палаццо Фарнезе, где над надписью помещена ионийская капитель тончайшей работы, чьи волюты действительно образованы телами змей, сплетающихся между собой. Плиний говорит здесь, следовательно, о завитках ионийских волют, так что изображения, аллегорически представляющие имена упомянутых художников, находились в середине волюты, как это и происходит в капители из церкви Сан-Лоренцо. Утверждение о том,

<sup>\*</sup> На круглых базах колонн (лат.).

что во фразе Плиния правильнее читать *capitulum* вместо *columnam*, было бы дерзостью. Таким образом, храм в портике Метелла был ионийского ордера. То, что и в других волютах помещались изображения аллегорического характера, подтверждают шесть ионийских капителей в церкви *S. Maria in Trastevere*, в середине волют которых вместо розы находится бюст Гарпократа с пальцем у рта. В церкви *S. Galla* (называемой также *S. Maria in portico*) перед портиком Метелла или Октавии еще во времена Беллори имелись колонны с ионийскими капителями, и некоторые из них, вероятно, были сходны с вышеописанными. Теперь же, однако, мы обнаруживаем пилястры вместо колонн, ибо последние самым варварским образом вмуровываются в стены до середины, как это и произошло в наши дни в церкви *S. Croce in Gerusalemme*.

В древних ионийских капителях плоскость волют строго вертикальна, и лишь порою — как, например, в храме Эрехтея<sup>97</sup>, — несколько наклонена в угловых колоннах. Однако на исходе древности подобный наклон приобретает все волюты, о чем свидетельствует, в частности, храм Согласия; то же самое делается обычно и в наше время, и мнение, будто первым подал этому пример Микеланджело, является ошибочным. Он не был и первым, кто увеличил высоту ионийских капителей, ибо они достигают той же высоты, что и у него, уже в Термах Диоклетиана, превышая положенную высоту, равную, согласно Витрувию, трети ширины колонны.

Весьма необычны ионийские капители, обнаруженные Рафаэлем на колоннах портика одного храма близ церкви *S. Nicola in Carcere* в Риме, у которых выдвинуты вперед боковые части (*fustellini*), а не середины волют (*i cartocci*); Рафаэль особо отметил это в подписи к одному из своих рисунков, упомянутых выше.

Вслед за ионийским ордерам появился коринфский, причем Каллимах, скульптор, изобрел, как известно, новую капитель при нескольких необычных обстоятельствах<sup>98</sup>. Прекраснейшая кариатида во внутреннем дворе Палаццо Фарнезе несет на голове плетеную корзину, сохранившую следы своеобразного листового покрова: подобие описанной Витрувием корзины с листьями аканфа, которая послужила скульптору прообразом коринфской капители. Невозможно установить с точностью, когда жил Каллимах, но он, несомненно, был хотя бы несколькими годами старше Скопаса. Ибо последний построил в девяносто шестую Олимпиаду в Тегее храм Паллады, в котором наряду с дорическими колоннами имелся второй ордер коринфских колонн; кроме того, статуя Ниобы, созданная, по всей видимости, тем же Скопасом, свидетельствует, подобно Лаокоону, об использовании скульптором бурава, другого изобретения Каллимаха.

Высота коринфских колонн должна была, как известно, равняться девяти их диаметрам, однако колонны в храме Весты<sup>99</sup> имеют в высоту (включая капители) одиннадцать диаметров — и это служит доказательством того, что храм был построен в эпоху, когда в архитектуре допускались уже всевозможные вольности и когда в моду вошли длинные веретенообразные колонны.

Особый способ использования колонн коринфского ордера был изобретен, по-видимому, лишь при императорах. Суть его состоит в том, что колонны служат опорой не самому архитраву, а выступающим из него балкам (имеются в виду каменные или мраморные балки); наглядный тому пример — храм Паллады на Форуме Нервы и арка Константина. Таким же точно был портик храма Кастора и Поллукса в Неаполе (ныне церковь Сан Паоло ордена театинцев); в храме Юпитера Олимпийского в Афинах, завершенном императором Адрианом, выступающие балки опираются на колонны не только в портике, но и на боковых сторонах храма<sup>100</sup>.

Последним ордером, изобретенным древними, был составной, или римский, ордер: ионийская волюта, установленная на коринфской капители<sup>101</sup>. Арка Тита представляет собой древнейшее из сохранившихся сооружений, в котором использованы колонны этого ордера.

Здесь следует заметить также, что единственным зданием древних в Италии, где все пьедесталы колонн несхожи между собой, является один храм в Ассизи<sup>102</sup> в Умбрии. Подобное явление наблюдается в двух зданиях в Пальмире<sup>103</sup> и в храме, изображение которого сохранила мозаика в Палестрине.

Несколько необычным кажется то, что у древних использовались также овалы колонны; такие колонны находятся, например, на острове Делос. Господин Ле Руа, который сообщил об этом, вспоминает и одну капитель, относящуюся к овалной колонне и стоящую в церкви SS. Trinita de' Monti в Риме. Он забывает, что напротив нее находится точно такая же капитель. В Риме имеются также две овалы колонны (из гранита, во дворе Палаццо Массими Alle Colonne); судя по всему, упомянутые капители, выполненные из мрамора, относятся к этим или к схожим с ними колоннам.

К этим заметкам о форме зданий у древних я хочу присовокупить два примечания. Первое из них посвящено высказыванию господина маркиза Галиани из Неаполя, содержащемуся в его издании Витрувия; он полагает, будто жилища людей со средствами, включая дворцы (сельские виллы, как, вероятно, следовало бы ему уточнить, ибо в городах наблюдается противоположная картина), состояли всего лишь из одного этажа и не имели никаких помещений наверху. Мы вправе были бы думать так, располагая одним лишь описанием загородных вилл у Плиния<sup>104</sup>; если же обратиться к Вилле Адриана, то здесь

явственно обнаруживаются комнаты, расположенные одна над другою так, как мы видим это в Термах Антонина и могли бы видеть в Термах Диоклетиана еще два века назад. В некоторых частях этого поразительного здания было по три этажа с комнатами и коридорами<sup>\*105</sup>. В руинах огромной виллы близ древнего Тускула (там, где иезуиты построили свою виллу, называемую а la Rufinella) обнаруживаются каморки над жилыми комнатами; небольшие и низкие, они, надо полагать, служили жилищем для рабов.

Второе примечание предназначено тем любителям древностей, которые либо вынуждены выносить свои суждения на основании одних лишь гравюр, либо, располагая возможностью наблюдать памятники воочию, не обладают достаточным временем и опытом, чтобы обнаружить в древних произведениях добавления позднего времени. Следует заметить, например, что храмы и здания на двух рельефах из Виллы Медичи, изображения которых приведены в «Admiranda» Бартоли<sup>106</sup>, в основном выполнены в новое время, и притом всего лишь из гипса. Говорится это потому, что упомянутые гравюры могут дать неверное представление о формах древних зданий, и я уже имел случай наблюдать, как они ввели в заблуждение одного весьма просвещенного автора нашего времени. В сцене, где два человека ведут к жертвеннику быка, ничто, за исключением ног их фигур и части кровли над ними, не является древней работой. В сцене заклания быка, помимо части фигуры коленопреклоненного человека, придерживающего жертву, лишь фигура другого человека на заднем плане — древней работы. Все остальное здесь — добавления нового времени. Точно так же обстоит дело с портиком храма, изображенным на одном многофигурном рельефе во внутреннем дворе Палаццо Маттеи. На фризе этого портика имеется надпись: IOVI. CAPITOLINO\*\*. Весь портик — добавление, которое совсем недавно сочли необходимым заказать для того, чтобы придать древнему произведению значимость, соответствующую месту, где оно выставлено.

Последний отдел этой главки посвящен важнейшим частям здания: во-первых, наружным, а во-вторых, внутренним.

<sup>\*105</sup> Знаменитый кардинал Антонио Перрено Гранвелла заказал за свой счет архитектору испанского короля в Нидерландах Себастьяно де Ойа зарисовки и тщательные обмеры Терм Диоклетиана; рисунки эти с удивительным мастерством и великой тщательностью гравированы на меди Иеронимом Коком из Антверпена на 26 листах in folio. Произведение это вместе с наибольшим сообщением на двух листах вышло в свет в 1558 году и является сейчас большой редкостью.

\*\* [Посвящается] Юпитеру Капитолийскому (лат.).

Наиболее значительными из наружных частей здания являются крыша, фронтов, двери и окна. У древних, которые проводили параллель между зданием и человеческим телом, крыша рассматривалась как голова здания и относилась к нему как голова к телу. По ту сторону Альп даже в княжеских домах на крышу приходится порой треть всей высоты здания; у древних же крыши были совсем или почти плоскими, как это и поныне принято в Италии. Мнение, будто покатые крыши необходимы в странах, где выпадает много снега, неосновательно, ибо в Тироле, где нет недостатка в снеге, все крыши тем не менее абсолютно плоские. В древности в домах у горожан порою весь карниз, на котором покоилась крыша, делался из обожженной глины, и через него пропускались водосточные трубы. На концы этих труб, выступавших на равном расстоянии друг от друга из нижней части карниза, насаживались львиные головы с разверстыми пастьми, через которые лилась дождевая вода: так, как это происходило, согласно Витрувию, в храмах<sup>107</sup>. Многочисленные фрагменты подобных карнизов найдены в Геркулануме и выставлены на обозрение во дворе Королевского музея в Портичи. В домах бедняков в Риме водостоки обычно были деревянными.

Фронтон назывался у греков *ἀέτωρ* или *ἀέτωμα*; он представлял собой необходимую часть тех древних домов и храмов, у которых крыша и карниз образовывали треугольник: ибо далеко не все дома были с плоской крышей и без фронтонов, как полагает Салмазий<sup>108</sup>, — это видно и на древних картинах. И если фронтон дворца Цезаря воспринимался как предзнаменование его грядущего обожествления, то под этим следует понимать, что речь шла не о простом, а об украшенном рельефами или даже статуями фронтоне наподобие тех, что были в храмах<sup>109</sup>. Помпей украсил фронтон своего дома носами кораблей, и это, согласно Казабону<sup>110</sup>, называлось *rostrata domus*\*.

Высоту храма определяют по верхней точке фронтона, так что высота храма Юпитера в Агригенте равнялась ста двадцати футам.

Греческое название фронтона обычно истолковывают весьма произвольно, усматривая в очертаниях фронтона сходство с фигурой орла, распростершего крылья. Я же придерживаюсь того мнения, что поскольку древнейшие храмы были посвящены Юпитеру, то на их фронтонах устанавливали фигуры орлов, откуда и возникло название<sup>111</sup>.

В древних дорических храмах двери вверху были уже, чем внизу, подобно дверям многих египетских зданий, которые Покок по этой причине называет «пирамидальными дверями». В новейшие времена подобные двери делаются в крепостях и замках, стены которых, как в египетских зданиях, наклонны (а сгара); таков, например, вход в Замок Святого Ангела. В папском поместье Кастель Гандольфо в од-

\* Ростральный дом (лат.).

ной из стен, наклонной и выложенной наподобие бастиона, Бернини пробил дверь, сужающуюся кверху. Предположение, будто две подобные двери в Палаццо Фарнезе и еще несколько в Палаццо Канцеллерия принадлежат Виньоле, ошибочно<sup>112</sup>. Виньола не имел никакого отношения к этим зданиям. Такого рода двери были, по-видимому, характерны для храмов дорического ордера, ибо мы обнаруживаем их, например, в храме в Кори, построенном отнюдь не в глубокой древности. Под конец эти двери стали делаться и в храмах коринфского ордера, как это можно наблюдать в храме в Тиволи.

Двери у греков открывались не внутрь, как у нас, а наружу. Поэтому-то, как указал нам великий критик<sup>113</sup>, те персонажи Плавта и Теренция, которые собираются выходить из дому, оповещают об этом прохожих из-за двери. Комедии обоих этих римских авторов большей частью представляют собой переводы греческих пьес или же подражания им. Подаваемый изнутри знак должен был предостеречь тех, кто проходит поблизости, от удара открывающейся дверью. В Риме в первые годы республики об особом почете, оказанном Марку Валерию, одному из братьев Попликолы, свидетельствовало то, что двери его дома открывались наружу, как у греков: единственные двери в Риме, устроенные, согласно источникам, подобным образом<sup>114</sup>. В то же время на некоторых мраморных погребальных урнах из Виллы Маттеи и Виллы Людовизи, на которых вход в Елисейские поля изображен в виде дверей, последние открываются наружу; в Ватиканском кодексе Вергилия мы также видим двери храма, устроенные подобно дверям сараев и дверям шкафов купцов и ремесленников в наши дни. Во-первых, взломать подобные двери гораздо труднее, чем те, что открываются внутрь; во-вторых, они создают меньшую помеху в доме и не занимают места. Тем не менее и противоположный способ также находил себе применение; так, дверь круглого храма, изображенного на одном из прекраснейших древних рельефов (он хранится на Вилле Негрони), открывается внутрь.

Некоторые умники полагают и пишут, будто бронзовые двери Ротонды были не изготовлены специально для этого храма, а взяты откуда-то; подобное позволил себе утверждать и Кейзлер, даже не приводя того довода, к которому прибегают другие, а именно — наличие решетки над дверью: последняя, по их мнению, должна была бы доходить до верхней балки. Однако тот, кто располагает гравюрами с геркуланумских картин, может обнаружить на так называемой «Дидоне» дверь с решеткой вверху; это делалось для того, чтобы свет проникал во внутренние покои. В городских домах над дверью оставляли свободное пространство, называемое ныне в Италии *ringhiera*\*,

\* Трибуна (*ит.*).

во Франции же balcon; у греков же оно именовалось *σβαλον*. В некоторых храмах перед дверью висел плотный шерстяной полог; в храме Дианы в Эфесе такой полог поднимался, а в храме Юпитера в Элиде, напротив, опускался<sup>115</sup>. Летом в домах дверной проем закрывали легкой пеленой.

В квадратных храмах, обычно не имевших окон, приходилось довольствоваться светом из дверей и от светильников, и это усугубляло чувство благоговения у находившихся внутри. Лукиан не двусмысленно заявляет, что свет в храмы проникал лишь через двери<sup>116</sup>. Древнейшие христианские храмы также были плохо освещены; так, в церкви Сан Миньято во Флоренции вместо стекол использованы мраморные пластины, плохо пропускающие свет. В некоторых круглых храмах свет проникал через круглый проем сверху — так, как в Пантеоне в Риме, где проем этот, вопреки уверениям нескольких невежественных авторов, был пробит не в христианскую эпоху, доказательством чему служит его кромка или, точнее, изящное обрамление из металла, отнюдь не произведение варварского искусства. Когда при папе Урбане VIII прокладывался длинный подземный сток для сброса нечистот в Тибр, то под самым Пантеоном, на глубине пятнадцати палмов от уровня его пола, было обнаружено большое круглое отверстие для стока воды, проникавшей в храм через проем сверху. Некоторые круглые храмы строились, однако, без таких проемов.

Судя по сохранившимся зданиям — в особенности же тем, что находятся на Вилле Адриана в Тиволи, — древние предпочитали сумрак свету. Ибо на упомянутой вилле нет ни одного здания с оконными проемами, и надо полагать, что свет в них также проникал через отверстия в потолке; однако своды там повсюду обрушились, и утверждать это с уверенностью невозможно. Известно, например, что в очень длинных коридорах или галереях, которые носили название *cryptoporticus*\* (они наполовину располагались под землей и тянулись более чем на сто шагов), свет падал лишь из двух схожих с бойницами отверстий, прорубленных в потолке у концов галереи. Снаружи эти отверстия были прикрыты мраморными пластинками с несколькими насечками, сквозь которые едва брезжил свет. В такой полутемной галерее восседал Марк Ливий Друз в своем доме, когда он в качестве народного трибуна выслушивал сообщения и жалобы и принимал решения<sup>117</sup>. У Плиния в Лаурентинуме подобная галерея имела окна по обеим сторонам<sup>118</sup>. При императорах изнеженность достигла такой степени, что эти галереи начали устраивать и в боевых лагерях, пока Адриан не запретил этого.

\* Крытый портик (лат.).

И в термах, и в жилых помещениях все окна располагались на большой высоте (как в мастерских наших художников и скульпторов), и это особенно ясно видно в домах городов, засыпанных при извержении Везувия. То же самое обнаруживается в изображениях на некоторых рельефах и древних картинах из Геркуланума; кроме того, в домах не было окон, выходивших на улицу. Обусловлено это было не желанием уберечься от любопытства праздношатающихся: архитекторы стремились использовать в комнатах более полезный свет, то есть тот, что падает сверху. О том, насколько благоприятно сказывается подобное освещение на внешности человека, позволяет судить обычай, распространенный, как говорят, в Риме; здесь обрученные девушки впервые предстают на людях перед своими женихами в Ротонде. Кроме того, в комнатах с высоко расположенными окнами можно было чувствовать себя в безопасности от ветра и сквозняка, — и римляне вешали перед оконными проемами лишь легкие занавески. Металлические решетки снаружи не закреплялись, как ныне, а вешались на петлях, так что их можно было снимать; решетки эти назывались *clathrum*. Такие решетки изображены на многих древних произведениях, а одну из них нашли в Геркулануме совершенно неповрежденной. В круглом храме, изображенном на упомянутом рельефе из Виллы Негрони, решетка закрывает не оконный, а дверной проем; здесь две решетки (с той и с другой стороны проема), и обе они занимают все пространство от карниза до пола. У древних встречались и залы с большими и высокими окнами, доходящими до пола.

О том, что римляне уже при первых императорах пользовались оконными стеклами, убедительно свидетельствуют куски плоского стекла, найденные в Геркулануме. И Филон в «Посольстве к императору Гаю» говорит об оконных стеклах<sup>119</sup>. Первое упоминание о них принадлежит, следовательно, не Лактанцию, как необоснованно утверждает господин Никсон в своем письме к господину Венути, опубликованном в Лондоне в 1759 году<sup>120</sup>. Я отмечу здесь сообщение, которое сделал Оттавио Фальконьери в письме из Рима к Николаю Хейнзию относительно картины, изображавшей известные древние здания (а также некую гавань) с указанными внизу их названиями, такими, как например — *PORTEX. NEPTVNI. FO. BOAR. VAL. FAVSTINES\**. Фальконьери относит эту картину к эпохе Константина. В собрании господина кардинала Алессандро Альбани имеются акварельные рисунки, выполненные по этой картине. Если они верны, то наличие застекленных окон в изображенных зданиях несомненно: мы видим здесь множество больших створчатых окон, расположенных близко друг от друга и доходящих до земли. Картина эта была

\* Портик Нептуна, Бы[чий] фо[рум], ба[ни] Фаустины (лат.).

вставлена в стену садового домика на Вилле Чези; однако нынешний владелец виллы, принц Памфили, распорядился побелить там все стены, так что от картины не осталось и следа. Небольшая гравюра с нее есть в книге Беллори<sup>121</sup>.

Все это говорилось о наружных частях древних зданий. Важнейшими из внутренних частей являются потолки или своды, лестницы и в особенности комнаты.

Потолки четырехугольных храмов обычно были деревянными не только в глубокой древности (например, потолок из кипарисового дерева в храме Аполлона в Дельфах), но и в последующие времена; подобные потолки были также в соборе Святой Софии и в церкви Апостолов в Константинополе<sup>122</sup>. Французский переводчик Павсания ошибся, приписав храму Аполлона в Фигалии сводчатый потолок: он передал слово *брофос* (которое здесь, как и в большинстве случаев у Павсания, означает крышу<sup>123</sup>) как потолок. Крыша этого храма была выложена каменными плитами. Хотя упомянутое слово и употребляется иногда в значении, использованном переводчиком, но лишь тогда, когда речь идет о потолке, который одновременно является сводом — как например — в пещерах. У поздних греческих авторов слово это, кстати, также обладает двойным значением, так что римские авторы конца империи порою путают плоские деревянные потолки со сводами.

Подобные потолки в храмах делались иногда из кедрового дерева. Потолки церквей Сан Джованни Латерано и Санта Мария Маджоре могли бы помочь нам составить представление о потолках древних храмов. Я не отрицаю, кстати, наличия четырехугольных храмов со сводчатыми потолками: к их числу принадлежал, в частности, храм Паллады в Афинах. Такие храмы, однако, имели три нефа, *navate*\*, как это и было в упомянутом храме, в храме Мира в Риме и в храме в Баальбеке; внутренние помещения этих храмов получили благодаря сводам название кораблей (ибо древние сравнивали их с корпусами кораблей), так что говорят: средний и боковые нефы. Храм Юпитера Капитолийского в Риме также имел три целлы или нефа, а вместе с тем, однако, и деревянный потолок, который был покрыт позолотой после разрушения Карфагена<sup>124</sup>.

Потолки комнат в домах зачастую были плоские, деревянные (такие, какие и теперь еще делаются обычно в Италии в том случае, когда отказываются от сводчатых потолков), и эти потолки, если они состояли из простых досок, которыми были обшиты балки, назывались у греков *φαινώματα*\*\*;

\* Неф (ит.).

\*\* Долбленный, с углублениями (греч.).

сейчас принято в Италии, посредством квадратных углубленных панелей, то они назывались *laquearia* \*, ибо такие панели носили название *lacus* \*\*. Иногда же комнаты имели сводчатые потолки из тростника (*volte a canna* \*\*\*); о том, как они делались, сообщают Палладий и Витрувий<sup>125</sup>. Форму свода определяли с помощью досок и кружал, на которые укладывались широкие связки тростника, который в Италии повсюду крепче и длиннее, чем в Германии. Поверх тростника кладутся куски пемзы из окрестностей Везувия, и все это заливается раствором с примесью пуццолана; последний слой делается из мелко истолченного мрамора или гипса. В некоторых домах городов, засыпанных при извержении Везувия, найдены подобные своды, оказавшиеся, однако, сплюснутыми. Лестницы в храмах, которые вели изнутри на крышу, были винтовыми, как например — в храме Юпитера Олимпийского в Элиде<sup>126</sup>, в Ротонде, в храме Мира в Риме и в Термах Диоклетиана. В других общественных сооружениях не сохранилось лестниц (за исключением ступенек в театрах), ибо их давно уже начали забирать отсюда, как это и произошло, например, в наши дни со ступенями лестницы на Вилле Адриана и с теми, что были найдены неподалеку от Палаццо Санта Кроче в Риме. Последние вели к открытому портику с великолепными колоннами; эта прямая лестница с многочисленными площадками имела, однако, в ширину всего лишь восемь палмов, что не вполне соответствовало объемам императорской загородной виллы. Такой же ширины были лестницы в предполагаемой вилле Марка Скавра на Палатине, как указывает Лигорио в записях на ее плане, находящемся среди прочих сочинений этого автора в Ватиканской библиотеке.

Ступени лестниц в древности всегда делались выше, чем принято сейчас во дворцах и благоустроенных домах; так, ступени на всех сторонах одного из храмов в Песто (в другом их нет) необыкновенно высоки: они имеют три римских пальма в высоту при ширине в два и три четверти пальма, и подниматься по ним можно лишь с большим трудом<sup>127</sup>. Столь же высоки ступени вокруг сохранившегося храма в Джирдженти; по-видимому, не ниже их и ступени в храме Тесея в Афинах. То же рода лестница в храме, изображенном в Ватиканском кодексе Вергилия. На самой большой египетской пирамиде одни ступени достигают высоты в три с половиной фута, а другие в четыре. Разумеется, подниматься по таким ступеням в храмы было утомительно, однако они служили и сиденьями, так как во многих храмах не было места для большого количества людей. О том, что народ си-

\* Кессонные, филенчатые потолки (лат.).

\*\* Углубление (лат.).

\*\*\* Тростниковый свод (ит.).

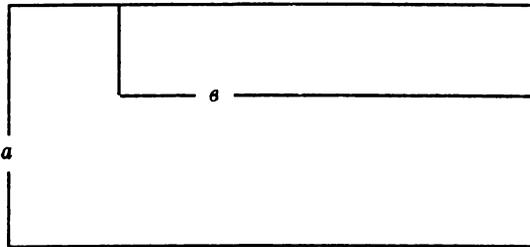
дел на ступеньках вокруг храмов, свидетельствуют некоторые замечания древних авторов. Павсаний говорит, что в одном здании неподалеку от Дельф, где происходили собрания представителей городов Фокиды, были ступени, предназначенные для сидения. И Цицерон говорит об одном храме возле Porta Carrena, на ступенях которого сидели люди<sup>128</sup>. Точно так же мы видим на Tabula Atriana в Капитолии<sup>129</sup>, как мать, сестры и родственницы Гектора плачут, сидя на двух ступеньках вокруг его гробницы. В храмах, не имевших ступеней вокруг (так было, например, в круглых храмах), ступени делались, однако, у входа, ибо храмы всегда располагались на высоком основании, — в особенности в тех случаях, когда там использовались пилястры. Поскольку же в позднюю эпоху базы колонн делаются большей высоты, то в соответствии с этим помещается выше и вход в храм, и на изображении круглого храма из Виллы Негрони, упоминавшемся выше, отчетливо видны десять ступеней, ведущие к дверям.

Мы видим, кроме того, что ступени лестниц у древних не имели закругленного бортика, который делается в наши дни, — они образовывали прямой угол, а края их были заострены. Ступени лестниц на Вилле Адриана были составлены из мраморных плит одной величины, соединенных под прямым углом. Таким образом, закругленные ступени, которые окружают пронаос в Пантеоне, — не древней работы.

Что же касается комнат древних, то я не хотел бы приводить здесь свидетельства древних авторов и исследовать их: отчасти потому, что об этом уже говорилось, отчасти потому, что без гравюр читателю невозможно будет составить достаточно ясное представление о предмете. Я ограничусь замечаниями о том, что наблюдал сам. Комнаты у древних — в особенности те, что служили им спальнями, — часто имели цилиндрический свод<sup>130</sup>, как подтверждает и Варрон. Такими же были и комнаты на лаурентинской вилле Плиния, согласно его описанию; относительно подобных комнат второго этажа на Вилле Адриана можно заключить, что они служили спальнями, поскольку там имеются ниши, в которых, как в альковах, стояли кровати. В комнате Плиния окна были в стенах; в комнатах же на Вилле Адриана свет падал сверху, через проемы в потолке, которые, по-видимому, закрывались на ночь.

Судя по руинам упоминавшейся выше тускуланской виллы и по комнатам великолепной виллы в Геркулануме (той самой, где было найдено множество мраморных и бронзовых бюстов, хранящихся ныне в Королевском музее в Портичи), древние предпочитали не очень просторные комнаты. Помещение на вилле в Геркулануме, которое служило библиотекой и в котором было найдено более тысячи книжных свитков, устроено так, что в нем едва ли не касаешься стен, распрос-

терши руки. На тускуланской вилле имеется, в частности, маленькая комната со специальной выгородкой, позволяющей предположить, что во внешнем ее отделении помещались рабы:



где *a* — дверь в комнату и *в* — дверь во внутреннее помещение, отгороженное посредством тонкой стены.

Как известно, в комнатах древних нет и следа каминов. В некоторых комнатах в Геркулануме обнаруживали куски угля, из чего можно заключить, что там принято было обогревать помещения с помощью раскаленных углей. И в наши дни в обычных городских домах в Неаполе нет каминов; здесь, как и в Риме, горожане — в том числе и люди со средствами, — желающие соблюдать определенные правила гигиены, живут в комнатах без каминов, не желая топить их углем. По-видимому, древние реже использовали *hypsocausta*<sup>\*</sup> в городах, чем в загородных виллах, располагавшихся в возвышенных местностях, где воздух чище и холоднее. Следы подобного устройства были обнаружены в засыпанных комнатах упомянутой тускуланской виллы при рытье фундамента для нынешнего здания. Под каждой из этих комнат находились две низенькие (не выше стола) подземные каморки, не имевшие входа. Плоские потолки этих каморок были выложены из очень больших кирпичей и поддерживались двумя столбами, также выложенными из кирпича с применением одной лишь замазки, ибо известковый раствор мог бы не выдержать жара. Сквозь потолки были пропущены квадратные глиняные трубы, свисавшие до середины каморок; их верхние отверстия выходили прямо в комнаты. Трубы эти, вделанные в стены, тянулись и выше, в комнаты второго этажа, где также имелись отверстия, оформленные в виде львиных голов из обожженной глины. К этим каморкам пробирались по очень узкому, не шире двух футов, коридору и засыпали в них через квадратные проемы раскаленные угли, жар от которых поднимался по упомянутым трубам вверх в комнаты, где пол был украшен мозаикой невысокой работы, а стены выложены мрамором; такие комнаты на-

<sup>\*</sup> Точнее, *hypsocausterium* — букв. «нижняя [подвальная] топка» (греч., лит.).

зывались парильнями, sudatorium. Обо всем этом можно также составить ясное представление благодаря некоторым находкам в Эльзазе, тщательно описанным господином Шёпфлином<sup>131</sup>, ибо подобное устройство там в главных своих чертах несколько не отличается от обнаруженного в Тускулануме.

## Об изяществе в архитектуре

Вслед за сущностью архитектуры следует рассмотреть вопрос об изяществе в ней, и этому будет посвящен второй раздел, где речь пойдет вначале об изяществе вообще, а затем о некоторых частностях.

Здание, лишенное украшений, сходно со здоровьем, которое само по себе — например, в дни крайней нужды, — еще не делает человека счастливым, как заметил Аристотель; однообразие или монотонность в архитектуре заслуживает порицания так же, как и в литературе и в других искусствах. Украшения обусловлены стремлением к разнообразию. В сочинениях и в зданиях они служат развлечением для духа и взора, и, если в архитектуре украшения сочетаются с простотой, возникает красота, ибо любое произведение прекрасно, если оно таково, каким должно быть. Поэтому украшения здания должны соответствовать его назначению как в целом, так и в частностях. Их следует рассматривать как платье, прикрывающее наготу, и чем величественнее замысел, тем менее требуется для него украшений подобно тому, как драгоценный камень нуждается лишь в золотой нити в качестве оправы, чтобы предстать перед нами во всем своем блеске.

Изящество столь же редко было присуще древнейшим зданиям, что и древнейшим статуям, и мы не обнаружим в них, например, ни выкружек, ни валиков (так же, как и на древнейших алтарях); напротив, те части, которые впоследствии стали украшаться подобным образом, оказываются здесь прямоугольными или слегка наклонными выступами. Незадолго до эпохи Августа, в консульство Долабеллы, на холме Целий в Риме для Аппиева водопровода была построена арка, в которой балки (или, точнее, карнизы) из травертина выступают под углом в стене, хотя торцы их срезаны параллельно к ней: простодушие, невозможное в последующие времена.

Однако после того как в архитектуре начали стремиться к многообразию, достигаемому благодаря выступам и углублениям, вогнутым и дугообразным линиям, прямые элементы и детали разрываются и приобретают самый различный облик. Тем не менее подобное многообразие, обладавшее определенными характерными чертами в каждом архитектурном ордере, нельзя, в сущности, рассматривать как изящество, к которому в действительности стремились древние, ибо

слово, обозначавшее это явление, применялось у римлян главным образом по отношению к отделке платья. В более поздние времена у римлян слово «изящество» связывалось в первую очередь с творениями человеческого разума<sup>132</sup>. Когда же происходит падение вкуса и целью становится скорее видимость, нежели сущность, украшения воспринимаются уже не как добавления к целому — и плоскости, которые до тех пор оставались свободными от украшений, заполняются ими. Отсюда возникает мелочность в архитектуре. Ибо если каждая часть мала, то мало и целое, как говорит Аристотель. С архитектурой произошло то же, что и с древними языками, утрачивавшими красоту по мере того, как они становились богаче (об этом свидетельствуют и греческий, и латинский языки); поскольку архитекторы не могли сравниться со своими предшественниками или превзойти их в сфере красоты, они стремились выказать себя богаче их.

Излишества в украшениях начались, по-видимому, во времена Нерона, ибо уже в правление Тита господствовал тот вкус, который запечатлен в его арке; явление это постоянно усиливалось при последующих императорах. О том, какой облик приобрела архитектура в эпоху Аврелиана, свидетельствуют дворцы и храмы в Пальмире, ибо все сохранившиеся там здания были, вероятно, построены незадолго до этого императора или же при нем, поскольку всем им присущ один и тот же стиль<sup>133</sup>. Нельзя сказать с уверенностью, относится ли ко времени последнего ужасающий фрагмент мраморного архитрава из храма Солнца, находящийся в садах Палаццо Колонна.

Ворота и двери стали обрамлять венками из цветов и листьев, как в баальбекском храме<sup>134</sup>; различные двери такого рода сохранились и в Риме. Не были пощажены и колонны: их базы целиком увивают венками, примером чего могут служить базы порфировых колонн в так называемой Базилике Константина и база необыкновенной величины в церкви Сан Паоло в Риме, имеющая в диаметре девять палмов. Такими же были и базы, найденные на Палатине в наше время<sup>135</sup>. Что же касается самих колонн, то их каннелюры на треть заполняются валиками; плоские валики между каннелюрами разбиваются на несколько — от трех до пяти — маленьких валиков, а под конец закручивают каннелюры спиралью: это называлось *εἰληματικῆι κίονες*, *volutitiles columnae*\*. Самые большие из древних колонн такого рода установлены на алтаре собора Святого Петра в Риме; схожа с ними и колонна из восточного алебаstra в Ватиканской библиотеке. Под конец же на колоннах стали делаться консоли, на которых помещались небольшие статуи, как например — на

\* Витые колонны (*греч., лат.*).

колоннах в Пальмире и на двух порфировых колоннах в алтаре Капеллы Паолина в Ватикане. На последних стоят, доставая почти до верхнего валика колонн, две небольшие фигуры римских императоров, наследников Галлиена, в доспехах, с обыкновенными шарами в руках и обнимающих друг друга. Фигуры императоров имеют в высоту два с половиной пальма, а их головы — семь дюймов, то есть четверть высоты всей фигуры, из чего можно судить о стиле этих произведений. Позднее стали делать цельные бюсты из одного куска со стволом колонны: их можно видеть, например, на двух колоннах из такого же камня в Палаццо Альтемпс, и по стилю они схожи с упомянутыми фигурами. В саду маркиза Беллони в Риме находятся треугольные каннелированные пилястры. И наконец — предел изощренности — колонны вместе с капителями делаются из одной глыбы камня; две такие колонны из чрезвычайно твердого восточного серпентина стоят в Палаццо Джустиниани.

Двести лет тому назад, когда архитектура начала приобретать иной облик, Термы Диоклетиана, находившиеся тогда большей частью в лучшем состоянии, послужили благороднейшей школой изящества для архитекторов. Два фрагмента оттуда изображены у Шамбре<sup>136</sup>. По образцу ниш с колоннами по обеим сторонам и карнизами вверху Сангалло Старший первый снабдил подобными украшениями окна в Палаццо Фарнезе. Разорванные карнизы над высокими арками в термах равным образом побудили Микеланджело отойти от канона и наподобие этого разорвать карниз над большим окном над входом в Капитолий и вывести над ним окно с помощью арки. Колонны, несущие не архитрав, а арки, которые соединяются благодаря этому между собой, также заимствованы архитекторами нового времени из терм Диоклетиана, где имеются только такие аркады. Полукруглые портики в церкви *alla Pace*, церкви новiciата иезуитов в Риме и церкви в Ариции были найдены Бернини в гравюрах с упомянутых терм, и я мог бы привести еще множество примеров заимствований оттуда.

Украшения, о которых пойдет речь ниже, частично размещаются снаружи, частично внутри зданий. В числе первых особо следует отметить те, которые находились и находятся на храмах и общественных зданиях, и поэтому мы начнем наш обзор с крыш.

Уже в глубокой древности как в Греции, так и в Риме на фронтонах храмов устанавливались статуи, а Тарквиний Приск повелел установить на вершине храма Юпитера Олимпийского в Риме колесницу с четырьмя конями из обожженной глины; позднее на том же месте была поставлена золотая или, возможно, позолоченная колесница<sup>137</sup>. На вершине фронтона храма Юпитера Олимпийского в Элиде стояла позолоченная статуя Виктории, а по обеим сторонам крыш,

то есть на акротериях, помещались позолоченные чаши<sup>138</sup>. Макробий говорит об одном храме Сатурна, на фронтоне которого стояли морские божества (тритоны), трубившие в раковины<sup>139</sup>. На акротериях храма Юпитера на Капитолии находились фигуры крылатых Викторий<sup>140</sup>.

Заостряющиеся кверху карнизы фронтонов отделывались посредством украшений небольшого размера, напоминавших щиты амазонок (об этом свидетельствует изображение одного храма в ватиканском кодексе Вергилия), зачастую с цветами и листьями определенного вида; чаще всего эти украшения делались из обожженной глины, и до нас дошли их фрагменты. Порою карнизы эти покрывались позолотой.

Что же касается самих фронтонов, то уже в начальную пору Рима на них появляются рельефы, также выполненные из обожженной глины<sup>141</sup>. Подобные произведения на греческих храмах и общественных зданиях содержали порой множество фигур: так, на упоминавшемся храме Юпитера в Элиде было изображено состязание на колесницах между Пелопсом и Эномаем. На переднем фронтоне храма Паллады в Афинах можно было видеть рождение богини, а на заднем — ее спор с Нептуном. На фронтоне сокровищницы мегарян в Элиде изображалась битва богов и гигантов, а над фронтоном был прикреплен щит. Самые выдающиеся художники выказывали свое мастерство в произведениях подобного рода, и Пракситель воплотил на фронтонах храма Геркулеса в Фивах двенадцать подвигов героя. Этого не поняли ни латинский, ни французский переводчики Павсания<sup>142</sup>, вообразившие, будто упомянутые рельефы находились на некоем куполе, который они приписали этому храму. Между тем Павсаний ясно говорит *ἐν τοῖς ἀετοῖς*, «на фронтонах». На одном храме в Афинах, посвященном, по-видимому, Кастору и Поллуксу, были установлены сосуды как намек на состязания борцов, наградой которым в глубокой древности в Афинах служили сосуды с маслом, изготовлявшимся из священных маслин на акрополе: подобные сосуды символизировали состязания, о чем свидетельствуют монеты и реальные камни с изображением борцов.

Капители колонн украшались порой всевозможными способами, однако новшества эти никогда не получали всеобщего признания и не становились каноном. Заказывая роскошный прогулочный корабль, описанный Афинеем, Птолемей Филадельф приказал соорудить на нем пиршественный зал, капители колонн которого были составлены из роз, лотосов и других цветов<sup>143</sup>. В храме на Форуме Нервы каждый из четырех углов одной капители был украшен фигурой скачущего Пегаса. В загородном доме графа Феде на Вилле Адриана близ Тиволи есть две капители с дельфинами, некогда принадлежавшие, по-

видимому, храму Нептуна на этой вилле; такие же точно капители имеются в храме в Ночера неподалеку от Неаполя. О подобных капителях образно говорят, что они извергают дельфинов (*delphinus vomere*)<sup>144</sup>. В церкви Сан Лоренцо за пределами Рима есть две колонны с капителями, каждый из четырех углов которых украшен фигурой Виктории; между фигурами помещаются трофеи. Две такие же капители, хотя и больших размеров, находятся во дворе Палаццо Массими *alle Colonne*.

Кариатиды (называемые также *atlantes* или *telamones*\*), служившие вместо колонн, можно увидеть на одной монете с изображением храма; в Афинах фигуры женщин поддерживают крышу открытого портика в так называемом храме Эрехтея. Никто из путешественников, видевших этот храм, не проявил должного понимания, так что мы не можем судить о времени, к которому он относится; Павсаний ничего о нем не сообщает. Знаменитая мужская кариатида из Палаццо Фарнезе была найдена, как полагают, неподалеку от Пантеона; вполне вероятно, что она принадлежит к числу тех кариатид, которые выполнил мастер Диоген из Афин<sup>145</sup> и которые стояли над нижней колоннадой этого храма, служа, таким образом, заменой колоннам второго ордера. Хотя нынешний карниз над нижней колоннадой и не образует выступа, достаточного для того, чтобы уместить на нем основания таких фигур, как упомянутая, следует вспомнить, однако, что храм этот дважды пострадал от пожара и вновь отстраивался при Марке Аврелии и Септимии Севере. Внутри него, следовательно, могли произойти значительные изменения. Так, в частности, огонь уничтожил там знаменитые сиракузские капители из бронзы или, точнее, капители из сиракузской бронзы, представлявшей собой, по-видимому, сплав особого рода. Храм Весты был покрыт сиракузской бронзой. Аттик над нижней колоннадой, пилястры которого едва выступали из стен и который два года назад был разобран самым варварским образом, явно не соответствовал объемам здания; на его месте, надо полагать, некогда стояли кариатиды. Во всяком случае, фарнезская кариатида совпадает с аттиком по высоте, равнявшейся девятнадцати пальмам. Эта полуфигура имеет примерно восемь пальцев, а корзина на ее голове — два с половиной. Все замечания, высказанные ранее некоторыми авторами относительно этой кариатиды, свидетельствуют об их крайнем невежестве. Особого рода кариатиды находились в гробнице вольноотпущенника Секста Помпея<sup>146</sup>, где стоящие мужские фигуры несли на головах капители, а обеими руками поддерживали стоящие колонны, которые, однако, ничему не служили опорой.

\* Атланты и теломоны, мужские кариатиды (*греч.*, в лат. транскрипции).

Украшения архитрава находились в зависимости от требований ордера. Я приводил выше предположение, основанное на одной фразе у Еврипида, о наличии открытого пространства между триглифами в дорических храмах начальной поры. Когда же эти плоскости, то есть метопы, начали прикрывать, возникла мысль об их украшении. Так, возможно, представился случай помещать и на метопах щиты, которые вешались на фризах архитравов. На фризе храма Аполлона в Дельфах висели золотые щиты, изготовленные благодаря пожертвованным трофеям битвы при Марафоне; щиты, которые римский консул Люций Муммий велел повесить на фризе дорического храма Юпитера в Элиде, были позолоченными<sup>147</sup>. Оружие поэта Алкея, брошенное им в бегстве и повешенное афинянами в храме Паллады в Сигее<sup>148</sup>, помещалось, по-видимому, на той же части архитрава. В первом из двух заимствованных у Павсания примеров его латинский и другие переводчики поняли архитрав или фриз как капитель вопреки прямому смыслу этого слова, ибо *ἐπιστύλιον* означает собственно часть архитрава<sup>149</sup>, простирающуюся от одной колонны до другой, — у Павсания же оно здесь<sup>150</sup>, так же как и в других местах, относится либо ко всему архитраву, либо чаще всего ко фризу. В описании храма в Элиде фриз обозначен как *ἡ ὑπὲρ τῶν κίονων περιέουσα ζώνη*, то есть «пояс (или лента), обходящий здание над колоннами». В другом месте, где тот же автор рассказывает о произведениях на фризе храма Юноны в Микенах<sup>151</sup>, он говорит: «рельефы, находящиеся над колоннами», *ὄψοι ὑπὲρ τοῦς κίονας ἐστὶν ἐπιρρασμένα*. У других авторов фриз называется *διάζωμα*; итальянский переводчик Плутарха, Доменичи<sup>152</sup>, также понял слово *ἐπιστύλιον* (в том месте, где речь идет о храме, построенном Периклом в Элевсине) как капитель. Между тем щиты висели и на колоннах храма Юпитера в Риме.

Эти подлинные щиты натолкнули впоследствии на мысль помещать на метопах рельефные изображения щитов — и подобное украшение оказалось популярным и у архитекторов нового времени, обращающихся к дорическому ордеру: на многих дворцах в Риме можно увидеть изображение щитов наряду с другими трофеями. Щиты вешались и на фронтонах храмов, примером чему может служить храм Юпитера Капитолийского.

На метопах дорического храма Паллады в Афинах были изображены поединки с животными, а на метопах храма Тесея там же — подвиги этого героя<sup>163</sup>. Витрувий рекомендует изображать перуны. Фризы храмов коринфского ордера украшались головами быков или баранов, как это было в храме в городе Мелассо в Карии, или принадлежностями для жертвоприношения, как на фризе с тремя колоннами на Капитолии. На фризе храма Антонина и Фаустины были изображены грифы, поддерживающие светильники. Точно такие же укра-

шения имеются на фризе одного маленького изящного храма<sup>\*154</sup>, находящегося в часе езды от Сиены по дороге во Флоренцию; они выполнены из обожженной глины, равно как и коринфские капители (последние — того же рода, что и в некоторых древних гробницах в окрестностях Рима). На Пасху нынешнего, 1761 года в Риме было найдено шесть фрагментов подобных фризов высотой в два пальма, прибывавшихся к стенам свинцовыми гвоздями. Один из таких гвоздей имеет более половины пальма в длину. Рельефы на этих фризах прекрасного рисунка и исполнения. На одном из них изображены стоящий Бахус и танцующая вакханка, бьющая в кимвалы, а между ними — юный сатир, несущий на плече продолговатую, заостряющуюся сверху урну для пепла с двумя ручками; в другой руке он держит перевернутый погашенный факел. Сцена эта — призыв наслаждаться жизнью и предаваться веселю до тех пор, пока факел жизни не погаснет и пепел наш не соберут для погребения. На двух других фрагментах Силен обнимает юного крылатого Гения и тянется к нему для поцелуя. Об этом Гении я уже говорил в описании резных камней из собрания Стоша. Такие рельефы раскрашивались, о чем ясно свидетельствуют некоторые из упомянутых фрагментов.

На карнизах фронтонов обычно помещались на определенном расстоянии друг от друга львиные головы, служившие либо водостоками, либо указаниями на них. На фронтоне на Кампо Ваччино в Риме, поддерживаемом тремя колоннами, сохранился карниз с подобными головами.

В храмах и других зданиях, в которых вместо окон были круглые проемы, последние украшались окаймлявшими их рельефами в виде венков из лент или цветов. На вершине фронтона храма Юпитера Громовержца на Капитолии висели маленькие колокола<sup>155</sup>.

Своды ниш оформлялись наподобие раковин; древнейшее из сохранившихся произведений такого рода находится в круглом здании, напоминающем театр и принадлежавшем, по-видимому, к Форуму Траяна. Это украшение встречается также в нишах зданий в Пальмире и одного храма в Риме, который ошибочно считают посвященным Янусу.

<sup>\*154</sup> Я не берусь судить о древности этого здания; существование в этой области столь хорошо сохранившегося римского здания кажется мне сомнительным, ибо во всей Тоскане не осталось и следа от древних памятников архитектуры. Баптистерий во Флоренции, который флорентийцы считают храмом Марса, только им и представляется древним памятником. Как и все баптистерии, он восьмиугольной формы, — так же, как и баптистерии в Риме и в Ночера де'Пагани между Неаполем и Салерно. Несмотря на все усилия, мне не удалось получить каких-либо точных сведений о здании близ Сиены.

В пронаосе или портике храмов часто расписывалась стена у входа, как например — в храме в Платеях, где был изображен Улисс, убивающий женихов Пенелопы<sup>156</sup>. В одних зданиях фон был красноватым, в других зеленоватым<sup>157</sup>.

Украшения внутри зданий, предмет второй главки этого раздела, следовало бы изучить преимущественно на примере храмов и дворцов, если бы время пощадило хоть что-нибудь в них. Я не стану говорить здесь об единственном исключении — Пантеоне, ибо внутренний его вид хорошо знаком всем по множеству гравюр. Вестибюль или та часть дома, которая первой представляла взору вошедшего и которая называлась у греков *ἐνώπια*<sup>\*</sup>, украшалось особенно заботливо, и Гомер именует ее по этой причине *ἐνώπια λαμπροῦντα*, «сверкающая и блестящая повсюду часть»<sup>158</sup>.

Потолки, не имевшие углубленных панелей, относительно которых шла речь выше, украшались рельефами из гипса, особенно наглядно предстающими перед нами в одной из бань в Байях близ Неаполя, где в полной неприкосновенности сохранилось прекраснейшей работы изображение [Венеры] Авадиомены в кругу тритонов, nereид и тому подобных персонажей. Рельефы эти не слишком выпуклы и поэтому дошли до наших дней. Подобные украшения новейшего времени, если они выполнены в манере высокого рельефа, обычно легко поддаются разрушению, и эта участь почти неминуемо постигнет вскоре гипсовые розы толщиной в три пальца на потолке собора Святого Петра.

Так же, как и теперь, в древности покрывали позолотой и панели, и фигуры на потолке, — и позолота на обрушившихся сводах императорского дворца в Риме так свежа, несмотря на сырость, словно нанесена совсем недавно. Причина этого кроется в большем, нежели сейчас, количестве используемого золота, ибо при огневом золочении слои позолоты, наносившиеся в древности, превосходят нынешние по толщине в шесть раз, а в некоторых случаях в двадцать два раза, как показали обстоятельнейшие исследования Буонарротти<sup>159</sup>.

Что же касается украшения комнат, то до сих пор об этом можно было составить представление лишь по внутренней отделке гробниц; сделанные там наблюдения согласуются, впрочем, с увиденным в домах, которые были обнаружены как в Геркулануме, так и в соседних с ним городах Резине, Стабиях и Помпеях, засыпанных при извержении Везувия. Обычное украшение тамошних комнат — крашенные стены, на которых написаны небольшие картины с изображением пейзажей, человеческих фигур, животных, плодов и гротесков, ибо в древности вместо драпировок применялись росписи. Живописцы, работавшие в подобном жанре, именовались у древних *ροπογράφοι*, то есть живописцы мелочей.

<sup>\*</sup> Внутренний фасад, «лицо» дома (греч.).

Под сводами комнат (в некоторых из них были деревянные потолки) обычно тянулся небольшой гипсовый карниз, выступавший из стены на два-три пальца, гладкий либо — в зависимости от характера помещения — резной, с изображениями листьев. Линию карниза перерезала лишь дверная притолока (согласно архитектурному канону, высота дверей равнялась трем пятым высоты комнат); таким образом, карниз делил комнату на две части. Верхняя часть, служившая своеобразным фризом для нижней, соотносилась с последней по ширине как два к трем. Плоскость стен под карнизом (так же, как и над ним) расчленялась на поля, у которых высота была больше ширины; последняя обычно равнялась ширине двери, представлявшей собой, в свою очередь, одно из таких полей. Обрамлением этих полей служили полосы различных цветов; промежутки же между полосами расчленялись на миниатюрные прямоугольные или круглые поля, в которых помещались изображения человеческих фигур или пейзажей. Подобным образом расчленялась плоскость и над карнизом, с той лишь разницей, что здесь у полей ширина была больше вышины; но и на них изображались пейзажи, морские виды и тому подобное.

Одну из расчлененных и украшенных подобным образом стен можно видеть в Королевской галерее древних картин в Портичи. Произведение это имеет двадцать палмов в высоту и четырнадцать в ширину. Здесь, в соответствии со сказанным выше, над карнизом и под ним располагаются поля; карниз украшен рельефами с изображением листьев. Из трех нижних полей среднее шире, нежели боковые; оно окаймлено желтой полосой, а боковые — красными. Между этими полосами тянутся вертикальные черные линии, украшенные изящными завитками. В центре полей — пейзажи, написанные на красном или желтом фоне. Над карнизом располагаются четыре поля меньших размеров, два из которых приходятся на среднее нижнее поле. В одном из верхних полей мы видим груды монет, лежащих на столе рядом с бумагой, табличкой для письма, чернильницей и пером; на других изображены рыбы и прочая снесь.

В 1724 году на Палатинском холме был найден большой зал длиной в сорок футов, весь покрытый росписями. Колонны, изображенные здесь на стенах, столь же веретенообразны и непомерно высоки, как и на картинах в Портичи. Все фигуры и небольшие картины были сняты со стен зала и отосланы в Парму, откуда они со всеми прочими сокровищами из собрания Фарнезе и попали в Неаполь. Однако все эти картины уничтожила плесень, ибо они двадцать четыре года находились в закрытом помещении, так что теперь в Капо ди Монте в Неаполе, где хранится упомянутое собрание, можно увидеть лишь куски стен, когда-то покрытых росписями. Сохранилась одна-единственная женская кариатида или герма в половину человеческого роста.

Сравнение между древней и новой манерой в искусстве украшения намного выиграло бы в ясности, если бы оно сопровождалось гравюрами. В основе украшений у древних всегда лежала простота; у тех же, кто в новое время не желал следовать древним, наблюдается противоположное. Первые стремятся к единству, при котором все украшения подобны ветвям, исходящим из одного ствола; вторые не знают меры — и порою, начав, не ведают, чем кончат. Под конец на фасадах зданий стали даже помещать новоизобретенные завитушки, которые незадолго до того появились в обрамлении гравюр парижских и аугсбургских изданий. Отвратительнейшее свидетельство подобного падения вкуса находится в самой Италии, в Портичи близ Неаполя. Там по повелению герцога Каравиты в одном из садов неподалеку от королевского замка нашли воплощение в камне несуразнейшие творения упомянутых граверов, и этими пугалами заполнены многие аллеи.

Микеланджело с его безудержной творческой фантазией не смог ограничиться подражанием древним и положил начало излишества в украшениях, а Борромини, перещеголявший его, навел великую порчу на архитектуру, распространившуюся в Италии и в других странах и сохраняющуюся поныне, ибо духу нашего времени все более чужда становится естественность древних — и мы часто уподобляемся королям Перу, в чьих садах растения и цветы были из чистого золота и чье могущество, таким образом, полностью соответствовало извращенности их вкуса.

# О СПОСОБНОСТИ ВОСПРИНИМАТЬ ПРЕКРАСНОЕ В ИСКУССТВЕ И ОБ ОБУЧЕНИИ ЭТОМУ

Благородному барону  
Фридриху Рейнхольду фон Бергу  
из Лифляндии

*...ἰδεα τε καλὸν  
Ἦρα τε κεκραμένον  
Pind. Ol. 10\**

*Ἦρος δὲ λβοαι δυνατὸς ὄξειαν  
ἐπιμοφᾶν ὁ τόκος ἀνδρῶν  
Pind. Ol. 10\*\**

Мой друг!

Обещанный Вам набросок<sup>1</sup>, посвященный способности воспринимать прекрасное в искусстве, заставил себя ждать — и тут я прибегну к словам Пиндара, который, заставив Агесидама, благородного юношу из Локр, «прекрасного обликом и наделенного грацией», долго ждать посвященную ему оду, сказал: «С лихвою выплаченный долг снимает упреки»<sup>2</sup>. Можно поэтому рассчитывать на Вашу благосклонность к этому сочинению, получившемуся более обстоятельным, чем предполагалось вначале, поскольку обещанный набросок должен был быть напечатан среди прочих так называемых «Римских писем»<sup>3</sup>.

Тема этого сочинения избрана Вами самими. Общение наше было недолгим, слишком недолгим и для Вас, и для меня, однако гармония наших душ дала о себе знать в то мгновение, когда я увидел Вас. Ваш облик позволил мне заключить, что мои надежды обоснованы, и

---

\* ...прекрасного обликом,  
цветущего юношью...

[Пиндар «X Олимпийская ода», 103–104].

\*\* Но плаченная лихва сильна унять едкую людскую хулу.

[Пиндар «X Олимпийская ода», 9].

я нашел в прекрасном теле душу, приуготованную к добродетели и одаренную чувством прекрасного. Поэтому расставание с Вами послужило причиной одного из сильнейших страданий в моей жизни, и наш общий друг<sup>4</sup> был свидетелем этого и после Вашего отъезда, ибо Ваше пребывание под далеким от меня небом не оставляет мне никакой надежды увидеть Вас снова. Но пусть статья эта будет памятником нашей дружбы, которая с моей стороны чиста от всяких дурных помыслов и останется неизменно посвященной Вам.

Понятие способности воспринимать прекрасное в искусстве вмещает в себя одновременно субъект и объект, содержащее и содержащее, однако я рассматриваю его как единое целое, и притом обращаю внимание преимущественно на первый из этих элементов; предварительно же замечу, что понятие «прекрасное» шире по смыслу, нежели понятие «красота»: последнее относится собственно к формообразованию и является высшей целью искусства, а первое включает в себя все — замыслы, наброски, окончательную отделку.

Со способностью этой дело обстоит так же, как с обыкновенным здравым смыслом; каждый верит, что обладает им, хотя он встречается еще реже, чем остроумие<sup>5</sup>. Поскольку у каждого из нас есть глаза, то и видеть мы хотим не хуже других. Редко бывает, чтобы девушка сама считала себя безобразной, — так и каждый из нас не желает казаться обделенным в сфере познания прекрасного. Трудно обидеть человека чувствительнее, чем отказав ему в хорошем вкусе, который, по сути дела, и означает эту способность, только определяемую иными словами. Можно скорее признаться в недостатке знаний любого рода, чем выслушать упрек в неспособности воспринимать прекрасное. В крайнем случае признаются в неподготовленности к этому восприятию, но на способности к нему будут настаивать. Способность эта является даром небес подобно поэтическому таланту — но так же, как и он, не развивается сама по себе и оказывается тщетной и безжизненной без руководства и обучения. И потому данное сочинение касается двух предметов: естественной способности воспринимать прекрасное и обучения этому.

Способностью воспринимать прекрасное небо наделило все разумные существа, но в весьма различной степени. Большинство людей подобны тем легким частицам, которые без разбора притягиваются к наэлектризованному телу, но вскоре отпадают; поэтому чувства, испытываемые ими, столь же непродолжительны, как звук туго натянутой короткой струны. Они одинаково приветствуют прекрасное и посредственное, как безгранично вежливый человек — знатного и простолюдина. Некоторые обладают этой способностью в такой ничтожной степени, что могли бы показаться обделенными при ее распределении

природой, — именно к этой категории принадлежал некий молодой англичанин высшего сословия, который, сидя в экипаже, не обнаруживал признаков жизни и вообще своего присутствия, когда я держал перед ним речь о красоте Аполлона и других перворазрядных статуй. Той же силы, по-видимому, была восприимчивость графа Мальвазия, автора «Жизнеописаний болонских живописцев»<sup>6</sup>. Этот пустомеля называет Рафаэля урбинским горшечником, основываясь на пошлой легенде о том, будто этот бог художников расписывал сосуды: невежество, редкое по сию сторону Альп. Он не стыдился утверждать, что братья Карраччи повредили себе подражанием Рафаэлю. На таких людей истинные красоты искусства воздействуют так же, как северное сияние, которое светит, но не греет. Можно было бы даже сказать, что они принадлежат к числу «существ, лишенных чувств», как говорит Санхониатон<sup>7</sup>. Если бы прекрасное в искусстве и обладало явственно зримым обликом (подобно тому, как у египтян бог представлял собой зрящее око), все же, собранное воедино, оно привлекало бы немногих.

Можно было бы вывести заключение о редкости этого чувства и из отсутствия сочинений, наставляющих прекрасному, ибо от Платона и до наших дней сочинения этого рода умалчивают об общих понятиях прекрасного, малопоучительны и бессодержательны; прекрасным в искусстве пожелали заняться некоторые из знатоков новейшего времени, не имея о нем представления. Здесь я мог бы привести Вам, мой друг, еще одно доказательство тому в виде письма знаменитого господина фон Стош, крупнейшего из современных знатоков древности. В начале нашей переписки он пожелал — поскольку не был знаком со мной лично — преподать мне наставление относительно сравнительной ценности лучших статуй и того порядка, в котором мне надлежало бы их исследовать. Я поразился, увидев, что столь компетентный знаток древностей ценит ватиканского Аполлона, чудо искусства, ниже спящего фавна из Палаццо Барберини, это олицетворение дикой природы, ниже кентавра из Виллы Боргезе, в котором отразилась неспособность художника воплотить истинную красоту, ниже двух старых сатиров из Капитолия и ниже козла из Палаццо Джустиниани, у которого хороша только голова. Ниоба и ее дочери, являющие собой образцы высшей женской красоты, занимали в его перечне последнее место. Я указал ему на ошибочность подобной субординации, он же оправдывался тем, что изучал в юности произведения древнего искусства по ту сторону Альп в обществе двух художников (оба они еще живы), и на их суждения до сих пор продолжает основываться его собственное. Мы обменялись с ним несколькими письмами по поводу одного произведения круглой формы с фигурным рельефом, которое он относил к древнейшим памятникам гре-

ческого искусства, а я, напротив, к позднейшим: к эпохе императоров. На чем основывалось его мнение? Наихудшее рассматривалось как древнейшее, — и такой же точно системы взглядов придерживается Наттер в своих «Резных камнях», что явствует из его умозаключений по поводу третьего и шестого листа гравюр. Столь же ошибочен его вывод относительно якобы глубокой древности резных камней, воспроизведенных на листах от восьмого до двенадцатого. Он руководствуется здесь историей, полагая, что очень древний сюжет — например, смерть Офриада, — обязательно должен быть воплощен очень древним художником<sup>8</sup>. Из-за таких знатоков рельеф из Виллы Боргезе (необоснованно считающийся изображением Сенеки в ванне) привлек к себе внимание, хотя он представляет собой сплетение вервиеобразных волокон и едва ли, на мой взгляд, достоин цениться как памятник искусства древности. Это мнение будет воспринято большинством как ересь, и еще пару лет тому назад я не отважился бы высказать его публично.

Благодаря хорошему воспитанию способность воспринимать прекрасное пробуждается, становится более зрелой и заявляет о себе ранее, чем при недостаточном воспитании, которое, однако, не может полностью заглушить ее, как известно мне по собственному опыту. Но развивается она в крупных городах скорее, нежели в маленьких, и от общения с людьми — больше, чем от учености, ибо, как говорят греки, обширные знания не порождают здравый смысл, и те, кто составили себе имя благодаря одной лишь учености по части древностей, так и не продвинулись далее простой осведомленности о них. У уроженцев Рима, у которых чувство это могло бы развиваться ранее и стать более зрелым, оно из-за воспитания отличается бестолковостью проявления и не совершенствуется, ибо люди эти похожи на курицу, которая переступает через находящееся у ее ног зерно, чтобы схватить лежащее в отдалении: то, что мы видим каждодневно, неспособно пробудить влечение к себе<sup>9</sup>. Еще жив известный художник Никколо Риччиолини, урожденный римлянин и человек с большим талантом и познаниями, выходящими даже за пределы его искусства, который лишь пару лет назад — и притом на семидесятом году жизни — впервые увидел статуи, находящиеся на Вилле Боргезе. Он основательно изучил архитектуру и тем не менее никогда не видел один из прекраснейших памятников, а именно — гробницу Цецилии Метеллы, жены Красса, хотя, будучи любителем охоты, исходил окрестности Рима вдоль и поперек. Упомянутыми мною причинами и объясняется то, что за исключением Джулио Романо из числа уроженцев Рима вышло так мало знаменитых художников; большую часть тех, кто снискал себе славу в Риме — как живописцев, так и скульпторов и архитекторов, — составляют пришельцы, да и в наши дни никто из

римлян не выделяется на поприще искусства. Исходя из этого, я считаю предрассудком выписывать за высокую плату уроженцев Рима для выполнения фресок в какой-либо галерее в Германии, где имеются более искусные художники<sup>10</sup>.

В ранней юности способность эта, как и любая другая склонность, таится под покровом неясных и противоречивых движений души и в проявлении своем подобна блуждающему зуду кожи, когда при чесывании невозможно найти раздраженное место<sup>11</sup>. Обнаружить эту способность удастся скорее у юношей, получивших хорошее образование, чем у прочих, ибо мы обычно мыслим так, как нас приучили, — однако образование само по себе имеет здесь меньшее значение, нежели характер и темперамент. Мягкое сердце и кроткий дух являются знамением этой способности. Особенно явственно она обнаруживается, когда в иных сочинениях душу волнуют те строки, мимо которых проходит буйная натура, как это нередко случается при чтении речи Главка к Диомеду с ее волнующим сравнением человеческой жизни с листьями, срываемыми ветром и вновь распускающимися весной<sup>12</sup>. Там, где нет подобных чувств, познанию красоты обучаются слепые, словно музыке — люди, не обладающие музыкальным слухом. Еще более явственным знамением этой способности является естественное влечение к рисованию у юношей, воспитанных вдали от сферы искусства и вообще не предназначавшихся специально для служения ему, — влечение, подобное врожденной склонности к поэзии и музыке.

Кроме того, поскольку при познании человеческой красоты складывается универсальное понятие о ней, то я заметил, что те, кого привлекает лишь красота представительниц женского пола и весьма мало или совсем не трогает красота представителей нашего пола, редко обладают врожденной, универсальной и живой восприимчивостью к прекрасному в искусстве. Этот недостаток будет особенно ощущаться у них при обращении к искусству греков, величайшие красоты которого связаны скорее с нашим, нежели с женским полом. Прекрасное в искусстве, однако, требует большей восприимчивости, чем прекрасное в природе<sup>13</sup>, ибо оно, подобно слезам, проливаемым на сцене, лишено боли и жизни и должно быть пробуждаемо и возмещено воображением. Но так как последнее отличается гораздо большей пылкостью в юности, нежели в зрелом возрасте, то необходимо заблаговременно развивать и устремлять к прекрасному ту способность, о которой мы ведем речь, прежде чем наступит старость, когда мы с ужасом осознаем, что уже полностью утратили чувство прекрасного.

Однако из того, что кто-то восхищается плохим, не обязательно делать вывод о его неспособности к этому чувству. Ибо подобно тому, как дети, которым позволяют подносить поближе к глазам все, что

они рассматривают, приучаются косить, так и восприятие может стать прихотливым и искаженным, если объекты, созерцаемые в первые годы, были посредственными или скверными. Я помню, как талантливые люди в тех городах, где искусство не могло найти себе приюта, часто говорили о рельефных жилах у фигур человечков из наших древних соборов, чтобы показать свой вкус. Они не видели ничего лучшего, подобно миланцам, предпочитающим свой собор собору Святого Петра в Риме.

Истинное чувство прекрасного — словно жидкий гипс, который, будучи вылит на голову Аполлона, растекается по всему его телу и облекает его. Основа этого чувства — не хвала во имя дружбы, склонности или любезности, но внутреннее утонченное влечение к красоте как таковой, которое должно быть свободным от всяческого предубеждения. Вы скажете, дорогой мой, что я придерживаюсь здесь идей Платона, отказывавшего, по-видимому, многим в этом чувстве. Но Вы знаете, что в наставлениях — так же, как и в законодательстве, — следует взять наивысший тон, ибо струны спускаются сами по себе. Я говорю о том, что должно быть, а не о том, что бывает обычно, и мое определение является как бы пробным камнем правильности замысла.

Инструментом восприятия прекрасного служит внешнее чувство, а вместительность его — внутреннее; первое должно быть верным, а второе — восприимчивым и утонченным. Но верность глаза есть дар, которого многие лишены так же, как тонкого слуха или чувствительного обоняния. Один из самых знаменитых современных певцов в Италии обладает всеми необходимыми для его искусства качествами за исключением верности слуха; ему недостает того, чем в избытке обладал слепой Саундерсон<sup>14</sup>, преемник Ньютона. Многие врачи были бы искуснее, если бы смогли обрести тонкое осязание. Наши глаза часто ошибаются по вине оптических приборов, а иногда и по собственной.

Верность глаза состоит в том, что он схватывает истинный облик и величину предмета, причем под обликом понимаются как цвет, так и форма. Живописцы, должно быть, по-разному воспринимают одни и те же цвета, ибо воспроизводят их неодинаково. Я не хочу ссылаться в подтверждение этого на скверный в целом колорит у некоторых художников — например у Пуссена, — ибо это происходит отчасти от небрежности, дурной школы и неискусности. Между прочим, на основании собственных наблюдений я заключаю, что такие живописцы не сознают слабости своего колорита. Один из лучших английских живописцев<sup>15</sup> ценил бы, вероятно, ниже свою «Смерть Гектора» с фигурами в натуральную величину, где колорит во многом уступает рисунку; гравюра на меди с этого произведения недавно появилась в Риме. Мой тезис основывается на работах художников, считающихся лучшими колористами и обладающих определенными недостатками,

и я могу сослаться здесь на знаменитого Федерико Бароччи, у которого тела имеют зеленоватый оттенок. У него была своеобразная манера делать подмалевок нагого тела зеленой краской, как это явственно видно на нескольких незаконченных картинах, находящихся в галерее Альбани. В произведениях Гвидо Рени колорит мягок и радостен, у Гверчино же он тяжелый, тусклый, а зачастую и мрачный, что отражается даже в портретах обоих этих художников.

Не менее разнятся между собой художники и в представлениях об истинном характере формы, как следует заключить из беглых незавершенных набросков ее. Бароччи узнается по чрезмерно пологой линии профиля у его персонажей, Пьетро да Кортона — по крохотным подбородкам, а Пармиджанино — по удлинённому овалу лиц и длинным пальцам. Я не хочу, однако, утверждать, что в те времена, когда все персонажи словно бы страдали чахоткой<sup>16</sup> (как это было до Рафаэля) или водянкой (по вине Бернини), всем художникам недоставало верности глаза, ибо в этом повинна была ложная система, которую избрали и которой слепо придерживались. В отношении масштабов дело обстоит точно так же. Мы видим, что художники ошибаются и в портретах — при определении размеров частей тела, наблюдаемых ими в спокойной и избранной по собственному вкусу обстановке; у одних голова оказывается меньше или больше, у других порой слишком длинны или слишком коротки руки и шея и так далее. Если за несколько лет постоянных упражнений глаз не в состоянии научиться определять истинные пропорции, то напрасно ожидать этого в будущем.

Но поскольку то, что мы обнаруживаем и у опытных художников, проистекает от недостаточной верности глаза, тем распространеннее подобный недостаток должен быть присущ людям, не упражнявшимся надлежащим образом это качество. При наличии же врожденного дарования оно развивается путем упражнений подобно тому, как это может произойти вообще с самим зрением. Господин кардинал Алессандро Альбани способен с помощью одного лишь осязания, ощупывая многие монеты, определить, какой император на них изображен.

В тех случаях, когда внешнему чувству присуща верность, следует пожелать, чтобы в соответствии с этим было бы совершенно и внутреннее чувство, ибо оно является как бы вторым зеркалом, в котором мы видим свой облик в профиль. Внутреннее чувство воспринимает и формирует впечатления, получаемые посредством внешнего чувства, и, таким образом, представляет собой то, что мы называем восприятием. Однако чувства эти не всегда соразмерны, то есть восприимчивость внутреннего чувства может не соответствовать в достаточной степени верности внешнего чувства, ибо второе механично по характеру, а первое требует духовной деятельности.

По этой причине встречаются художники, чей рисунок верен, но лишен чувства, и я знаю одного такого; подобные люди в лучшем случае могут быть искусны настолько, чтобы копировать прекрасное, но отыскать его самостоятельно и сделать набросок они не в силах. В сфере скульптуры природа отказала Бернини в этом чувстве, Лоренцетто же, по-видимому, был одарен им более, нежели другие скульпторы новейших времен. Он был учеником Рафаэля, и его «Иона» в Капелле Киджи пользуется известностью<sup>17</sup>. Однако никто не обращает внимания на более совершенное его произведение в Пантеоне — статую стоящей Мадонны, почти вдвое превышающую человеческий рост, которую он выполнил после смерти своего учителя. Еще менее известен другой заслуженный скульптор, чье имя Лоренцо Оттоне; он ученик Эрколе Феррата, и принадлежащая ему статуя святой Анны находится в том же храме, так что две лучшие современные статуи стоят в одном и том же месте. Наряду с ними самыми прекрасными фигурами работы скульпторов нашего времени являются «Святой Андрей» Фьямминго и «Религия» Легро в церкви Иль Джезу<sup>18</sup>. Я позволил себе здесь отступление, извинительное по той причине, что оно поучительно. То внутреннее чувство, о котором я веду речь, должно быть чутким, нежным и образным.

Чутким и восприимчивым должно быть это чувство по той причине, что первые впечатления являются самыми сильными и предшествуют размышлению; то, что мы испытываем благодаря последнему, слабее. Суть здесь состоит именно в том общем волнении, которое приковывает нас к прекрасному и которое — как это присуще обычно всем первым, мгновенным впечатлениям — может быть смутным и необъяснимым до тех пор, пока исследование объектов не допустит, предпримет и потребует размышления. Тот, кто захочет при этом идти от части к целому, выкажет грамматический склад ума и едва ли окажется в состоянии воспринять целое и испытать восторг.

Чувство это должно быть скорее нежным, чем пылким, ибо прекрасное состоит в гармонии частей, совершенство которых проявляется в плавном возвышении и нисхождении, равномерно воздействующим, таким образом, на наше восприятие и не внезапно увлекающим, но ведущим его за собой в некоем плавном движении. Все пылкие ощущения устремляются к непосредственному, минуя опосредованное, тогда как подлинное чувство, напротив, должно пробуждаться подобно тому, как рождается прекрасный день, предвещаемый пленительной зарей. Пылкие ощущения наносят ущерб созерцанию прекрасного и наслаждению им еще и потому, что они слишком кратковременны и сразу подводят к тому, что следовало бы почувствовать при последовательном продвижении. По-видимо-

му, исходя и из этого соображения, древность облекала свои идеи в образы и набрасывала покров на их смысл, чтобы доставить разуму наслаждение постигнуть его путем опосредования. Поэтому очень пылкие, поверхностные натуры не принадлежат к числу наиболее способных к восприятию прекрасного — ведь подобно тому, как самоудовлетворение и истинная радость могут быть достигнуты лишь в состоянии покоя души и тела, так и чувство прекрасного и наслаждение им должны отличаться нежностью и мягкостью — и изливаться благодатной росой, а не проливным дождем. Кроме того, поскольку подлинная красота человеческой фигуры принимает обычно невинное и умиротворенное обличье, то и ощутить и познать ее может лишь такое же чувство. Здесь нужен не Пегас, несущийся по воздуху, но ведущая нас Паллада.

Третье из указанных мною свойств внутреннего чувства, выражающееся в живых представлениях о созерцаемой красоте, является следствием двух первых и без них невысказано, однако в отличие от них сила его увеличивается благодаря упражнениям подобно тому, как это происходит с памятью. Свойство это даже при самом восприимчивом чувстве может быть менее совершенным, чем у опытного, хотя и лишенного чувств живописца, так что запечатлевшийся в нашем представлении образ, вообще-то живой и отчетливый, начинает, однако, тускнеть, когда мы пытаемся отчетливо представить его в деталях; так происходит обычно с образом далекого возлюбленного, и подобное же испытываем мы в большинстве других случаев. Стремление чрезмерно вдаваться в детали приводит к утрате целого. Между тем живописец, занимающийся преимущественно портретами, может совершенно механически, посредством необходимых упражнений, развить и обострить свое воображение настолько, что оно окажется способным запечатлеть в себе яркий образ во всех его деталях и воспроизводить его по частям.

Таким образом, способностью этой следует дорожить как редким даром небес, дающим нашим чувствам возможность наслаждаться прекрасным и самой жизнью, прелесть которой и состоит в продолжительности приятных ощущений.

Что же касается воспитания способности воспринимать прекрасное в искусстве, то есть того, что составляет содержание второго раздела этого исследования, то здесь можно вначале дать один общий совет, который впоследствии, благодаря особым наставлениям, может быть непосредственно использован во всех трех изящных искусствах. Однако данный совет — так же, как и весь этот набросок — не для молодых людей, которые учатся лишь ради хлеба насущного и ни о чем другом, само собой разумеется, не могут и помыслить, но для тех, кто наряду со способностью обладают средствами, возможно-

стью и досугом, причем последний особенно необходим. Ибо, как говорит Плиний, созерцание произведений искусства — занятие для людей праздных<sup>19</sup>, то есть не для тех, кто обречен целый день возделывать каменистое и бесплодное поле. Дарованный мне досуг является величайшим блаженством, которым я обязан в Риме благосклонности моего великодушного друга и покровителя, не потребовавшего от меня ни единой строчки с тех пор, как я живу у него и делю его общество, и этот блаженный досуг и дал мне возможность созерцать произведения искусства согласно моему желанию.

Мой совет, касающийся обучения отрока, у которого обнаружись признаки желаемой способности, состоит в следующем. Вначале необходимо пробудить его сердце и чувство, тронув их разъяснением самых прекрасных мест из сочинений древних и новых писателей, в особенности поэтов, — и подготовить его собственно к созерцанию прекрасного во всех его проявлениях, ибо этот путь ведет к совершенству. Одновременно следует причитать его глаза к созерцанию прекрасного в искусстве, что, несомненно, может быть достигнуто в любой стране.

Покажите ему для начала древние рельефы, а также древние картины, которые гравировал Санто Бартоли, верно и со вкусом передавший их красоту. Затем можно будет отыскать так называемую «Библию Рафаэля», то есть сцены из Ветхого Завета, частично написанные самим великим художником, а частично выполненные по его рисункам на сводах одной открытой галереи в Ватиканском дворце. Это произведение также гравировано упомянутым Бартоли. Два эти творения окажутся для неизбалованного глаза тем же, чем правильные прописи для руки, а поскольку неразвитое чувство схоже с плющом, обвивающим дерево с тою же легкостью, что и древнюю стену, то есть поскольку оно с одинаковым удовольствием воспринимает плохое и хорошее, то его следует занимать прекрасными картинами. Здесь применимы слова Диогена о том, что мы должны молить богов даровать нам отрадные видения<sup>20</sup>. На примере отрока, проникшегося образами Рафаэля, можно будет со временем уяснить, что почувствует тот, кто, увидев находящихся в одном и том же месте Аполлона Ватиканского и Лаокоона, сразу же вслед за тем бросит взгляд на некоторые статуи канонизированных монахов в соборе Святого Петра. Ибо подобно тому как истина убеждает даже без доказательств, так и красота, созерцаемая с юных лет, безусловно, останется привлекательной и без дальнейших наставлений.

Этот совет, касающийся первоначального обучения, адресован преимущественно молодым людям, которые подобно Вам, мой друг, воспитывались до определенного возраста в деревне или не имели наставника в этом предмете; однако и для них могут найтись многие

возможности. Нужно отыскать издание греческих монет Хольдия<sup>21</sup>, в котором иллюстрации лучше, нежели во всех других, а обзор и разъяснения могут оказаться полезными для нашей цели и для дальнейшего обучения. Но самому приятному и поучительному занятию послужат оттиски лучших резных камней, большое собрание которых, выполненных в гипсе, имеется в Германии<sup>22</sup>. В Риме находится самое полное собрание лучших образцов этого вида искусства, отличных из розовой серы<sup>23</sup>. При изучении того или иного собрания может принести пользу мое описание коллекции резных камней Стоша. Тому, кто захочет потратиться на дорогое издание, следует особенно рекомендовать тот том «Флорентийского музея»<sup>24</sup>, который содержит описание резных камней.

Если отрок, обучаемый прекрасному, живет в большом городе, где он сможет получить устные наставления, то для начала я предложил бы ему то же самое, что и первому. Но если его наставник обладает редким умением различать работу древних и новых художников, то можно было бы подобрать в дополнение к оттискам с древних резных камней коллекцию оттисков резных камней нового времени для того, чтобы посредством сравнения их создать представление об истинно прекрасном в древних работах и о ложном его понимании в большинстве новых работ. Очень многое может быть показано и истолковано даже без обучения рисованию, ибо ясность проистекает из противопоставления подобно тому, как становятся понятными недостатки посредственного певца при сравнении с каким-нибудь гармоническим инструментом, хотя пение, не сопровождавшееся музыкой, производило иное впечатление. Тем не менее рисование, которому можно обучать одновременно с письмом, позволяет — если достигнуть в нем определенных навыков — приобрести более полные и основательные знания.

Это приватное обучение по копиям и оттискам будет, однако, тем же самым, что и межевание полей на бумаге. Копирование в мелочах воссоздает не истину, но лишь тень ее, и между Гомером и лучшими его переводами существует не меньшее различие, чем между произведениями древних или Рафаэля и их копиями: образы в последних мертвы, а в тех — красноречивы. Итак, истинное и полное познание прекрасного в искусстве может быть достигнуто не иначе, как посредством созерцания самих подлинников, причем преимущественно в Риме, так что путешествие в Италию желательно для тех, кто от природы одарен способностью познавать прекрасное и получил достаточную подготовку в этом отношении. За пределами Рима приходится довольствоваться, подобно многим любовникам, лишь взглядами и вздохами, то есть высоко ценить немногое и посредственное.

Известно, что значительное число как древних произведений, так и картин знаменитых мастеров было за истекшее столетие вывезено из Рима в другие страны, особенно в Англию; однако можно быть уверенным в том, что лучшее осталось в Риме и, по всей вероятности, останется там и впредь<sup>25</sup>. Самым знаменитым собранием древностей в Англии является коллекция графов Пемброк в Уилтоне, содержащая в себе все, что некогда собрал кардинал Мазарини. Но имя художника Клеомена на некоторых статуях не должно никого вводить в заблуждение точно так же, как и имена, которыми в Мюнхене окрестили некоторые бюсты: легко подсвистывать тому, кто легко пляшет. Следующее за ней место принадлежит коллекции Арундела, в которой лучшей вещью является статуя консула, слышущая изображением Цицерона, — в ней, следовательно, нет ничего, что можно было бы назвать прекрасным. Одна из прекраснейших статуй, находящихся в Англии, — «Диана», вывезенная из Рима сорок лет тому назад господином Куком, бывшим английским посланником во Флоренции. Диана изображена стреляющей из лука на бегу, она отличается удивительным совершенством работы, у нее отсутствовала лишь голова, которую по этой причине сделали во Флоренции заново.

Лучшая статуя во Франции — так называемый «Германик» в Версале, справедливо считающийся работой Клеомена; фигура эта не отмечена особой красотой, но кажется выполненной по обыкновенной модели, взятой из повседневной жизни. Венера Каллипига, находящаяся там же и слышущая чудом искусства, является, по всей видимости, копией с еще более известной Венеры того же имени из Палаццо Фарнезе<sup>26</sup>, но и эта последняя в лучшем случае может быть поставлена в один ряд со второстепенными статуями; кроме того, у нее новая голова (что замечает не каждый), не говоря уже о руках.

В Испании, а именно в Аранхуэсе, где хранится бывшее собрание древностей Одескальки, ранее принадлежавшее королеве Христине, самое лучшее — два поистине прекрасных Гения (называемых обычно Кастором и Поллуксом); они прекраснее всего, что имеется во Франции. Далее, там же находится в высшей степени прекрасный цельный бюст Антиноя в величину более натуральной и фигура, которую ошибочно называют лежащей Клеопатрой, тогда как это — спящая нимфа<sup>27</sup>. Прочее в этом собрании посредственно; у Муз (в человеческий рост) — новые головы, выполненные Эрколе Феррата, да и весь Аполлон целиком его работы.

Равным образом и в Германии нет недостатка в произведениях древнего искусства. В Вене, однако, нет ничего, заслуживающего упоминания, за исключением прекрасного мраморного сосуда, по ве-

личине и форме близкого к знаменитой вазе из Виллы Боргезе, с рельефом, изображающим сцену вакханалии. Вещь эта была найдена в Риме и принадлежала кардиналу Никколо дель Джудиче, в неаполитанском дворце которого она находилась. Близ Берлина, в Шарлоттенбурге, хранится коллекция древностей, собранная в Риме кардиналом Полиньяком. Самыми известными здесь являются одиннадцать фигур, которые прежний владелец окрестил «Семейством Ликомеда», имея в виду Ахилла в женском платье, скрывавшегося среди дочерей царя. Следует, однако, знать, что все конечности этих фигур, а также головы — новейшего происхождения, причем хуже всего, что они выполнены начинающими художниками из Французской академии в Риме; голова так называемого Ликомеда представляет собой портрет знаменитого господина фон Стоша. Лучшая вещь в этой коллекции — бронзовая фигура сидящего ребенка, играющего в бабки, которые назывались у греков астрагалами, а у римлян талиями и служили вместо игральных костей. Величайшая сокровищница древностей находится в Дрездене; она состоит из галереи Киджи, которую король Август приобрел в Риме за шестьдесят тысяч скуди, присоединив к ней собрание статуй, купленное за десять тысяч скуди у господина кардинала Алессандро Альбани. Однако я не могу указать здесь самые замечательные по красоте произведения, ибо лучшие статуи хранились тогда в дощатом сарае, причем там их набилось как сельдей в бочке; их можно было видеть, но не созерцать. Некоторые из них были расставлены более удобно, и в том числе — три женские фигуры в одеяниях, бывшие первыми находками в Геркулануме.

Из картин великого Рафаэля в Англии нет ни одной, если не считать принадлежащего графу Пемброк «Святого Георгия», который, сколько мне помнится, сходен со «Святым Георгием», находящимся в галерее герцога Орлеанского; первую из этих картин гравировал Пажот. Однако в Хэмптонкорте имеется семь картонов Рафаэля к такому же числу гобеленов, хранящихся в соборе Святого Петра<sup>28</sup>; их гравировал Дориньи. Недавно лорд Балтимор послал из Рима в подарок английскому королю рисунок к «Преображению» этого великого мастера в величину оригинала, который, по всей видимости, будет выставлен в том же Хэмптонкорте. Рисунок этот с неподражаемым мастерством выполнен по самому произведению черным карандашом, закрепленным на бумаге таким образом, чтобы не повредить живопись. Вы знаете, мой друг, его автора, господина Джованни Казанову, крупнейшего после Менгса рисовальщика в Риме, и мы неоднократно созерцали с Вами это редкое произведение и восхищались им.

Во Франции, а именно в Версале, находится знаменитое «Святое семейство» Рафаэля (гравюру с него выполнил Эделинк, а позднее — Фрей), а также «Святая Екатерина». В Испании, в Эскориале, хранятся два произведения его кисти, одно из которых — образ Мадонны. В Германии имеются две картины: в Вене — «Святая Екатерина», а в Дрездене — алтарный образ из монастыря Святого Сикста в Пяченце, однако последний не принадлежит к числу лучших произведений Рафаэля и, к несчастью, написан на холсте, тогда как другие его работы маслом созданы на дереве; поэтому образ уже успел значительно пострадать по пути из Италии, и если даже он и может дать представление о рисунке Рафаэля, то по части колорита таковое окажется недостаточным. Картину, якобы принадлежавшую кисти Рафаэля, которую прусский король распорядился купить несколько лет тому назад в Риме за три тысячи скуди, не считал здесь его работой ни один из знатоков, вследствие чего нельзя было получить письменного подтверждения ее подлинности.

Из этого перечня лучших произведений древних скульпторов и картин Рафаэля, находящихся за пределами Рима и Италии, можно сделать тот вывод, что прекрасное в искусстве встречается крайне редко где-либо в других краях, а восприятие его может стать полным, верным и утонченным лишь в Риме. Эта столица мира и по сей день продолжает оставаться неиссякаемым источником красот искусства, причем здесь за месяц совершается больше открытий, чем в засыпанных городах близ Неаполя за целый год. Исследовав для своего сочинения о прекрасном в истории искусства все сохранившиеся в Италии памятники древности, я никогда не смог бы поверить, что в Риме можно найти юношескую голову прекраснее, чем у Аполлона, Боргезского Гения и медийского Бахуса, — и был потрясен, когда предо мной предстала едва ли не еще более совершенная красота, запечатленная в облике молодого фавна с двумя маленькими рожками на лбу, найденного совсем недавно и принадлежащего скульптору Кавачеппи. У фавна недостает носа и части верхней губы; какое впечатление производила бы эта голова, будь она неповрежденной! Одна из искуснейших статуй древности была найдена в мае нынешнего, 1763 года близ Альбано, в винограднике князя Альтиери. Она изображает молодого фавна, держащего у живота большую раковину, из которой льется вода, а фавн смотрит в нее, склонив голову и нагнувшись. Рядом с ним покажется грубым и флорентийский танцующий фавн; здесь допустимо сравнение только с такой статуей, как описанный мною обломок, воплощающий обожествленного Геркулеса. Таким образом, в будущем фавн Альтиери окажется столь же знаменит, что и Боргезский боец, ошибочно носящий это имя, и Геркулес Фарнезский.

Вслед за этим общим советом следовало бы высказаться и в отношении особых красот, присущих каждому из этих изящных искусств — живописи, скульптуре и архитектуре, не будь это поле слишком обширным для того, чтобы возделывать его здесь. Поэтому в пределах, поставленных мне размерами этого сочинения и досугом от иных важных исследований и занятий, я должен буду довольствоваться тем, что соберу на нем несколько цветков и травинков.

Прекрасное трудно распознать в первом из этих искусств, легче во втором и еще легче в третьем; но во всех случаях самым затруднительным является причинное обоснование красоты, и здесь уместно будет вспомнить известное изречение о том, что нет ничего труднее доказательства очевидной истины, постигаемой всеми с помощью чувств.

Прекрасному в архитектуре присущ скорее универсальный характер, ибо здесь оно зиждется преимущественно на пропорциях: ведь здание может быть и стать прекрасным благодаря им одним, при отсутствии всякого убранства. Скульптура лишена двух важных элементов, а именно колорита и светотени, посредством которых красота в живописи достигает величайшего совершенства; следовательно, постепенное овладение и постижение вообще даются в одном виде искусства легче, чем в другом. Поэтому-то Бернини, не чувствовавший красоты человеческого тела, мог быть великим архитектором: репутация, которую он не заслужил в качестве скульптора. Это настолько ясно, что меня удивляет, как могут найтись люди, сомневающиеся, труднее ли скульптура, нежели живопись, — ведь то обстоятельство, что в новейшие времена хорошие скульпторы встречались реже, чем живописцы, не допускает никаких сомнений в этом вопросе. Кроме того, поскольку прекрасное в скульптуре концентрируется сильнее, чем в обоих других видах искусства, то и верное его воплощение должно встречаться в них гораздо реже, что обнаруживается даже в самом Риме, где лишь немногие из новейших зданий выстроены в соответствии с канонами истинной красоты, какая достигается во всех без исключения случаях у Виньолы. Во Флоренции прекрасная архитектура составляет большую редкость, так что прекрасным там можно назвать всего один-единственный маленький дом, на который сами флорентийцы указывают как на достопримечательность. То же самое можно сказать и о Неаполе. Венеция, однако, затмевает оба эти города дворцами на Большом канале, выстроенными Палладио. На примере Италии Вы можете судить и о других странах. Но в Риме больше прекрасных дворцов и домов, чем во всей Италии, вместе взятой. Прекраснейшим зданием нашего времени является вилла господина кардинала Алессандро Албани, а зал в ней может считаться прекраснейшим и роскошнейшим в мире.

Высшее воплощение прекрасного в архитектуре следует искать в прекраснейшем в мире здании, и таковым является собор Святого Петра. Обвинения в недостатках, которые высказывает по его адресу Кемпбелл в своем «Британском Витрувии»<sup>29</sup> и другие, повторяются понаслышке и не имеют под собой ни малейшего основания. Критикуют передний портик за то, что его проемы и колонны непропорциональны общей величине здания, не понимая, что этот мнимый недостаток неизбежно должен был возникнуть из-за балкона, с которого пада обычно благословляет народ так же, как и в соборе Сан Джованни Латерано и в церкви Санта Мария Маджоре. Колоннада аттика с этой стороны не выше, чем в остальной части здания. Но основной мнимой ошибкой почитают то, что Карло Мадерна, строитель переднего портика, слишком далеко выдвинул его вперед, вследствие чего храм этот приобрел форму не греческого креста, когда купол оказывается в центре, а латинского. Это произошло, однако, по особому распоряжению для того, чтобы включить в границы нового здания всю площадь перед старым собором. Такое удлинение было намечено еще Рафаэлем, который был строителем собора Святого Петра до Микеланджело (что видно из чертежей Серлио)<sup>30</sup>, и Микеланджело, должно быть, действительно лелеял подобный замысел, о чем свидетельствуют чертежи Бонанни. Форма греческого креста, кроме того, противоречила бы принципам древних архитекторов, учивших, что ширина храма должна равняться трети его длины.

Первое, что следует изучить в произведениях древней скульптуры с целью упражнения способности воспринимать прекрасное, — это различие между древними и новыми художниками, проявляющееся в работе над одной и той же статуей. Из-за отсутствия таких познаний многие мнимые знатоки и литераторы пали жертвами заблуждения, ибо подобное различие далеко не везде столь легко распознаваемо, как в реставрированных статуях в Палаццо Джустиниани, которые вызывают отвращение даже у неискушенных, если те обладают хорошим вкусом. Я имею здесь в виду дополнения, сделанные в самих фигурах: ведь сопутствующие им атрибуты не входят в сферу восприятия прекрасного. Ошибались все писатели, обращавшиеся к так называемому «Фарнезскому быку», в котором они не замечали даже следов новой работы, хотя чувство прекрасного должно было бы, по крайней мере, вызвать у них сомнение относительно всех торсов в этой группе. У древних не все обнаженные фигуры прекрасны (ибо и у них, согласно замечанию Платона в «Кратиле», были хорошие и плохие художники), но и неправильности или ошибки встречаются крайне редко, а поскольку, в соответствии с нашими

представлениями, совершенным считается произведение с наименьшим числом недостатков, то найдется множество древних фигур, которые могут быть названы совершенными в этом понимании слова. Однако следует отличать отвлеченно-прекрасное и просто красоту от выразительно-прекрасного: у Ватиканского Аполлона — облик, относящийся ко второму роду, у Боргезского Гения — к первому; голова Аполлона под стать лишь негодующему и высокомерному божеству. Покрытые одеянием части фигур в древних статуях могут считаться столь же прекрасными в своем роде, что и обнаженные, ибо одежды располагаются на них естественно и красиво, причем не все они выполнены по влажным одеждам, как ошибочно полагают в большинстве случаев; это касается только изящных покровов, плотно прилегающих к телу и ниспадающих мелкими и узкими складками. Нельзя поэтому оправдывать современных художников, которые в произведениях на исторические сюжеты изображают вместо древних одеяний совершенно иные, никогда в действительности не существовавшие.

Некоторые писатели, могущие сказать о произведениях древних не больше, чем паломники о Риме, приписали их рельефам недостаток, который якобы состоит в том, что все фигуры в них одинаковой глубины из-за отсутствия живописной перспективы, требующей различных уровней фона и их протяженности. Они считают это доказанным и выводят отсюда заключение о некоей неискренности, словно бы плоская моделировка труднее выпуклой. Следует заметить, что они многого не знают. Имеются произведения с тремя уровнями глубины и перспективного сокращения фигур, причем одно из них находится в роскошном зале Виллы Альбани. При оценке произведений современных скульпторов приходится отступать от общепринятых правил, здесь не всегда можно судить о мастере по его произведению; так, например, при создании статуи святого Доминика в орденском облачении для собора Святого Петра перед искусным Легро возникли почти непреодолимые преграды к достижению красоты.

Красота в живописи достигается как рисунком и композицией, так и колоритом и светотенью. В рисунке красота является пробным камнем даже там, где должно пробуждать ужас, ибо любое отклонение от формы истинной красоты может быть лишь искусным по выполнению, но не прекрасным. Некоторые фигуры в «Пиршестве богов» Рафаэля не отвечают подобному требованию, однако следует иметь в виду, что произведение это было завершено его учениками, причем любимейший из них, Джулио Романо, не обладал истинным чувством прекрасного. Когда школа Рафаэля, появившаяся

яся, подобно утренней заре лишь ненадолго, прекратила свое существование, художники отвернулись от древности и, как это бывало прежде, пошли на поводу у собственного высокомерия. Разложение началось с обоих Цуккари, а Джузеппе д'Арпино ослеплял и себя, и других. Почти пятьдесят лет спустя после смерти Рафаэля начался расцвет школы Карраччи, основатель которой, Лодовико, старший в семье, пробыл в Риме всего четырнадцать дней и, следовательно, не мог сравниться в рисунке со своими родичами, в особенности с Аннибале. Последние были эклектиками и стремились соединить чистоту древности и Рафаэля, ученость Микеланджело с роскошью и изобилием венецианской школы, в особенности проявившимися в творениях Паоло Веронезе, и с жизнерадостностью ломбардской кисти Корреджо. Из школы Агостино и Аннибале Карраччи вышли Доменикино, Гвидо Рени, Гверчино и Альбано, которые сравнились в славе со своими учителями, но должны рассматриваться как их подражатели.

Доменикино изучал древних больше, нежели все другие последователи Карраччи, и не приступал к работе, предварительно не выполнив эскизов даже мельчайших деталей, как показывают, между прочим, восемь объемистых томов его рисунков, находившихся ранее в собрании господина кардинала Алессандро Альбани, а ныне принадлежащих королю Англии; однако в изображении нагого тела Доменикино не смог сравниться в правильности с Рафаэлем. Гвидо Рени неровен и в рисунке, и в отделке; он постиг красоту, но не всегда был в состоянии воплотить ее. Его Аполлон в знаменитой «Авроре» — далеко не прекрасная фигура, и выглядит он в сравнении с Аполлоном в «Парнасе» Менгса на Вилле Альбани как раб рядом со своим господином. Голова архангела его кисти прекрасна, но не идеальна. Он отказался от своего первоначального резкого колорита; для его новой манеры были характерны светлые, расплывчатые и вялые тона. Гверчино не выказал особых дарований в изображении обнаженной натуры и отступился от строгости рисунка Рафаэля и древних, одеяниям и приемам которых он следовал и подражал лишь в немногих произведениях. Его образы благородны, причем выполнены они в соответствии с самостоятельными идеями, так что он в большей степени, нежели все предыдущие художники, может считаться самобытным. Альбано — живописец Грации, однако не той высшей, которой поклонялись древние, но низменной; головы его кисти скорее миловидны, чем прекрасны. Согласно этим указаниям можно попытаться самому судить о красоте отдельных фигур у других заслуживающих этого живописцев.

Красота композиции определяется мудростью, то есть композиция должна быть подобна собранию нравственных и мудрых людей, а не диких и необузданных натур, как у Ла Фажа. Вторым ее свойством является обоснованность, то есть в ней не должно быть ни излишеств, ни пустоты, ничего подобного тому, что вставляется в стихи ради рифмы, — так, следовательно, чтобы второстепенные персонажи представляли перед нами не привитыми побегами, но ветвями того же дерева. Третьим свойством является уклонение от повторений в движениях и позах, то есть от того, что обнаруживает скудость идей и небрежность. Не стоит восхищаться очень большими композициями из-за их величины: «машинисты» или те, кто могут быстро заполнить фресками большие плоскости (как Ланфранко, в купольных фресках которого мы находим по нескольку сотен фигур), напоминают многих литераторов, выпускающих тома in folio. Мы знаем, что

Plus esse in uno saepe, quam in turba, boni\*,

как говорит Федр<sup>31</sup>.

Количество и качество редко когда совместимы, и человек, написавший своему другу: «У меня не было времени на то, чтобы изъясниться короче», — знал, что малое трудней многого. Тьеполо создает за день больше, чем Менгс за неделю, но произведения первого посмотрят и забудут, произведения же второго будут жить вечно. Однако в тех случаях, когда большие произведения проработаны до мельчайших деталей, подобно «Страшному суду» Микеланджело, к которому сохранилось множество собственноручных набросков отдельных фигур и групп (они входили в состав бывшей коллекции Альбани, принадлежащей ныне королю Англии), или подобно «Битве Константина» Рафаэля, где мы находим не меньше поводов для изумления, чем герой, которому Паллада у Гомера показывает поле сражения, — тогда, замечу я, перед нами предстанет целостная система искусства. Утверждение, высказанное выше, можно пояснить на примере картины «Битва Александра с Пором» Пьетро да Кортона, представляющей собою хаотическое нагромождение наскоро задуманных и выполненных маленьких фигур; ее, однако, показывают и рассматривают как некое чудо искусства, в особенности же потому, что существует легенда, будто Людовик XIV предлагал за нее двадцать тысяч скуди представителям семейства Савелли, прежним владельцам: ложь не хуже той, что распространяют относительно обещания этого короля уплатить сто тысяч лудиров за «Ночь» Корреджо.

\* Один человек подчас толпы толковее (лат.).

Колорит приобретает красоту благодаря тщательной отделке, ибо нельзя поспешно отыскивать и использовать всевозможные многочисленные оттенки и промежуточные тона. Все великие живописцы работали не спеша, причем ученики Рафаэля, да и все великие колористы создавали свои произведения с тем расчетом, чтобы их можно было созерцать и в непосредственной близости. Последующие итальянские живописцы, среди которых самым выдающимся является Карло Маратта, работали поспешно и довольствовались общим впечатлением, производимым их произведениями, весьма много теряющими вследствие этого, если рассматривать их долго и вблизи. Из-за таких живописцев и сложилась, должно быть, немецкая поговорка: «красиво издали, как итальянская картина». Я не имею здесь в виду фрески, которые и не должны быть тонко выписанными, ибо они рассчитаны на дальнейшее воздействие, а также и тщательно отделанные, прилизанные картины, сработанные с унылой педантичностью и примечательные скорее старательностью, нежели истинным умением художника. Но те, речь о ком шла выше, выказывают уверенность и смелость, и произведения свободной кисти ничего не утрачивают при рассмотрении вблизи и распространяют свое воздействие на гораздо большее расстояние, чем прочие. К этому разряду принадлежит знаменитое творение, венчающее все небольшие картины в мире, а именно «Преображение» Рафаэля в Палаццо Альбани, которое многие считают принадлежащим кисти самого мастера, некоторые же приписывают его ученикам. К другому разряду относится находящееся там же «Снятие с креста» Ван дер Верфа, одно из лучших его произведений, написанное по заказу пфальцского курфюрста для подарка Клименту XI. По колориту нагого тела Корреджо и Тициан превосходят всех других мастеров, ибо у них плоть — сама истина и жизнь. Рубенс не идеален в рисунке, но является таковым в этой сфере; плоть у него розовата, подобно пальцам, когда их рассматриваешь против солнца, и все же колорит у него и у вышеупомянутых художников соотносится так же, как прозрачный стеклянный сплав и подлинный фарфор.

В отношении светотени лишь немногие из произведений Караваджо и Спальолетто<sup>32</sup> могут считаться прекрасными, ибо в них обнаруживается противоречие природе света. Угрюмость теней в них обусловлена тезисом о том, что противопоставление предметов друг другу способствует достижению большей их выразительности подобно тому, как это происходит с белой кожей на фоне одежды темных тонов. Между тем природа отнюдь не следует этому тезису, для нее характерна постепенность и в переходах к свету, теням, тьме; дню предшествует утренняя заря, а ночи — сумерки. Педанты от живо-

писи обычно ценят это мрачное искусство так же, как педанты от науки — некоторых прокопченных табачным дымом писак. Однако любитель искусства, обнаруживший в себе чувство прекрасного, но не обладающий достаточными познаниями, будет введен в заблуждение, услышав из уст мнимых знатоков похвалу картинам, относительно которых чувство подсказывает ему обратное. Пусть он созерцает произведения лучших мастеров, пока не приобретет необходимый опыт и не станет доверять своим глазам и чувствам больше, чем неубеждающим его суждениям. Ибо находятся люди, восхваляющие только то, что не нравится другим, — с той целью, чтобы пойти наперекор общему мнению; так, например, знаменитый Маффеи, обладавший весьма поверхностными познаниями в греческом, ценил туманного и напыщенного Никандра наравне с Гомером из желания высказать нечто необычное и заставить других уверовать в то, что он прочел и понял своего любимца<sup>33</sup>. Любитель искусства может быть уверенным, что не будь нужды в изучении манеры определенных мастеров, едва ли стоило бы тратить время на созерцание картин Луки Джордано, Прети ди Калабрезе, Солимены и вообще всех неаполитанских мастеров. То же самое можно сказать и о современных венецианских живописцах, в особенности о Пьяцетте.

К этому разделу, посвященному обучению способности воспринимать прекрасное в искусстве, я присовокуплю следующие наставления. Прежде всего необходимо обращать внимание на характерные, оригинальные идеи в произведениях искусства, которые порой, словно драгоценные жемчужины, оказываются нанизанными на одну нить с худшими и могут затеряться среди последних. Взору нашему следовало бы вначале вознестись к проявлениям разума, как к ценнейшему элементу даже и самой красоты, а от них перейти к художественному исполнению. Это особенно важно помнить при созерцании произведений Пуссена, в которых глаз не пленяется колоритом и может поэтому проглядеть главнейшее их достоинство. В картине «Соборование» он воплотил слова апостола «Подвигом добрым я подвизался»<sup>34</sup> посредством таблички над постелью умирающего, на которой, словно на древних христианских светильниках, начертано имя Христа; под ней висит колчан, символизирующий, вероятно, стрелы дьявола. Муки филистимлян из-за ковчега завета показаны посредством двух персонажей, подающих больному руки и зажимающих себе носы<sup>35</sup>. Благородную мысль выражает в знаменитой картине Корреджо «Ио» жаждающий олень у источника, представляющий собой, в соответствии со словами псалмопевца «Как олень кричит...»<sup>36</sup>, явственное воплощение страсти Юпитера, ибо крик оленя означает на еврейском языке одновременно и пламенное, страстное томление. Прекрасно задумано

«Падение первых людей» Доменикино в галерее Колонна: Всемогущий, несомый сонмом ангелов, укоряет согрешившего Адама, тот обвиняет Еву, а Ева — змия, ползающего у ее ног, причем фигуры эти располагаются в последовательности, соответствующей их жестам, и друг над другом, точно звенья некоей цепи взаимосвязанных поступков.

Второе наставление относится к наблюдению природы. Искусство подражает природе, и, создавая прекрасное, оно должно постоянно стремиться к естественности и избегать, насколько это возможно, всякой нарочитости, ибо даже красавица в жизни может произвести неприятное впечатление из-за своей манерности. Подобно тому как в каком-нибудь сочинении чрезмерная ученость должна уступить место ясному и вразумительному истолкованию, так и искусству следует уступать природе и сообразовываться с ней. Против этого принципа грешили великие художники, причем главой их здесь является Микеланджело, который, чтобы показать свою ученость, пренебрег даже соображениями благопристойности при создании фигур на гробницах великих герцогов Флоренции. Не следует поэтому искать красоту в резких ракурсах, ибо они подобны нарочитому лаконизму геометрии Картезия и утаивают то, что должно быть зримым. Они могли бы послужить доказательством умения рисовать, но не постижения красоты.

Третье наставление касается окончательной отделки. Поскольку она не может являться первой и высшей целью, то следует пренебрегать ее ухищрениями, словно мушками на лице, ибо в этом отношении никто не сможет потягаться с тирольскими мастерами, сумевшими выразить на вишневой косточке весь «Отче наш» целиком. Но там, где второстепенные детали выполнены столь же тщательно, что и главные (как например — травинки на переднем плане «Преображения» Рафаэля), они свидетельствуют о единстве мышления и созидания у художника, пожелавшего, подобно Творцу, явить величие и красоту даже в мелочах. Маффеи<sup>37</sup>, который утверждает — и притом ошибочно, — что все древние резчики по камню умели делать более гладкий фон для фигур в своих произведениях, нежели новые, был, по-видимому, внимателен скорее к мелочам в искусстве, чем к самой его сути. Гладкость мрамора не является ведь отличительным свойством статуи подобно гладкости, присущей ткани одеяния, — она в лучшем случае может быть уподоблена гладкой поверхности моря, ибо некоторые статуи, причем из числа прекраснейших, не отполированы.

Можно, пожалуй, удовлетвориться всем сказанным, сообразуясь с целью настоящего наброска, который должен был носить общий характер. Нельзя добиться полнейшей ясности в предметах, касающихся восприятия, здесь не всему удастся научить посредством изложенных на бумаге наставлений, как доказывают, между прочим, приметы, перечислением которых Аржанвиль в «Жизнеописаниях живописцев» надеется дать представление о рисунках своих героев. Девиз здесь таков: ступай и узри, — и я желаю Вам, мой друг, вернуться сюда. Вы обещали мне это, когда я вырезал Ваше имя на коре великолепного густого клена во Фраскати, где я вновь обрел в Вашем обществе мою бесполезно истраченную юность и возложил ее на алтарь Гения. Помните об этом и о Вашем друге, наслаждайтесь прекрасным цветением Вашей юности среди благородных забав, вдали от суетности двора, живите уединенной жизнью, ибо Вы приуготованы к этому, — и взращивайте сыновей и внуков по Вашему образу и подобию!

# ПРИЛОЖЕНИЯ

# ОЧЕРК ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ВИНКЕЛЬМАНА

## 1

XVIII век знаменует собой поистине грандиозные сдвиги в истории европейской цивилизации. То был век Просвещения, конечной целью которого мыслилось переустройство всего общества в соответствии с принципами разума — и впервые со времен Возрождения европейский континент становится ареной столь дерзких и неустанных исканий во всех сферах общественной, научной и культурной жизни. При этом и масштабы и последствия происходящего процесса оказываются несравненно более значительными, чем когда-либо. Третье сословие, главная движущая сила этих преобразований, вырабатывает и утверждает новое миропонимание; критическому пересмотру подвергаются установления, прежде казавшиеся незыблемыми; одна за другой рушатся отжившие доктрины; познание завоевывает для себя все более широкие области, а творческая энергия, словно бы разом высвободившись из оков, не иссякает на протяжении целого столетия. Стремление поставить знание на службу общественного блага оборачивается могучим импульсом для научной мысли, и в считанные десятилетия большинство научных дисциплин вступает в новую фазу развития, а многочисленные технические изобретения и усовершенствования создают основу для промышленного переворота. Но и в сферах, далеких от повседневных и насущных проблем бытия, проявляется тот же дух подлинно революционных преобразований — и характерно, что к числу наук, становление которых происходит именно в эту эпоху, принадлежат не только политическая экономия или технология, но и литературоведение или искусствознание.

Человеком, который положил начало искусствознанию как научной дисциплине, был Иоганн Иоахим Винкельман. Эпоха Просвещения определила его судьбу и сама нашла в ней одно из ярчайших своих воплощений.

## 2

Первые годы жизни Винкельмана напоминают поток, который, беря начало из неприемного и ничтожного источника, долго течет под землей или в тесных долинах, вьется, стремясь пробить себе дорогу то здесь, то там (пусть еще не в должном месте, но всегда с необычайной силой), неуклонно умножает свою мощь — и, наконец, вырывается на волю во всем своем изобилии и великолепии, чтобы вскоре же, пройдя недолгий путь, влиться в море.

*Гердер*

Почти все деятели немецкого Просвещения — представители третьего сословия и притом выходцы из малоимущих семей. Не составляет исключения и Винкельман, разве что на его долю выпала особенно удручающая нужда, а принадлежность к крайне низкому социальному слою послужила источником многих испытаний. Он был сыном потомственного ремесленника, предки которого в начале XVII века обосновались в Стендале, небольшом прусском городе неподалеку от Берлина, и занялись сапожным делом. Поколение за поколением они проделывали один и тот же, традиционный путь: учение и работа в отцовской мастерской, экзамен на звание подмастерья, несколько лет скитаний по стране для приобретения жизненного и профессионального опыта, возвращение на родину, экзамен на звание мастера, женитьба и труд до конца дней своих в собственной мастерской. Пятый в этом роду стендальских ремесленников, Мартин Винкельман, стал полноправным мастером цеха башмачников в 1716 году и тогда же женился на Анне Марии Майер, дочери суконщика; единственным ребенком от этого брака оказался мальчик, родившийся 9 декабря 1717 года и получивший при крещении имя Иоганн Иоахим.

Бедственное положение семьи (в 1723 году Мартин Винкельман был внесен в список нуждающихся горожан) в значительной мере определялось состоянием дел в городе и в стране. Стендаль, некогда один из самых крупных и богатых городов провинции Альтмарк («Старая Марка», историческое ядро Бранденбурга), еще задолго до Тридцатилетней войны начинает клониться к упадку, потерпев поражение в борьбе с бранденбургским курфюрстом и утратив все свои привилегии; война и последовавшие за ней голод и эпидемии едва не привели город к полной гибели. В начале XVIII века в Стендале насчитывалось около трех тысяч жителей; более трети городских домов пустовало. Не в лучших обстоятельствах находились и другие провинциальные

города, и причиной тому были не одни только последствия войны, — Пруссия в те годы переживала пору длительного политического и хозяйственного застоя.

Тому, чей жизненный путь начинается в столь неблагоприятных условиях, необходимо преодолеть немало препятствий для того, чтобы сформироваться в соответствии со своими способностями и наклонностями; само существование в захолустном городке ограничивает не только возможности, но и кругозор. Тем не менее Винкельману удалось получить в Стендале некоторое образование. Он учился вначале в городской школе (то есть в начальных классах, обязательных для всех детей в протестантских городах), а затем поступил в латинскую школу. Это означало уже определенный перелом в его судьбе: латинская школа едва ли была нужна будущему ремесленнику, а в то же время ее окончание открывало дорогу в гимназию и далее в университет. Подобно всем детям городской бедноты, учившимся в латинской школе, Винкельман пел в курренде (хор мальчиков, исполнявший духовные песнопения в церкви, на похоронах — и даже на улицах, за подавние; вырученные деньги шли на оплату обучения и покупку учебников, а отчасти и на содержание самих учеников). Позднее Винкельман нашел человека, готового оказывать ему постоянную и крайне необходимую поддержку: ректор школы, Эсайас Вильгельм Тапперт, почти утративший зрение, взял мальчика к себе в дом в качестве секретаря. Тапперт разрешил Винкельману пользоваться своей библиотекой и руководил его занятиями, выходя за пределы программы; именно в эти годы Винкельман получил первые серьезные уроки греческого языка.

Винкельман закончил латинскую школу в 1735 году и при помощи того же Тапперта уехал в Берлин — поступать в знаменитую Кёльнскую гимназию, одну из лучших в стране (в самом Стендале гимназии не было). Тапперт дал Винкельману рекомендательное письмо к ректору гимназии, и тот даже приютил на первых порах юношу у себя. Хотя Винкельман недолго проучился в Берлине (по-видимому, причиной тому была нехватка средств), однако время это оказалось для него далеко не бесплодным. Проректором гимназии был видный эллинист Христиан Тобиас Дамм, переводчик Гомера и Пиндара; благодаря его лекциям Винкельману впервые открылся мир греческой литературы. Но это скажется лишь впоследствии: в тот период, да и много позже у Винкельмана проявляется устойчивый интерес ко всеобщей истории и к естественным наукам.

В сентябре 1736 года Винкельман вернулся в Стендаль, а уже в ноябре уехал в Зальцведель, соседний городок, чтобы поступить в тамошнюю гимназию, — вновь по рекомендации Тапперта. Здесь у Винкельмана нашлась возможность кое-как прокормить себя, занимаясь репетиторством с учениками латинской школы; из дому он по-

прежнему почти не получал помощи, да и Тапперт вскоре умер. Примерно через год гимназический курс был полностью закончен, и Винкельман мог думать о дальнейшем образовании. Для юноши в его положении единственный путь к этому вел в университет в Галле, где студентам теологического факультета предоставлялась небольшая стипендия из прусской казны: страна нуждалась в сельских пасторах. В марте 1738 года Винкельман прибыл в Галле и поступил в университет.

По всей видимости, уже в это время Винкельман проявлял определенное равнодушие в конфессиональных вопросах; пиетизм, процветавший в Галле и культивировавший индивидуальное религиозное чувство и нравственное самоусовершенствование (при сохранении связи с ортодоксальной лютеранской церковью), также не привлек его. Между тем в университете он познакомился с трудами Христиана Вольфа, ученика Лейбница и первого наставника немецких просветителей, и постепенно пришел к деизму и рационалистической философии. Сам Вольф, некогда бывший профессором в Галле, преподавал в это время в Марбурге (в 1723 году прусский король велел ему покинуть страну под страхом смертной казни, поскольку уяснил из одного доноса, что учение Вольфа способно побудить солдат к дезертирству, а министров к мятежу). Однако имя философа высоко почиталось в Галле, а один из его учеников — Александр Готлиб Баумгартен — читал здесь курс метафизики, логики и истории греческой философии. Винкельман был в числе его слушателей\*. Среди других профессоров в Галле следует упомянуть историка Иоганна Петера Лудевига и эллиниста Иоганна Генриха Шульце, лекции которых также вызвали интерес у Винкельмана.

Курс обучения на теологическом факультете, обеспечивавший стипендию, был рассчитан на два года. Но и после получения диплома в феврале 1740 года Винкельман некоторое время оставался в Галле, надеясь найти какое-либо место, не связанное с духовной карьерой. Естественно, он мечтал о продолжении образования. Однако все попытки оказались безуспешными, и в начале лета он уехал в Зеэхаузен, городок неподалеку от Стендаля, куда его рекомендовали домашним учителем в одну помещичью семью. Здесь Винкельман прожил до весны 1741 года: в начале марта он отправился в другой университетский город, Йену, и поступил на медицинский факультет. Однако накопленных денег хватило ненадолго, Винкельману удалось закон-

\* Основной труд Баумгартена, положивший начало эстетики как научной дисциплины, вышел значительно позднее («Эстетика», Франкфурт-на-Одере, 1750–1758, т. 1–2). Винкельман, по всей видимости, не был знаком с этой книгой.

чить лишь первый курс. Он снова вынужден был стать домашним учителем, на этот раз — в городке Хадмерслебен близ Хальберштадта, в семье местного оберамтмана (начальника окружного управления). Выбор этот оказался сравнительно удачным: сам оберамтман Лампрехт был человеком образованным и доброжелательным, а к своему двенадцатилетнему воспитаннику Винкельман довольно быстро привязался. К тому же в Хадмерслебене у него завязались дружеские связи с Людвигом фон Ханзесом, бывшим дипломатом; Винкельман пользовался его библиотекой, в которой имелось немало редких исторических и философских сочинений.

По прошествии полутора лет Винкельману пришлось начать поиски нового места с бóльшим жалованьем: родители его состарились, отец уже не мог работать. Осенью 1743 года Винкельман — вновь в Зеехаузене, где ему предоставили должность конректора (помощника ректора) латинской школы. Вместе с ним поехали сыновья Лампрехта и фон Ханзеса, поступившие в ту же школу и порученные его попечению. Так начались годы безрадостного существования. Вновь та же атмосфера провинциального захолустья, вновь постоянная нужда (значительную часть жалованья он отсылал в Стендаль), конфликты с косными коллегами, нехватка времени для собственных занятий. Впоследствии Винкельман вспоминал пять лет, проведенные в Зеехаузене, как самые тяжелые в его жизни. Все же он много и напряженно работал — преимущественно в ночные часы. Именно в эти годы у Винкельмана пробудился интерес к античности: он углубленно штудировал греческих трагедиографов (особенно Софокла), подбирал материалы для комментария к стихотворениям Персия и Ювенала. Но он не оставлял и своих занятий историей и философией, продолжал совершенствоваться в знании новых языков, знакомился с произведениями современной литературы. И вместе с тем он все сильнее ощущал всю безнадежность своих трудов.

Возможность коренным образом изменить свою судьбу представилась Винкельману лишь летом 1748 года. Во время поездки в Галле он случайно узнал, что граф Генрих фон Бюнау, саксонский государственный деятель и ученый, ищет библиотекаря с глубокими познаниями в истории. Винкельман написал графу и получил ответ с изложением условий; последующая переписка быстро привела к соглашению, и уже в начале сентября Винкельман прибыл в Нёттниц, поместье графа неподалеку от Дрездена.

Библиотека в Нёттнице по праву считалась одной из лучших в Европе. Ее владелец на протяжении многих лет проявлял неустанную заботу о том, чтобы собрать у себя произведения лучших умов Европы, и Винкельман впервые познакомился здесь со многими авторами, о которых ранее знал лишь понаслышке, — например, с Шефтсбери

и Аддисоном, Монтескье и Вольтером. Достаточно полон был и античный раздел библиотеки, но особое внимание граф фон Бюнау уделял подбору исторических трудов: он работал над обширным исследованием, посвященным истории Германии с древнейших времен. Четыре первых тома этого исследования уже увидели свет; в круг обязанностей Винкельмана входили поиски источников для последующих томов и подготовка части библиотечного каталога (по истории и общественному праву; над остальными разделами каталога трудились два других библиотекаря). Работа эта обещала быть достаточно интересной, да и сама обстановка в Нёттнице разительно отличалась от прежней. Граф отнесся к Винкельману с уважительным расположением, а с новыми коллегами у него установились дружеские отношения (в особенности с Иоганном Михаэлем Франкэ, человеком чрезвычайно образованным). Вскоре в Нёттнице обосновался еще один друг: Иероним Дитрих Берендис, соученик по Галле, который по рекомендации Винкельмана был приглашен воспитателем к шестилетнему сыну графа.

То, что Винкельман обрел более или менее достойное пристанище, было, разумеется, благом. Но судьбу его, в сущности, определило иное обстоятельство. Вырвавшись из круга скитаний по городкам Альтмарка, он переселился в Саксонию, страну, которая вот уже полвека являлась культурной и художественной метрополией Германии. Первенствующая роль здесь принадлежала резиденции саксонских курфюрстов, Дрездену, превратившемуся за это время в один из красивейших немецких городов благодаря деятельности нескольких поколений архитекторов, скульпторов и живописцев. Значительный вклад в этот культурный расцвет вносил и Лейпциг с его университетом, насыщенной научной и литературной жизнью, многочисленными типографиями и знаменитыми книжными ярмарками. И все же для Винкельмана более притягательной оказалась не интеллектуальная атмосфера Лейпцига, а та художественная среда, которую олицетворял собой Дрезден. В эти годы Винкельман знакомится с дрезденскими художественными собраниями, в состав которых входила и значительная коллекция произведений античного искусства\*. Для него это было равносильно открытию нового мира: прежде ему не доводилось испытывать какие-либо художественные впечатления, а здесь к тому же перед ним впервые предстала античность в своем зримом пластическом воплощении. По мере проникновения в новую сферу к Винкельману пришло понимание того, что она может послужить предметом исследования. Этому сильно способствовало и его

---

\* Об истории античного собрания в Дрездене см. приложение 1 к комментарию («Обзор наиболее значительных собраний древностей в Европе XVIII в.»).

сближение с художником Адамом Фридрихом Эзером, жившим в Дрездене, — Эзер, один из провозвестников классицизма в Германии, увлеченно занимался теоретическими проблемами изобразительного искусства и в своем неприятии эстетики барокко стремился найти опору в античности. Эзер привлек внимание Винкельмана и к произведениям мастеров эпохи Возрождения, и в 1752 году Винкельман задумал даже подготовить обстоятельный обзор «Описание замечательнейших картин Дрезденской галереи», который должен был явиться плодом совместных наблюдений и размышлений. Работа эта осталась незаконченной, однако она позволила Винкельману сформулировать некоторые предварительные выводы.

Примерно в это же время Винкельман встретился еще с одним человеком, сыгравшим значительную роль в его судьбе. В Нёттниц нанес визит архиепископ Альбериго Аркинто, папский нунций в Саксонии; с Винкельманом он познакомился, работая в библиотеке, и пригласил посетить его в Дрездене. В доме нунция у Винкельмана завязались связи с людьми, пользовавшимися некоторым влиянием и готовыми оказать ему помощь, — например, с иезуитом Лео Раухом, духовником курфюрста. Довольно скоро речь зашла о поездке Винкельмана в Италию с тем, чтобы обосноваться там надолго, если не навсегда. Винкельман давно уже мечтал об этом (едва ли не со студенческих лет); теперь планы эти обрели реальную основу. Отец Раух обещал выхлопотать у курфюрста стипендию на год-другой пребывания в Италии; Аркинто написал кардиналу Доменико Пассионеи, известному эрудиту, и тот обещал Винкельману место в своей библиотеке (или даже в ватиканской, префектом которой он вскоре должен был стать). Обсуждались и другие предложения, тем более что Аркинто готовился в ближайшем будущем занять видный пост в курии. Единственным условием, поставленным при этом, был переход Винкельмана в католицизм.

Подобный шаг мог показаться вполне естественным и даже необходимым, поскольку речь шла об устройстве Винкельмана в Риме, и притом на длительное время. Однако столь же естественным было и сопротивление, которое оказывал в течение нескольких лет предполагаемый прозелит, — смена вероисповедания в этих условиях выглядела как сделка с совестью. Между тем положение Винкельмана постепенно ухудшалось. Граф Бюнау, ставший членом кабинета министров, уделял все меньше и меньше внимания Нёттницу и библиотеке; возможно, впрочем, что он еще и охладел к своему труду (последующие тома его книги так и не были написаны). Работа Винкельмана утрачивала смысл, и рано или поздно ему пришлось бы искать новую службу. Весной 1754 года, после долгой болезни, бывшей следствием мучительной внутренней борьбы, Винкельман решил-

ся. В июле он принес обет в домовый капелле нунция\*, а в октябре оставил навсегда Нётниц и перебрался в Дрезден.

В сущности, Винкельман действовал при этом на свой страх и риск. Обещания нунция не вызывали каких-либо сомнений, однако отъезд в Италию откладывался на неопределенное время. Приходилось ждать и назначения стипендии, хотя хлопоты при дворе возобновились и в них даже принял живейшее участие Джованни Лодовико Бьякони, врач наследного принца, познакомившийся с Винкельманом той же осенью. Но теперь все внешние обстоятельства словно бы утратили значение для Винкельмана; поселившись у Эзера, он быстро обрел душевное равновесие и сосредоточенность и уже в декабре приступил к работе над обширным сочинением.

Непосредственным импульсом к этой работе послужили новые художественные впечатления. В том же 1754 году в Дрезден прибыла «Сикстинская мадонна» Рафаэля, приобретенная курфюрстом Фридрихом Августом II в Пьяченце. Картина была выставлена на всеобщее обозрение, и Винкельман вместе с Эзером три дня подряд совершали паломничество к ней. Оба они восприняли произведение Рафаэля как убедительнейшее подтверждение тезиса о том, что подлинное искусство может развиваться лишь на путях, указанных древними, и в последующих беседах у Винкельмана окончательно определился план сочинения, которое, будучи апологией античности, послужило бы вместе с тем теоретическим и практическим руководством для современных художников. Таким образом, «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры», первая законченная работа Винкельмана, была задумана именно как программное сочинение.

В «Мыслях о подражании...» Винкельман вступил в сферу «спора о древних и новых», разгоревшегося во Франции в конце XVII века и все еще не утратившего определенной значимости. Особенно актуален он был для Германии, где на переломном этапе становления национальной культуры явственно ощущалась необходимость выработки новых эстетических норм, и продолжение спора неизбежно воспринималось как неотъемлемая часть этого процесса. В целом речь шла о том, создала ли античность универсальные каноны и критерии, которыми следует руководствоваться во все времена, — или же, напротив, новая художественная культура обладает правом на полную суверенность.

---

\* О том, каких сил стоило Винкельману это решение, свидетельствуют его письма Берендису из Дрездена, относящиеся к первой половине 1754 года. «Как красноречивы, глубоки и искренни его доверительные высказывания по этому поводу!» — писал Гёте, первым опубликовавший свод писем Винкельмана к Берендису (1805).

Немецкие теоретики предпочитали ориентацию на античность, и основной тезис работы Винкельмана — «Единственный путь для нас стать великими и, если возможно, неподражаемыми, это — подражание древним» — был достаточно традиционен для немецкого Просвещения\*. В том же духе высказывался Эзер, а также многие знатоки искусства, составлявшие дрезденское окружение Винкельмана.

Нетрудно выделить в «Мыслях о подражании...» наблюдения и замечания, которыми Винкельман был обязан Эзеру. Влияние последнего сказалось, несомненно, не только в общих оценках искусства эпохи Возрождения и барокко, но и в конкретных рассуждениях по поводу тех или иных произведений скульптуры и живописи нового времени, — в тот период Винкельман не мог еще составить сколько-нибудь самостоятельного представления о работах многих мастеров, поскольку не видел их. Так, с творчеством Микеланджело, которому посвящена значительная часть «Мыслей о подражании...», Винкельман познакомился позднее, в Риме; точно так же отзывы о произведениях Рубенса или Аннибале Карраччи, Гвидо Рени или Даниэля Грана исходили, очевидно, от Эзера. Им же были подсказаны и некоторые идеи работы, — в частности, Эзер, «отъявленный враг всяких завитушек и раковин во вкусе барокко»\*\*, сумел внушить Винкельману свои воззрения на декор в архитектуре.

Но и в античном искусстве Винкельман еще не ориентировался с достаточной уверенностью. Основательно он был знаком лишь с дрезденским собранием; во время поездки в Берлин в 1752 году ему довелось увидеть некоторые произведения из коллекции кардинала Полиньяка, приобретенной Фридрихом II Прусским и находившейся в Потсдаме. Известны ему были и слепки — в Дрездене, например, имелась копия «Лаокоона». Так что и здесь опыт Винкельмана оказывался недостаточным, и недаром в последующие годы он не раз говорил о неудовлетворенности своей первой работой. И тем не менее дебют его стал значительным явлением культурной жизни Германии, а многое из того, что было лишь намечено в «Мыслях о подражании...», нашло дальнейшее развитие в «Истории искусства древности».

Разумеется, значительной долей успеха это произведение Винкельмана было обязано своей форме. «Мысли о подражании...» отличаются удивительной ясностью стиля, убедительностью аргументации,

---

\* Примерно в то время, когда Винкельман учился в берлинской гимназии, Дамм, принимавший участие в споре о древних и новых», писал: «Необходимо подражать грекам, если мы вообще хотим создать нечто, достойное похвалы». Тезис этот первым сформулировал Лабрюйер еще в 1690 году («Характеры», I, 15; см. комментарий к «Мыслям о подражании...», примеч. 4).

\*\* Гёте «Поэзия и правда» (ч. 1, кн. 7).

отточенностью формулировок; внешне свободное изложение везде подчинено строгой логике. Осведомленный читатель мог видеть за всем этим глубокое проникновение в самую суть проблем, которые вызвал к жизни «спор о древних и новых». Именно здесь, в чисто теоретической сфере, впервые проявилось многое из того, что определило индивидуальность Винкельмана как ученого. И если в вопросах, связанных с истолкованием тех или иных явлений искусства, Винкельман еще вынужден был полагаться на вкус и суждения Эзера, то в том, что составляло собственно предмет его исследования, он мог уже с достаточной уверенностью наметить некоторые пути развития науки.

«Мысли о подражании...» — полемическая работа, и тем не менее Винкельман нигде не называет своих оппонентов; лишь изредка он вкратце формулирует тезисы, которые должны быть опровергнуты в последующем изложении, однако и его аргументация при этом намеренно лаконична. Весь пафос произведения Винкельмана — не в отрицании, а в утверждении, и в этом смысле характерно, что Винкельман полемизирует не столько даже с защитниками «новых», сколько с апологетами «древних». Речь идет о создании принципиально новой концепции, основные положения которой уже разработаны и предлагаются читателю.

Принципиально новым здесь было само воззрение на античность и на античное искусство. Для Винкельмана оказались неприемлемыми оба лагеря, хотя и в различной степени. Одни участники спора видели в античности некий исторический феномен, вполне сопоставимый с феноменом современной художественной культуры и к тому же во многом проигрывавший при сравнении. Другие считали этот феномен вневременным и едва ли достигаемым, вследствие чего тезис о необходимости подражания древним звучал не слишком убедительно (тем более что он, по сути дела, выдвигался вне связи с определенными эстетическими нормами). Винкельман рассматривает античность как исторически обусловленный феномен и в соответствии с этим указывает уже многие из тех факторов, которые определили расцвет греческого искусства: климат, природные условия, общественное устройство. Принципиально иной характер приобретает у него и тезис о необходимости подражания древним. Предшественники Винкельмана (как и вообще все участники спора) исходили из мысли Аристотеля о том, что искусство подражает природе; поскольку древние достигли величайших успехов в этом подражании, то казалось вполне очевидным, что подражание древним откроет современным художникам кратчайший путь к таким же успехам. Однако вследствие достаточно упрощенного понимания того, что следует считать подражанием природе, спор неизбежно должен был зайти в тупик. Приро-

да, утверждали защитники «новых», стала неизмеримо богаче и многообразнее со времен античности — и, следовательно, современные художники имеют немалые преимущества перед древними, так как их представления о прекрасном могут оказаться гораздо шире\*. Винкельман не отвергает это соображение и даже включает его в систему своих рассуждений — но лишь в качестве одного из побочных пунктов (позднее, в «Истории искусства древности», он откажется от него). Решающим для Винкельмана является иное. В произведениях греческих мастеров воплощена не просто прекрасная натура, но и «некие ее идеальные красоты», то есть ясно осознаваемый художественный идеал; подражание древним откроет современному художнику путь к овладению тем истинным идеалом, в котором нуждается искусство нового времени.

«Благородная простота и спокойное величие» — так формулирует греческий художественный идеал Винкельман, и формула эта становится девизом зарождающегося классицизма. Под ним проходит преодоление эстетики барокко в искусстве, а отчасти и в других сферах художественной культуры, и в этом плане «Мысли о подражании...» оказались подлинным манифестом новой эпохи. Сам Винкельман приходит в Италии к пониманию закономерностей исторического развития греческого искусства и тех изменений, которые естественно претерпевал в течение веков художественный идеал. Но хотя он уже не возвращался более к этой формуле, она неразрывно связывается отныне с его именем.

«Мысли о подражании...» увидели свет в мае 1755 года в Дрездене. Винкельман опубликовал свою работу отдельной брошюрой в количестве 50 экземпляров (за собственный счет). Несмотря на столь незначительный тираж, книга сразу же приобрела известность у читателей и вызвала многочисленные отклики. Ее обсуждали дрезденские знатоки и любители искусства, ученые и литераторы; довольно быстро появились и рецензии, и прежде всего — в лейпцигских журналах. Автором одной из них, особенно доброжелательной, был Иоганн Кристоф Готшед, ведущий литератор и теоретик эпохи. Интерес, проявившийся вскоре и за пределами Саксонии, оказался достаточно ус-

---

\* Мнение это разделяли и теоретики, не принимавшие прямого участия в споре. «Понятие о прекрасном в природе, сформировавшееся у греков на основе наблюдений над некоторыми породами животных и растений в Италии и Греции, неприменимо к тем творениям природы, с которыми имеем дело мы», — писал в 1719 году Жан Батист Дюбо («Критические размышления о поэзии и живописи», т. 1, гл. 39). Труд Дюбо был хорошо знаком Винкельману и, по всей видимости, послужил импульсом к развитию некоторых идей в «Мыслях о подражании...». При этом Винкельман чаще полемизировал с Дюбо, чем следовал ему.

тойчивым; так, Фридрих Готлиб Клопшток, живший тогда в Дании, счел своим долгом отозваться о книге Винкельмана через три года после ее опубликования\*. К тому времени существовал уже французский перевод «Мыслей о подражании...», опубликованный в январе 1756 года в одном из парижских журналов.

Книга имела несомненный успех, однако Винкельмана сильнее занимали критические замечания, которые высказывались наряду с самой лестной похвалой. В сущности, у него не было повода для полемического выступления, поскольку возражения рецензентов не касались принципиальных положений работы. Не слишком серьезными оказались и замечания, услышанные от дрезденских знатоков. Тем не менее Винкельман решил высказаться еще раз — не столько даже для ответа своим оппонентам, сколько для того, чтобы углубить кое-где аргументацию и уточнить некоторые мысли. Почти тотчас же по выходе книги в свет, в июне 1755 года, он начал работать над двумя сочинениями. Первое из них, «Послание по поводу “Мыслей о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры”», якобы исходившее от некоего анонимного автора, должно было объединить все полемические высказывания и замечания. Второе, «Пояснение к “Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры”» и ответ на «Послание...», предназначалось для ответа и всех дополнений.

«Послание...» было закончено в начале осени; «Пояснение...» Винкельман дописывал позднее — и уже в Италии. Курфюрст распорядился о назначении стипендии сроком на два года (решающую роль здесь, по-видимому, сыграла книга Винкельмана); уладились и другие обстоятельства, связанные с устройством в Риме. 24 сентября Винкельман покинул Дрезден и 19 ноября прибыл в Рим.

### 3

Только в Италии я начал жить по-настоящему.

*Винкельман*

Переезд в Рим — не просто перемена места жительства, не просто переезд в другой город, другую страну. Это — иной мир. В этом городе даже на человека вполне зрелого, вполне сложившегося властно воздействует среда, до предела насыщенная разнородными ху-

\* В этой связи уместно вспомнить, что лессинговский «Лаокоон», самый значительный отклик на «Мысли о подражании...», был опубликован в 1766 году, т. е. уже после выхода в свет «Истории искусства древности».

дожественными импульсами. Здесь великое искусство Возрождения соседствует с мощными пластами античного Рима, барокко — со средневековьем. Здесь иной воздух, иной народ. И вся эта среда по-новому формирует человека: его вкусы, взгляды, само его душевное состояние резко меняются. Человек же, особенно восприимчивый к подобным импульсам, ощущает себя заново родившимся. «Только в Риме я понял, каким должен быть человек», — говорит Гёте, попавший в Рим в том же возрасте, что и Винкельман: в тридцать семь лет.

Винкельман был приурочен к такой перемене. Однако для окончательного завершения этого внутреннего переворота потребовались месяцы и годы напряженного труда. Винкельману еще только предстояло исследовать мир памятников античного искусства, открывшийся перед ним в Риме с необычайной полнотой и многообразием, и при этом найти собственный метод исследования, отрешившись не только от некоторых своих прежних представлений, но и от традиций, сложившихся в «науке о древностях» за два с лишним столетия. То, что наука эта переживает кризис, Винкельман ощутил не сразу, и первые сочинения, которые он задумал в Италии, ни в коей мере не были связаны с замыслом, нашедшим воплощение в «Истории искусства древности».

С первых же дней пребывания в Риме у Винкельмана создались самые благоприятные условия для работы. Стипендия освободила его от необходимости поступить на службу, причем Винкельман отказался даже стать библиотекарем у кардинала Пассионеи, который отнесся к нему с дружеским расположением и оказал немалую помощь. Благодаря кардиналу Винкельман смог продолжать свои занятия в Ватиканской библиотеке; рекомендация Пассионеи открыла ему постоянный доступ ко многим знаменитым римским собраниям произведений античного искусства. Значительную пользу принесло и частое общение с кардиналом, у которого к тому же регулярно собирались видные эрудиты и знатоки древностей.

Однако особую роль в жизни и творчестве Винкельмана сыграло другое знакомство, состоявшееся почти сразу же по приезде в Италию и быстро переросшее в близкую дружбу. Художник Антон Рафаэль Менгс, саксонец по происхождению (в те годы он был придворным живописцем саксонского курфюрста), уже долгое время жил в Риме; в его лице Винкельман обрел единомышленника — Менгс стремился идти по тому же пути, что и Эзер, и точно так же испытывал склонность к теоретизированию. Поэтому Винкельман, едва лишь

он закончил «Пояснение...» и отослал рукопись в Германию\*, предложил Менгсу совместно подготовить большое сочинение, непосредственно посвященное памятникам античного искусства. И здесь импульсом послужили новые художественные впечатления. В январе 1756 года Винкельман получил аудиенцию у папы Бенедикта XIV, который разрешил ему посещать галерею Бельведер в Ватикане с ее прославленными шедеврами; так у Винкельмана зародилась идея дать немецкому читателю обстоятельное описание наиболее значительных произведений, выставленных в галерее. При этом рассказ о каждой скульптуре должен был состоять из двух частей («...в первой рассматривался бы идеал, во второй — собственно искусство...»). Сочинение не было завершено; сам Винкельман объяснял это отсутствием средств, необходимых для выпуска иллюстрированного издания, однако тут отчасти сказалось, по-видимому, осознание недостаточности подготовки к подобной работе\*\*. За год Винкельман успел закончить лишь два описания, а затем оставил работу. Позднее он несколько раз возвращался к подготовленным текстам; «Описание Бельведерского торса в Риме» было опубликовано в виде журнальной статьи в 1759 году, «Описание Аполлона Бельведерского», значительно переработанное, вошло в одну из глав «Истории искусства древности».

Кроме того, Винкельман задумал довольно обширное сочинение, посвященное проблемам реставрации произведений античного искусства. По преимуществу он собирался пояснить здесь немецким читателям, что многие детали античных скульптур, знакомых им по гравюрам, представляют собой результат добавлений (далеко не всегда удачных и оправданных) и что авторы, описывающие римские собрания, либо не придают особого значения этому обстоятельству, либо просто недостаточно осведомлены. Но вместе с тем он предполагал рассмотреть некоторые теоретические вопросы, связанные с этой сферой. Сочинение не было завершено — лишь к моменту начала работы над «Историей искусства древности» Винкельман накопил опыт и знания, необходимые для глубокого и всестороннего понимания предмета.

---

\* Уже весной 1756 года дрезденский издатель Георг Конрад Вальтер выпустил сборник произведений Винкельмана, в который вошли «Мысли о подражании...», «Послание...» и «Пояснение...», а также небольшая статья «Заметка об одной мумии из королевского собрания в Дрездене», написанная незадолго до отъезда в Италию.

\*\* Показательно, что вскоре после начала работы над этими описаниями Винкельман задумал большое теоретическое сочинение «О вкусе греческих художников», оставшееся незаконченным. Вероятно, Винкельман связывал с ним стремление глубже постичь художественный идеал древних.

Черта, характерная для эпохи Просвещения: при выборе тем для своих работ Винкельман ощущает себя деятелем немецкой культуры, первоочередной долг которого — обращаться непосредственно к немецкой аудитории. Подавляющее большинство малых произведений Винкельмана, написанных в ближайшие годы, также адресовано его соотечественникам; в них отчетливо прослеживаются просветительские тенденции, а вместе с тем — постепенное продвижение к «Истории искусства древности». Идея большого сочинения, которое позволило бы обобщить новые воззрения на античность и античное искусство, появилась у Винкельмана едва ли не в первые же месяцы пребывания в Риме\*.

Между тем срок, определенный для стипендии, подходил к концу, и в январе 1757 года Винкельману пришлось поступить библиотекарем к Аркинто, который незадолго до того вернулся из Саксонии и стал кардиналом и папским статс-секретарем\*\*. Впрочем, служба эта не слишком обременяла его, но зато позволяла оставаться в Риме, сохраняя определенную независимость. Все же Винкельман испытывал порой недостаток средств, и даже исполнить свою давнишнюю мечту — посетить Неаполь — ему удалось лишь благодаря помощи двух художников, принадлежавших к немецкой колонии в Риме\*\*\*. Винкельман провел на юге Италии всю весну 1758 года. В Неаполе его привлекали не только многочисленные трофеи раскопок в Геркулануме, но и знаменитое художественное собрание Фарнезе с обширным античным разделом. Кроме того, в эту же поездку он смог посетить развалины Пестума (Посидонии) и обстоятельно изучить находившиеся там греческие храмы\*\*\*\*.

В сентябре 1758 года Винкельман вновь покинул Рим, но на этот раз — надолго. Его пригласили во Флоренцию для составления каталога знаменитой коллекции античных гемм, которую собирал на

---

\* Уже в январе 1757 года Винкельман писал Берендису, что начинает собирать материал для «Истории искусства древности».

\*\* Служба у Пассионеи (с которым Винкельман поддерживал дружеские отношения вплоть до самой смерти кардинала в 1761 году), была бы простой синекурой; по этой причине, по-видимому, Винкельман предпочел воспользоваться предложением Аркинто, действительно нуждавшегося в библиотекаре.

\*\*\* То были Иоганн Каспар Фюссли, живописец и знаток искусства, и Иоганн Георг Вилле, офортист. Винкельман с благодарностью говорит об их помощи в предисловии к «Истории искусства древности».

\*\*\*\* Эти исследования памятников греческой архитектуры VI–V вв. до н. э. позднее послужили основой работы Винкельмана «Заметки об архитектуре древних» (1762).

протяжении нескольких десятилетий барон Филипп фон Стош. Переговоры с Винкельманом начал еще сам коллекционер, однако вскоре он умер; его наследник намеревался продать коллекцию и поэтому был заинтересован в скорейшей подготовке и публикации каталога\*. Задача эта привлекла Винкельмана возможностью непосредственной работы с материалом, чрезвычайно интересным в художественном отношении и к тому же поистине уникальным по объему (в коллекции насчитывалось примерно три с половиной тысячи гемм). Только предварительная классификация и атрибуции разного рода — вплоть до выявления произведений нового времени — потребовали семь месяцев скрупулезного труда; лишь в апреле 1759 года Винкельман вернулся в Рим, где его ожидали значительные перемены. Еще осенью умер кардинал Аркинто, приходилось искать новую службу. Винкельман уже предпринимал шаги для поступления в Ватиканскую библиотеку, когда кардинал Алессандро Альбани предложил ему место библиотекаря и кров на Вилле Альбани.

Шестидесятивосьмилетний Алессандро Альбани был одной из самых замечательных фигур в среде римских знатоков и коллекционеров древностей. Свое первое, весьма значительное собрание он составил еще в молодости, руководствуясь советами известных ученых\*\*; позднее — из-за денежных затруднений — ему пришлось расстаться с ним, причем большую часть произведений приобрел в 1728 году саксонский курфюрст Фридрих Август I (остаток же, включавший в себя, в частности, уникальную коллекцию бюстов римских императоров, спустя шесть лет пополнил собрание Капитолийского музея). Однако довольно скоро Алессандро Альбани вновь начал приобретать произведения античного искусства, а времени сближения с Винкельманом он уже обладал одним из самых прославленных римских собраний, а его суждения высоко ценились в ученых кругах. Сама Вилла Альбани, строительство которой завершилось в 1758 году, была задумана кардиналом как своеобразный музей — с планировкой, всецело подчиненной интересам собрания; поселившись у кардинала, Винкельман тотчас же вовлекся в сферу забот, связанных с покупкой, реставрацией и расстановкой произведений. Особенно полезным для Винкельмана оказалось постоянное общение со скульптором Бартоломео

\* В 1764 году коллекцию Стоша приобрел Фридрих II Прусский.

\*\* В особенности — Франческо Бьянкини и Маркантонио Саббатини, представленных к Алессандро Альбани еще в детстве в качестве воспитателей по распоряжению его дяди, Климента XI (1700–1721). Оба ученых были советниками папы в делах, касавшихся Капитолийского музея.

Кавачеппи, занимавшимся реставрацией статуй по заказам кардинала. Вскоре на Вилле Альбани поселился и Менгс, расписывавший плафон большой галереи (фреска «Парнас», 1760). Но самая значительная роль принадлежала все же кардиналу, который был искренне расположен к Винкельману и принимал непосредственное участие в его работах.

Уже перебравшись на Виллу Альбани, Винкельман закончил «Описание резных камней из собрания покойного барона фон Стош». Каталог был издан в 1760 году во Флоренции на французском языке («Description des pierres gravees du feu baron de Stosch») и окончательно упрочил репутацию Винкельмана как ученого. Работа имела подлинно всеевропейский успех, на долю автора выпали многочисленные почести\*. Объяснялось это тем, что Винкельман последовательно применил здесь метод датировки произведений, основанный на совокупном анализе стилистических особенностей, технических приемов, подписей резчиков; это позволило ему разработать убедительную схему классификации обширнейшего материала и заложить тем самым прочные научные основы для всех последующих работ в этой сфере.

Одновременно Винкельман работал и над другими сочинениями, начатыми ранее и адресованными немецким читателям. В 1759 году в лейпцигском журнале «Библиотека изящных наук и свободных искусств» было опубликовано пять его работ: «Наставление о том, как следует созерцать произведения искусства», «О грации в произведениях искусства», «Описание Бельведерского торса в Риме», «Заметки об архитектуре древнего храма в Джирдженти в Сицилии» и «Сообщение о знаменитом собрании Стоша во Флоренции». Тем временем Винкельман задумал цикл работ, которые регулярно оповещали бы читателей о последних раскопках в Геркулануме. Вскоре по возвращении из Неаполя он отправил в Дрезден несколько обстоятельных посланий, адресованных Бьянкони и предназначавшихся для наследного принца; то был жест любезности по отношению к саксонскому двору, однако широкая аудитория также заслуживала подобного внимания. Задача эта была тем более благодарнее, что неаполитанские археологи не торопились публиковать отчеты о сво-

---

\* В 1761 году Винкельман был избран членом Академии святого Луки в Риме, Королевского общества древностей в Лондоне и Этрусской академии в Кортоне. О том значении, которое имело в глазах современников «Описание...», свидетельствуют многочисленные рецензии, опубликованные в 1760–1761 годах в научных журналах Парижа, Лейпцига, Флоренции, Венеции и других городов.

их успехах, а порой прибегали даже к плотной завесе секретности\*. И все же собранного материала было недостаточно, а предпринять новую поездку Винкельман пока не мог. В Неаполь он стремился и по другой причине: его заметки о греческих храмах на юге Италии постепенно перерастали в обобщающую работу, посвященную архитектуре древних, и для нее также нужны были дополнительные исследования. Однако и планомерное изучение памятников архитектуры в самом Риме и в его окрестностях (особенно в Тиволи, Альбано и Кори) оказалось достаточно плодотворным; одновременно Винкельман штудировал античные источники, и в первую очередь — архитектурный трактат Витрувия и «Описание Эллады» Павсания. Некоторые сведения удалось извлечь из книг европейских авторов XVII–XVIII веков, путешествовавших по Греции, Малой Азии и Ближнему Востоку. Возможность посетить Неаполь представилась только зимой 1762 года; Винкельман смог провести на юге полтора месяца, и это позволило ему осуществить оба замысла. Уже осенью в Саксонии увидели свет две его книги: в Лейпциге — «Заметки об архитектуре древних», в Дрездене — «Послание графу фон Брюлю об открытиях в Геркулануме»\*\*.

Однако основной работой, занимавшей мысли Винкельмана в эти годы, была «История искусства древности». Он приступил к ней почти сразу же по окончании каталога собрания Стоша, испытав в полной мере уверенность в том, что цель, к которой он стремился едва ли не с первых дней пребывания в Риме, достижима. Тем не менее ему потребовалось около трех лет для завершения книги — лишь в декабре 1761 года первые листы рукописи были отправлены в Дрезден к издателю Вальтеру. Через несколько месяцев Винкельман дописал последние страницы. Печатание книги значительно задержалось из-за бедствий, которые принесло Саксонии участие в Семилетней войне. Но мир, наконец, был подписан, и в 1764 году «История искусства древности» начала свой путь к читателям.

\* Так, в одном из писем к Берендису (май 1758 года) Винкельман жалуется на атмосферу секретности, окружавшую исследования обуглившихся свитков папируса, найденных в Геркулануме и содержавших сочинения Филодема, философа I в. до н. э. Свитки эти упомянуты в «Истории искусства древности».

\*\* Генрих фон Брюль, саксонский премьер-министр, был спутником Винкельмана в этой поездке. Через два года Винкельман вновь посетил Неаполь и опубликовал «Сообщение о новейших открытиях в Геркулануме» (Дрезден, 1764), написанное в форме послания к Фюссли. Что же касается посланий к Бьянкони, то они были изданы лишь посмертно (в 1779 году в Риме).

## 4

История искусства древности, которую я решил написать, представляет собой не только повествование о хронологической его последовательности и изменениях: я воспринимаю слово «история» в том более широком значении, каким оно обладает в греческом языке, и намерен изложить здесь опыт научной системы.

Винкельман

Этими словами открывается предисловие к «Истории искусства древности». Так Винкельман ясно формулирует свою основную цель, а вместе с тем утверждает принципиально новое понимание исследуемого им предмета\*. Но и далее он считает нужным уточнить: его труд представляет собой прежде всего «исследование сущности искусства», и читатель должен знать, что именно это является определяющей особенностью как метода исследования, так и самой книги в целом.

Следует заметить, что цели, которые преследовал Винкельман, были достаточно многообразны. Винкельман думал о нуждах самой широкой аудитории (преимущественно немецкой), и это не могло не отразиться на содержании книги и характере всего изложения. «История искусства древности» должна была служить руководством для всех тех, кто так или иначе соприкасается с миром античного искусства: художников, знатоков, любителей. Просветительский пафос «Истории» очевиден, однако основополагающим, исходным моментом здесь была именно реализация нового метода исследования.

Такой метод предполагал, естественно, отказ от многих традиционных путей, освоенных предшественниками Винкельмана. Так, к тому времени, когда Винкельман приступил к работе над своей книгой, в «науке о древностях» уже успел сложиться канонический образец обзора истории античного искусства, который представлял собой, в сущности, своеобразную хронику греческих (и отчасти римских) скульпторов и живописцев. Основой при этом служили соответствующие разделы «Естественной истории» Плиния Старшего со сведениями об эпохах расцвета («акме») и отдельных произведениях многих мастеров. Дополнительные сведения отыскивались у Павсания («Опи-

---

\* Греч. *istoria* означает не только историческое повествование или простой рассказ о происходивших некогда событиях, но и свод знаний в какой-либо области, научное исследование, науку как таковую.

сание Эллады»), Витрувия («Об архитектуре») и у других античных авторов; сопоставление всего этого материала позволяло конструировать обстоятельную схему, в которой находили место реалии строго ограниченного плана: имена, даты, названия произведений, отдельные попытки атрибуций. Однако подобные схемы оставались абстракциями, поскольку они не могли быть соотнесены со всем обилием вполне конкретных памятников античного искусства; к собственно истории они также имели весьма отдаленное отношение — хронология здесь не воспринималась как история, как движение во времени и не связывалась с общеэстетическими и прочими критериями. Винкельман, напротив, кладет в основу своего метода принцип подлинной историчности.

Винкельман рассматривает искусство как некий живой организм, а его историю — как процесс, который ведет от зарождения к расцвету и от расцвета к упадку. История искусства в его понимании есть развитие, подчиненное известным внутренним закономерностям, но вместе с тем зависящее и от многих объективных факторов, и от разнообразных «внешних обстоятельств». Винкельман исходит из той мысли, что возникновение искусства у всех народов было обусловлено одинаковыми предпосылками, однако последующее развитие шло несходными путями; в соответствии с этим в первой части своего труда («Исследование искусства в его сущности») он сосредоточивает внимание на всем том, что определило своеобразие характера и особенности развития искусства у различных народов древнего мира. Разумеется, основное место в этом обзоре занимало греческое искусство, и ему же был посвящен собственно исторический очерк, составляющий вторую часть («Искусство греков в его связи с событиями греческой истории»). Таким образом, Винкельман предлагает читателю два плана рассмотрения истории греческого искусства на основе единой и универсальной концепции.

В своем исследовании Винкельман обстоятельно рассматривает факторы, определяющие процесс развития искусства в целом. О чем бы ни шла речь в «Истории искусства древности» — о египетском или финикийском, этрусском или греческом искусстве, — в поле зрения Винкельмана постоянно находятся климат, общие природные условия, этнические особенности, характерные черты быта и уклада жизни, системы хозяйствования, религиозные и народные верования, политические установления. И характерно, что Винкельман, выдвинув тезис о необходимости политической и духовной свободы как непременном условии расцвета искусства, не раз возвращается к нему на протяжении всей книги.

Едва ли не каждый из этих факторов был в той или иной мере достоянием научной мысли, причем зачастую даже со времен античности. Так, о влиянии климата (и вообще природных условий) на историю человеческого общества писали еще Гиппократ и Платон; в европейской историографии первым попытался обосновать эту идею Жан Боден («Метод легкого изучения истории», 1566). Позднее к ней обращались многие исследователи, и в том числе Дюбо. Тезис Винкельмана об одинаковых истоках искусства у различных народов и об общности характера его развития на первоначальной стадии был, несомненно, сформулирован главным образом на основании анализа сведений, почерпнутых у античных и раннехристианских авторов\*, однако тот же круг идей можно обнаружить и у некоторых предшественников и современников Винкельмана — например, у Антуана Ива Гогюэ («О происхождении законов, искусств и наук и их развитии у древних народов», 1758) и Шарля де Бросса («О культе богов-фетишей, или Сравнение древнеегипетской религии с современными религиями Нигритии», 1760). Де Бросс, в частности, исследовал те же источники в поисках сведений о древнейших культовых изображениях, и хотя его, в отличие от Винкельмана, занимала преимущественно эволюция религиозного сознания, близость обоих авторов во многих выводах и наблюдениях несомненна. Гогюэ, рассматривавший генезис искусства в контексте истории первобытной культуры, зачастую опирался на труды этнографов\*\*; тот же метод использует и Винкельман. И наконец, мысль о цикличности развития человеческого общества и о чередовании периодов расцвета и упадка высказывали еще Макиавелли и Боден, а из числа ближайших предшественников Винкельмана — Джамбатиста Вико\*\*\*.

\* Так, мысль о необходимости как движущей силе эволюции человеческого общества (и, следовательно, источнике происхождения искусства) высказывалась еще Лукрецием Каром и Диодором Сицилийским. Воспользовался Винкельман и замечаниями античных авторов (Диодора Сицилийского, Страбона) о сходстве между египетскими, этрусскими и архаическими греческими статуями. Значительную роль сыграли здесь и сообщения о фетишах у различных народов, имеющиеся у Павсания, Тацита, Максима Тирского, Климента Александрийского, Арнобия.

\*\* В особенности — на книгу Жана Лафито «Нравы американских индейцев в сравнении с нравами первобытных племен» (1724), которая послужила основой для многих выводов Гогюэ, впоследствии повторенных Винкельманом.

\*\*\* Книга Вико «Основы новейшей науки в связи с общей историей народов» вышла в 1725 году.

Не новой была и попытка указать совокупность всех факторов и обстоятельств, оказывающих воздействие на развитие искусства. Так, Дюбо объяснял расцвет искусства в те или иные эпохи сочетанием ряда причин, которые он делил на духовные и физические. К духовным причинам (*les causes morales*) относились общее благополучие страны, склонность правителей и народа к искусству и наличие выдающихся художников, воспитывающих следующее поколение; к физическим (*les causes physiques*) — климат и природные условия\*.

Однако то обстоятельство, что Винкельман уже мог в определенной степени опираться на труды некоторых своих предшественников и современников, нисколько не умаляет его заслуг. Прежде всего, он не только заимствовал многое из арсенала идей европейского Просвещения, но и значительно обогатил его — преимущественно в том, что касалось глубины постижения сущности и особенностей исторического процесса. Именно это и позволило ему, в частности, создать первую универсальную концепцию истории греческого искусства и с необычайной последовательностью воплотить ее в своей книге. И это же послужило причиной того, что в «Истории искусства древности» в самой непосредственной связи с историей греческого общества рассматриваются наиболее значительные и характерные явления художественной культуры, научной мысли и всей духовной жизни греков в целом. Таким образом, Винкельман исследует греческое искусство в контексте греческой цивилизации.

Историчность концепции Винкельмана в полной мере проявилась и в подходе к предмету его исследования. Само восприятие искусства как исторически обусловленного явления уже предполагало необходимость разработки соответствующей методики исследования, где принципиально новым было все — начиная с критериев, которыми следовало руководствоваться при атрибуциях и датировках отдельных произведений. Основы этой методики излагаются в первой части «Истории», и здесь Винкельман оперирует обширным конкретным материалом из многочисленных римских собраний; каждое его положение обстоятельно аргументируется и иллюстрируется, причем особое внимание уделяется произведениям античного искусства. Диапазон изложения в этой части чрезвычайно широк, он охватывает множество разнородных тем (от рассмотрения технических приемов и навыков мастеров древности до анализа понятия о прекрасном), и все же здесь явственно выделяется несколько магистральных линий, наиболее значительная из которых связана с характеристиками художе-

---

\* При этом Дюбо отдавал безусловный приоритет физическим причинам.

ственного стиля в искусстве народов древнего мира. Для Винкельмана стиль также представляет собой исторически обусловленное явление — и, следовательно, может служить одним из решающих критериев при датировке произведений. Более того, для Винкельмана оказывается вполне очевидной та мысль, что анализ и обобщение характерных особенностей стиля произведений различных эпох позволит глубже постичь закономерности развития искусства. Все это находит последовательное и конкретное воплощение в «Истории искусства древности», свидетельством чему служит, в частности, схема периодизации истории греческого искусства. Винкельман различает здесь четыре основные эпохи: древнейшего стиля (от зарождения искусства до середины V в. до н. э.), великого или высокого стиля (до середины IV в. до н. э.), прекрасного стиля (примерно до начала III в. до н. э.) и подражательного стиля (постепенно переходящую в эпоху упадка искусства). В соответствии с этой схемой построено изложение во второй части «Истории», где исторический очерк греческого искусства как бы призван продемонстрировать важнейшие положения новой концепции.

Особо следует отметить то развитие, которое приобрел в этой концепции тезис о художественном идеале. Если в «Мыслях о подражании...» Винкельман, формулируя художественный идеал греков, рассматривал его как нечто вневременное, то уже вскоре по приезде в Италию он отходит от такого понимания. В «Истории искусства древности» художественный идеал включается в общую систему культурно-исторического процесса; обосновывая схему периодизации истории греческого искусства, Винкельман связывает смену стилей с теми изменениями, которые претерпевают «представления о прекрасном, о его формах и воплощении». Благодаря подобному пониманию Винкельман получает новые критерии оценки эпох художественного развития и отдельных произведений, поскольку он ориентируется еще и на ту совокупность представлений, которыми руководствуется художник как сын своего времени. Так, согласно Винкельману, художники эпохи высокого стиля ставили своей целью воплощение прекрасного и великого, художники эпохи прекрасного стиля стремились к изяществу; вынести верное и исчерпывающее суждение об их произведениях возможно лишь при постижении сущности художественного идеала этих эпох.

Излишне говорить, насколько плодотворно сказалось использование всех этих принципов в изложении, посвященном греческому искусству. Однако универсальность концепции Винкельмана в той же мере проявилась и в его подходе к искусству других народов древне-

го мира. Даже там, где по недостатку материала Винкельман вынужден ограничиваться кратким очерком, он стремится при этом непосредственно связать искусство с историей и духовной жизнью общества, выявить все факторы, определившие развитие искусства, дать общую характеристику художественного идеала и особенностей стиля, наметить схему периодизации эпох (или хотя бы стилей) и, наконец, рассмотреть ту или иную группу отдельных произведений. Выводы и оценки Винкельмана в этих главах «Истории искусства древности» могут показаться порой недостаточно объективными, однако они всегда тщательно аргументированы и соотнесены со всей его концепцией\*.

Разумеется, Винкельман испытывал недостаток материалов не только в сфере искусства народов Древнего Востока, где он мог ориентироваться лишь на небольшие коллекции древностей в Риме (главным образом включавшие в себя произведения египетского искусства), на сведения, почерпнутые в Библии и у античных авторов, на описания европейских путешественников XVII–XVIII веков (и на гравюры в их книгах, зачастую весьма неточные). Само античное искусство еще не могло быть исследовано во времена Винкельмана с известной полнотой — европейской науке только предстояло совершить здесь поистине великие открытия. Зияния в «Истории искусства древности» очевидны, однако то, что сам Винкельман осознавал их, постоянно отмечая отсутствие памятников искусства той или иной эпохи, с особенной отчетливостью показывает степень его прозорливости и взыскательности. Так, фактически все греческое искусство V в. до н. э. (т. е. ранней и высокой классики) оставалось неизвестным для него: открытие подавляющего большинства произведений пластики этой эпохи произошло позднее, совершенно неизвестной была греческая вазапись\*\*, и даже о немногих доступных памятниках первостепенного значения (например, на акрополе в Афинах) Винкельман мог су-

\* Не раз высказывалось утверждение о том, что Винкельман, проникнувшись духом греческой культуры, склонен был к определенной недооценке искусства других народов древности — например, египтян. Упрек этот несправедлив: Винкельман отнюдь не пытался смотреть на произведения египетского искусства глазами грека классической эпохи. Его «эллинство» сказалось здесь в ином: считая свободу неперемнным условием расцвета искусства, он идеализировал греческую демократию и — в известной степени — греческое общество. Египет же был для Винкельмана образцом восточной деспотии; поэтому он чрезмерно акцентирует консерватизм египетского искусства как результат несвободы, строгих религиозных предписаний, нравов народа и т. п. «История искусства древности» в известном смысле — гимн свободе как источнику расцвета духовной культуры.

\*\* Винкельману были известны лишь южноиталийские вазы IV в. до н. э.

дить лишь по описаниям. Между тем он с уверенностью говорит о наступлении эпохи великого или высокого стиля (относя ее начало к середине V в. до н. э.), излагает причины, обусловившие этот переход (победы греков над персами, расцвет Афин и т. д.), намечает характерные признаки искусства этой поры. В какой-то мере он предугадывает и наличие переходного периода между эпохами древнейшего и великого стилей\*. И он предельно осторожен в своих атрибуциях, поскольку — в отличие от большинства знатоков древностей — сознает, что опираться во многих выводах он вынужден не на греческие оригиналы, а на копии, по преимуществу значительно более позднего, римского времени. Вполне естественно, однако, что при систематизации всего этого, чрезвычайно обширного материала Винкельман допустил немало промахов и неточностей («ибо единицы должны ошибаться, чтобы многие нашли верный путь»). Следует добавить, что работа над «Историей искусства древности» потребовала от него исследования самых разнородных проблем, которые не нашли удовлетворительного разрешения в трудах его предшественников, — Винкельману приходилось вступать в сферы лингвистики, текстологии, эпиграфики, нумизматики и других дисциплин. Во многих случаях, впрочем, ему оставалось полагаться лишь на свою интуицию\*\*.

И в заключение необходимо отметить ту характерную черту, которая определила многие особенности изложения в «Истории искусства древности». Винкельман — энтузиаст, влюбленный в предмет своего исследования и воспринимающий его глазами художника. Он не только трезвый аналитик, но и вдохновенный поэт, и это сочетание в полной мере выразилось в его описаниях произведений античного искусства, которые и многие десятилетия спустя волновали воображение читателей\*\*\*.

Все это определило особый, ни с чем не сравнимый пафос «Истории», — пафос первооткрывательства, ощущаемый и поныне. Винкельман осознавал себя первооткрывателем целого мира — и действительно был им. Его книга завершила целую эпоху в истории науки и открыла новую.

---

\* См. ч. 1, гл. 4 «Истории искусства древности» и соотв. примеч. 275 и 281.

\*\* Гёте, первым отметивший интуицию Винкельмана, сравнивал его с Колумбом, «который, еще не открыв Новый Свет, уже пророчески предвидел это открытие».

\*\*\* Так, Август Вильгельм Шлегель признавался, что только описания Винкельмана открыли ему всю красоту скульптур «Раненая Ниобида» и «Ниоба с дочерью» («Чтения об изящной литературе и искусстве», 1801–1804).

## 5

Как муж он жил и как истинный  
муж отошел.  
Gёте

Успех «Истории искусства древности» был поистине всеевропейским; трудно назвать научный труд эпохи Просвещения, который вызвал бы такое воодушевление у читателей. Между тем сам Винкельман отнюдь не считал работу над книгой законченной. За те два года, что рукопись пролежала у издателя, он успел многое пересмотреть в своих выводах и наблюдениях. «Как только я смогу вздохнуть свободнее, то начну заботиться о более полном издании “Истории искусства”. Сегодня мы умнее, чем были вчера», — писал он Берендису в июле 1765 года. К этому времени подготовка новой редакции книги была уже, по-видимому, начата, однако Винкельмана занимали и другие работы.

В эти годы он трудился над двумя большими сочинениями. Первое, на итальянском языке, представляло собой обзор произведений античного искусства, находившихся в римских собраниях и не привлечших внимания знатоков древностей (отсюда и его название «*Monumenti antichi inediti*», т. е. «Неизвестные древние памятники»). Хотя Винкельман известил читателей о скором выходе книги в свет еще в предисловии к «Истории искусства древности», однако издание задержалось на несколько лет — главным образом из-за сложностей при воспроизведении гравюр\*. Во втором сочинении («Опыт аллегории, особенно в искусстве») Винкельман развивал темы, уже намеченные им в «Пояснении к «Мыслям о подражании...» и связанные с истолкованием аллегорических образов у древних; книга вышла в 1766 году в Дрездене.

Тем временем подвигалась и работа над новой редакцией «Истории». Осенью 1767 года Винкельман издал в Дрездене «Заметки к “Истории искусства древности”», где изложил некоторые предварительные итоги. Он не только стремился устранить все неточности, бывшие результатом собственных промахов или же опечаток; наряду с этим уточнялись, дополнялись и пересматривались некоторые выводы и

---

\* «Памятники» были изданы в Риме в двух томах *in folio* с гравюрами, которые подготовил Джованни Казанова по указаниям Винкельмана.

наблюдения — черта, вообще характерная для Винкельмана\*. Значительной переработке должен был подвергнуться очерк истории греческого искусства, причем Винкельман собирался, по-видимому, внести изменения и в свою схему периодизации. Однако завершить эту работу ему не удалось\*\*.

Весной 1768 года Винкельман, уступая давним и настоятельным приглашениям, предпринял поездку в Германию. На родине его ждали всевозможные почести: австрийский император, прусский король и другие венценосцы жаждали отметить заслуги Винкельмана перед всем миром. Готовились к приезду Винкельмана академии, университеты и научные общества. Ждали его и друзья — особенно Эзер, живший тогда в Лейпциге, с его кружком студентов, к которому принадлежал восемнадцатилетний Гёте. 10 мая Винкельман прибыл в Вену, где в его честь устраивались приемы и празднества (и даже чеканились медали). Внезапно им овладело странное беспокойство; не объясняя причин, он покинул австрийскую столицу и направился на юг, в Италию. По дороге ему пришлось задержаться в Триесте в ожидании корабля, идущего в Венецию. Здесь он и погиб 8 июня от руки случайного соседа по гостинице — по-видимому, при попытке ограбления\*\*\*. На следующий день тело Винкельмана погребли на кладбище местного собора; могила его не сохранилась.

---

\* Показателен в этом отношении тезис Винкельмана, высказанный в «Мыслях о подражании...» и послуживший непосредственным поводом для полемического выступления Лессинга («Лаокоон», 1766). Фраза Винкельмана о том, что Лаокоон «страдает как софокловский Филоктет», стала исходным пунктом размышлений Лессинга об основополагающих моментах разграничения изобразительного искусства и литературы. Но еще до опубликования «Лаокоона» об этом разграничении говорит сам Винкельман, причем применительно к тому же образу Филоктета (см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 138). Более того, Винкельман предвосхищает здесь некоторые положения Лессинга. «В изображении героев поэт менее скован, чем художник», — замечает он и поясняет далее: «Художник... ограничен определенной степенью выражения страстей, поскольку они не должны наносить ущерба красоте форм».

\*\* Второе издание книги (с использованием записей Винкельмана) было осуществлено в 1776 году в Вене, см. вводную заметку комментария к «Истории искусства древности». Одна из задач настоящего комментария — показать хотя бы в общих чертах основные направления редакторской работы Винкельмана.

\*\*\* Убийца Винкельмана, судя по протоколам следствия и суда, был психически больным человеком.

## 6

Гёте рассказывает в «Поэзии и правде» о том потрясении, которое он и его друзья испытали при известии о трагической гибели Винкельмана. Проходят десятилетия — и уже на глазах Гёте процесс преобразования «науки о древностях» приводит к закономерному итогу: путь, начало которого проложил Винкельман, открывает все новые и новые горизонты, и «История искусства древности» превращается постепенно в памятник далекой эпохи первооткрывательства. Немалую долю в новые исследования внес и сам Гёте, но немало он сделал и для того, чтобы почтить и увековечить память о великом предшественнике. И спустя более полувека после смерти Винкельмана он говорит о творческом импульсе, исходящем от его произведения: «Читая его, ничему не научаешься, но чем-то становишься». Так с обычной своей прозорливостью он выделяет то непреходящее, что ощущаем мы и сейчас, обращаясь к наследию Винкельмана: соприкосновение с личностью творца и сопричастность акту творения.

*И. Бабанов*

## КОММЕНТАРИЙ

Основные задачи и принципы построения комментария подробно изложены ниже, в двух вступительных заметках — к «Истории искусства древности» и к «Малым сочинениям». Там же рассматриваются и текстологические проблемы, которые неизбежно приходится разрешать при издании произведений Винкельмана.

К комментарию приложена справочная статья «Обзор наиболее значительных собраний древностей в Европе XVIII века»; тематически связанная со всем изложением Винкельмана, статья эта призвана обобщить и дополнить сведения, содержащиеся в соответствующих справках комментария.

Последующие приложения имеют то же функциональное назначение. Синхронистическая таблица (приложение 2) охватывает события истории и культуры античного общества в период VI—I вв. до н. э. Перечень римских императоров (приложение 3) и таблица перевода дат греческого и римского летосчисления (приложение 4) должны облегчить ориентацию в хронологических указаниях Винкельмана.

Развернутый указатель имен с краткими справками биографического характера является неотъемлемой частью комментария.

Позволю себе поблагодарить здесь тех, кто оказал мне помощь при подготовке настоящего издания. М. Л. Гаспаров перевел стихотворные тексты греческих и латинских поэтов, цитируемых Винкельманом (в некоторых случаях уточнив уже имеющиеся переводы); ему же я обязан проверкой всего античного пласта комментария. Е. И. Ротенберг прочитал мою статью «Очерк жизни и творчества Винкельмана» и высказал ряд ценных замечаний. К. Н. Юзбашян консультировал меня при обращении к произведениям византийских историков и хронистов. При переводе нескольких статей Винкельмана я пользовался советами Л. М. Цывьяна. На завершающем этапе работы над комментарием И. Б. Котляр и Е. Г. Рабинович позволили мне устранить некоторые сомнения. Л. В. Шадричева помогла мне в поисках иллюстративного материала, благодаря которому удалось атрибутировать несколько произведений античного искусства, упомянутых в «Истории искусства древности». Некоторые издания XVI–XVII вв., отсутствующие в государственных книгохранилищах, предоставил мне из своего собрания К. С. Герасимов. Постоянную поддержку в работе по подготовке всего издания оказывали мне О. Ф. Никольская и В. И. Никольский. Всем им я приношу свою глубокую и искреннюю благодарность.

## ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ (Geschichte der Kunst des Altertums)

Первое издание «Истории искусства древности» увидело свет в 1764 году в Дрездене (у Г. К. Вальтера, опубликовавшего ранее несколько произведений Винкельмана). Почти тотчас же Винкельман приступил к подготовке новой редакции книги. Некоторые предварительные итоги проделанной работы он изложил в «Заметках к «Истории искусства древности»» («Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums». Дрезден, 1767), однако завершить ее полностью не успел. Второе издание «Истории» (в двух томах) было осуществлено в 1776 году Венской академией изобразительных искусств; обработку материалов и общий надзор за изданием взял на себя Фридрих Юстус Ридель.

К этому же периоду относятся и издания «Истории» на других языках. Первый перевод, французский, выполнил Готфрид Зелль еще при жизни автора («Histoire de l'Art chez les Anciennes par l'Abbé Winckelmann», Париж, 1766; в том же году издание было перепечатано в Амстердаме). Венская редакция легла в основу всех последующих переводов: итальянского Карло Аморетти («Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann». Милан, 1779), французского Михаэля Губера («Histoire de l'Art de l'antiquité par Winckelmann». Лейпциг 1781–1784, т. 1–3) и второго итальянского Карло Феа («Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann». Рим, 1783–1784, т. 1–3). Последнее издание сыграло значительную роль в дальнейшей судьбе «Истории» благодаря глубокому и обстоятельному комментарию Феа.

В сущности, именно Феа принадлежит заслуга подготовки первого научного издания труда Винкельмана. Если Ридель видел свою задачу в том, чтобы как можно более точно выполнить волю Винкельмана и создать «канонический» текст «Истории», то Феа разработал тип комментария, сохранивший значение образца и для последующих поколений. Феа не только снабдил текст «Истории» множеством фактических справок, пояснений и уточнений; он стремился также показать читателю, насколько плодотворен был импульс, данный науке Винкельманом, и детально рассматривал все его теоретические положения и конкретные наблюдения с учетом новых исследований, находок и атрибуций. В комментарии Феа нашли отражение материалы различного рода; так, здесь впервые были опубликованы заметки Г. Э. Лессинга на полях «Истории», предназначенные для неосуществленной второй части «Лаокоона».

Инициатива подобного издания в Германии исходила от Гёте и его окружения. В 1808–1820 годах в Дрездене выходит восьмитомное собрание сочинений Винкельмана. Редактором его был вначале Карл Людвиг Фернов, успевший подготовить лишь первые два тома (в которые вошли все «малые сочинения» Винкельмана). После смерти Фернова (1808) руководство изданием взяли на себя Иоганн Генрих Майер и Иоганн Шульце; позднее к ним присоединился Конрад Зибелис. Эти ученые и осуществили издание «Истории искусства древности» (т. 3–6 собрания; 7-й том составили «*Monumenti antichi inediti*», 8-й — указатели). При этом была подготовлена новая редакция текста, существенно отличавшаяся от венской; причины тому представлялись издателям достаточно обоснованными. Винкельман не переписывал «Историю» заново, он лишь дополнял ее новыми страницами и абзацами (чаще всего — посредством переноса своих подстрочных примечаний в расширенном виде в основной текст); попутно он исправлял или исключал все то, что уже не соответствовало его воззрениям. Вместе с тем Винкельман предусматривал некоторые изменения и в композиции книги — например, в тех случаях, когда переработанный или дополненный текст должен был найти место в иной главе или в ином разделе. Однако далеко не все подготовленные материалы были снабжены указаниями такого рода, и Риделю порой приходилось самостоятельно определять места для вставок. Некоторые решения Риделя показались дрезденским издателям неверными или спорными; кроме того, они смогли включить в свою редакцию тексты, которые по тем или иным причинам не были использованы в венском издании. Что же касается комментария, то образцом и основой для него послужила работа Феа, почти все примечания которого были здесь опубликованы; при этом довольно часто вслед за примечанием Феа помещалась заметка издателей, дополнявшая или уточнявшая утверждения итальянского ученого. Ряд новых справок комментария свидетельствовал о развитии науки за истекшие полвека (особенно в сфере датировок и атрибуций); однако дрезденские издатели стремились сохранить определенную ретроспективу в оценке и восприятии «Истории» и поэтому, подобно Феа, опубликовали все замечания Г. Э. Лессинга.

На протяжении многих лет дрезденская редакция «Истории искусства древности» перепечатывалась без каких-либо изменений в последующих изданиях — в частности, в двенадцатитомном собрании сочинений Винкельмана, подготовленном Йозефом Айзельяном (Донаушинген, 1825–1829). При этом полностью воспроизводился и комментарий дрезденских издателей. Решительный перелом в судьбе книги произошел в 1870 году, когда Юлиус Лессинг опубликовал

«Историю» в ее прижизненной редакции<sup>\*</sup>. Так закладывается традиция, сохраняющаяся в Германии вплоть до наших дней. Подобный перелом в первую очередь был обусловлен окончательным превращением труда Винкельмана в памятник истории культуры. В этой ситуации естественнее было отдать предпочтение прижизненной редакции, в которой замысел и метод Винкельмана предстают перед читателем в несравненно более цельном, «концентрированном» виде. И вполне оправданно поэтому, что последующие издатели «Истории» — Виктор Фляйшер (1913)<sup>\*\*</sup> и Вильгельм Зенф (1964)<sup>\*\*\*</sup> — также останавливают свой выбор на этой редакции.

Однако это возвращение к первоначальному тексту «Истории искусства древности» повлекло за собой и отрицательные последствия, — прежде всего по той причине, что ни в одном из упомянутых изданий не были разрешены определенные текстологические проблемы. Прижизненная редакция содержит немало утверждений и выводов, от которых Винкельман отказался вскоре после выхода книги в свет; уже одно это обстоятельство предполагает наличие соответствующих справок комментария. Кроме того, в тексте первого издания имеются неточности фактического порядка: следствие пересказа античных источников по памяти, описок и т. д. Искажают изложение и опечатки, особенно частые при передаче греческих имен. Винкельман успел подготовить указания относительно многих исправлений; некоторые промахи устранили или отметили в комментарии Феа и дрезденские издатели (при этом прямые исправления в тексте делались лишь в случае явных опечаток и всякий раз оговаривались в комментарии). Между тем в изданиях, воспроизводящих первоначальный текст «Истории», комментарий либо вовсе отсутствует (Ю. Лессинг, В. Фляйшер), либо практически не затрагивает всю эту сферу (В. Зенф). В итоге современный читатель получает явно недостаточное, а частично и искаженное представление об основном труде Винкельмана.

Здесь следует затронуть еще одно обстоятельство, непосредственно связанное с той же проблемой. Винкельман снабдил первую редакцию «Истории искусства древности» обширным справочным аппаратом в виде примерно полутора тысяч подстрочных примечаний и ссылок на источники. Весь этот материал органично связан с текстом

<sup>\*</sup> Johann Joachim Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums nebst Auswahl seiner kleineren Schriften. Mit einer Biographie Winckelmanns und einer Einleitung versehen von Dr. Julius Lessing. Berlin, 1870. (Переиздание — Лейпциг, 1881.)

<sup>\*\*</sup> Johann Joachim Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums. Herausgegeben und eingeleitet von Victor Fleischer. Berlin u. Wien, 1913.

<sup>\*\*\*</sup> Johann Joachim Winckelmann. Geschichte der Kunst des Altertums. Vollständige Ausgabe. Herausgegeben von Wilhelm Senff. Weimar, 1964.

книги, однако он, по существу, «закрыт» для современного читателя. Так, ссылка Винкельмана на того или иного античного автора зачастую представляет собой отсылку к источнику, в котором можно найти сведения, необходимые для понимания текста; порой Винкельман пересказывает свой источник не полностью, предоставляя читателю самому восполнить пробел. Но даже если читатель «Истории» и располагает необходимой библиотекой, поиски нужного места сопряжены для него с немалыми трудностями, поскольку Винкельман указывает в ссылках страницы определенных изданий XVI–XVII веков. Еще более затруднено обращение к трудам европейских знатоков древностей (хотя бы по той причине, что система сокращений, принятая Винкельманом в этих ссылках, требует специальной расшифровки). В изданиях Ю. Лессинга и В. Фляйшера опубликованы все примечания и ссылки Винкельмана, однако отсутствие комментария (или хотя бы минимальных пояснений к ссылкам) сказалось и здесь. В издании В. Зенфа справочный аппарат Винкельмана не воспроизводится, но на его основе подготовлен небольшой комментарий, в котором публикуется незначительная часть примечаний Винкельмана, а также раскрываются некоторые литературные источники — по преимуществу в тех случаях, когда в тексте «Истории» прямо оговаривается наличие ссылки. В справках последнего рода охвачен, естественно, далеко не весь круг источников Винкельмана; при этом комментатор ограничивается обычно пояснениями библиографического характера (для античных авторов — время жизни и название сочинения, для европейских авторов — название книги и год ее издания). В комментарии практически отсутствуют справки, связанные с реалиями различного плана — от произведений античного искусства и до событий греческой и римской истории.

Первый русский перевод «Истории искусства древности», выполненный С. Шаровой и Г. Янчевецким, был опубликован в 1890 году\*. Поскольку русское издание, как значится на титульном листе, является точным повторением издания Лессинга, то «История» представлена здесь в первой редакции. В тексте имеются незначительные сокращения; справочный аппарат Винкельмана воспроизведен полностью. Перевод характеризует стремление к буквальной передаче текста при полном безразличии к проблемам стилистики, и это оборачивает-

---

\* И. И. Винкельман. История искусства древности. С приложением избранных мелких сочинений и биографией Винкельмана, составленной проф. Ю. Лессингом. Перевод с лейпцигского издания 1881 г. С. Шаровой под редакцией директора ревельской Александровской гимназии Г. Янчевецкого. Издание журнала «Гимназия». Ревель, 1890.

ся значительными потерями — не только художественными, но и смысловыми: рассуждения Винкельмана передаются порой настолько невнятно, что и ход аргументации, и конечный вывод ускользают от понимания читателя. Не избежали переводчики и неточностей фактического порядка. К сожалению, перевод этот был переиздан в 1933 году без существенных изменений\*. Редакция ограничилась восстановлением пропусков и исправлением нескольких неточностей. Комментарий в издании отсутствует, однако обзорные статьи редакторов, опубликованные в виде приложения («Винкельман и современный уровень знаний», «Винкельман и его материалы» и «Винкельман и восточное древнее искусство»), имеют справочный характер и в какой-то мере восполняют этот пробел. Кроме того, редакторы снабдили уточнениями несколько ссылок и примечаний Винкельмана (в этом издании также был полностью воспроизведен его справочный аппарат).

Несколько позднее появился новый перевод четвертой, «греческой» главы «Истории искусства древности», выполненный А. А. Аляудиной и опубликованный в сборнике произведений Винкельмана\*\*. Перевод этот значительно точнее старого, однако в стилистическом отношении также не слишком удачен. В издании воспроизведены примечания и ссылки Винкельмана; комментарий отсутствует.

Подготовка нового издания «Истории искусства древности» на русском языке была сопряжена, естественно, с разрешением ряда проблем, и прежде всего — проблем текстологического характера. Выбор первой редакции, равно как и необходимость воспроизведения ее текста в целостности, без каких бы то ни было исправлений или купюр, не вызывали сомнений. Перевод выполнялся по изданию 1764 года при постоянной сверке с изданиями нового времени (Лессинга и Фляйшера). Столь же очевидной представлялась и целесообразность отражения хотя бы в самых общих чертах всей последующей работы Винкельмана над книгой; это определило одну из задач комментария, при подготовке которого постоянно использовались «Заметки к “Истории искусства древности”», а также венская и дрезденская редакции. В справках комментария фиксируется все то, что Винкельман отверг

---

\* И. И. Винкельман. История искусства древности. Перевод с издания 1763 г. С. Шаровой и Г. Янчевецкого (1890 г.). Вновь проредактированный и снабженный примечаниями проф. А. А. Сидоровым и С. И. Радцигом. [М.], 1933. [Изданию предпослана статья Мих. Лифшица «Иоганн Иоахим Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения».]

\*\* И. И. Винкельман. Избранные произведения и письма. Перевод А. А. Аляудиной. Вступительная статья и редакция Болеслава Пшибышевского. М.; Л., 1935.

или исправил в тексте, предлагаем здесь читателю (исключение абзацев или фраз, уточнение атрибуций и датировок, исправление ошибок и опечаток). Но вместе с тем в комментарии представлены справки, связанные с характерными примерами дополнения текста «Истории» (привлечение нового фактического материала, расширение сферы рассматриваемых явлений культурно-исторического и художественного плана, развитие отдельных положений и т. д.).

Комментарий был призван разрешить еще одну задачу того же порядка: речь идет об упоминавшемся выше справочном аппарате «Истории». В настоящем издании воспроизведены все примечания Винкельмана — без каких-либо сокращений и так же, как в издании 1764 года, в виде подстрочных примечаний. Очевидной представлялась и необходимость сохранения ссылок на источники, но поскольку эта, особо значимая часть справочного аппарата «Истории» нуждается не только в расшифровках, но и в пояснениях и уточнениях различного рода, то целесообразнее было включить весь этот материал непосредственно в состав комментария. Таким образом, комментарий полностью охватывает круг источников Винкельмана, указанных в его ссылках; при этом в справках комментария непременно отмечается наличие ссылки. Следует оговорить, что все ссылки Винкельмана на античные источники сверены с текстами и даны в переводе на современную систему рубрикации.

Этот «источниковедческий» план комментария — отнюдь не простая дань традиции, заложенной первыми издателями Винкельмана. Как уже говорилось выше, обращение к источникам обусловлено в первую очередь особенностями текста «Истории искусства древности», где многое изложено в расчете на параллельное прочтение источника, указанного в ссылке. Но в то же время комплекс подобных справок комментария позволяет яснее представить и саму суть метода Винкельмана, и некоторые его характерные особенности (например, ту роль, которую Винкельман отводил античным источникам при реконструкции того или иного периода истории античного искусства). И даже схематичные справки комментария, посвященные трудам европейских антикваров и эрудитов XVI–XVIII веков, служат в известной степени для характеристики и всей предшествующей эпохи становления науки, и того вклада, который принадлежит Винкельману. Естественно поэтому, что комментатор стремился по возможности расширить этот пласт комментария, указывая в ряде случаев источники, не отмеченные в ссылках к «Истории искусства древности».

Что же касается реального комментария, то круг справок здесь был намеренно ограничен несколькими сферами. Это, прежде всего, справки-атрибуции относительно произведений античного искусства, упомянутых Винкельманом. Значительное место в комментарии за-

нимают справки, связанные с культурно-историческим фоном «Истории искусства древности» (т. е. с материалом, который Винкельман широко использует на всем протяжении своего повествования). Небольшое число справок посвящено греческой и римской мифологии.

Биографические сведения об авторах исследований, на которые ссылается Винкельман, помещены в указателе имен.

## ВСТУПЛЕНИЕ

<sup>1</sup> Греч. *istoria* означает не только историческое повествование или простой рассказ о происходивших некогда событиях, но и свод знаний в какой-либо области, научное исследование, науку как таковую.

<sup>2</sup> Пьер Монье издал в 1698 г. в Париже «Историю искусств, связанных с рисунком» (курс лекций, прочитанный им в качестве профессора Королевской академии живописи и скульптуры). Книга Монье — первая в европейской литературе под таким названием.

<sup>3</sup> Давид Дюран опубликовал в 1725 г. в Лондоне французский перевод выдержек из «Естественной истории» Плиния Старшего, относящихся к изобразительному искусству. Перевод, снабженный обширным комментарием, составил два тома («История древней живописи» и не упомянутая Винкельманом «История древней скульптуры»).

<sup>4</sup> Речь идет о книге Джорджа Тернбулла «Трактат о древней живописи и ее связи с поэзией» (Лондон, 1740).

<sup>5</sup> Дидактическая поэма Арата из Сол (ок. 310–245 гг. до н. э.) «Небесные явления» высоко ценилась в древности; ее, в частности, переводили многие римские авторы, в том числе и Цицерон. Винкельман пересказывает здесь слова Цицерона: «Признают же знатоки, что Арат, человек несведущий в астрономии, изложил учение о небе и светилах в отличных красивых стихах» («Об ораторском искусстве», I, 16). Поэма Арата представляет собой изложение космогонических взглядов философа и ученого Эвдокса Книдского (ок. 408–ок. 355 гг. до н. э.).

<sup>6</sup> «Описание статуй» Каллистрата — предположительно IV в.

<sup>7</sup> Винкельман ссылается здесь на книгу Рафаэлло Фабретти «Древние надписи, сохранившиеся в зданиях наших предков, объясненные и дополненные» (Рим, 1699). Эта публикация обширного эпиграфического материала (около пяти тысяч латинских надписей) содержала и изыскания Фабретти в области античного искусства.

<sup>8</sup> Винкельман ссылается на книгу Джакомо Пиньяроли «Трактат о достопримечательностях Рима, как древних, так и новых» (Рим, 1718) и на журнал Джозефа Аддисона «Зритель», (т. 3, 1714). Неточность ссылки отметил еще Карло Феа в своем комментарии. Сходство с

совой первым усмотрел Дом Бернар де Монфокон («Итальянский дневник, или Путеводитель по древним памятникам, библиотекам и проч., с присовокуплением заметок о некоторых итальянских коллекциях», Париж, 1702); Пиньяроли согласился с Монфоконем, найдя здесь намек на мудрость Марка Аврелия. Утверждение же, вызвавшее проноию Винкельмана, содержалось только в статье «Зрителя».

<sup>9</sup> Винкельман ссылается на книгу Франческо де Фикорони «Исследование и разъяснение остатков памятников древнего Рима» (Рим, 1744).

<sup>10</sup> О стилистической близости этой статуи к произведениям египетского искусства писал Паоло Алессандро Маффеи, на книгу которого «Собрание древних и новых статуй» (Рим, 1704) и дается здесь ссылка.

<sup>11</sup> В течение длительного времени предполагалось, что скульптурная группа работы Менелая (вторая пол. I в. до н. э.) изображает эпизод из жизни римского государственного деятеля республиканской эпохи Люция Папирия Курсора (ребенком он вместе с отцом присутствовал на заседании сената и по возвращении домой был спрошен матерью о том, что обсуждали сенаторы; сын, считавший такое любопытство неуместным, но и не желавший обидеть мать, прибег к вымыслу). Такой точки зрения придерживался и упоминаемый здесь Жан Батист Дюбо, который действительно допустил немало промахов при описании группы («Критические размышления о поэзии и живописи», т. 1, Париж, 1719). Винкельман предлагает новую атрибуцию («Федра и Ипполит»); позднее он предположил, что группа изображает Электру и Ореста, и это нашло отражение в тексте, подготовленном им для второй редакции «Истории». В современной литературе обычно принимается последнее толкование.

<sup>12</sup> Название это, по давней итальянской традиции, присвоено скульптурной группе второй пол. III в. до н. э. «Менелай с телом Патрокла» (возможно, работы пергамского мастера Антигона), известной по нескольким римским копиям. Отзыв Бернини едва ли был случаен; в его биографии, на которую ссылается Винкельман, сообщается, что скульптор с юных лет восхищался группой и относил ее к числу произведений, «содержащих все совершенство природы без аффектации искусства» («Жизнь кавалера Джованни Лоренцо Бернини, написанная его сыном Доменико Бернини». Рим, 1713).

<sup>13</sup> Фонтан *Meta Sudante* (лат. *meta sudans*, «конусообразный фонтан»), построенный близ Колизея при императоре Домициане (81–96); остатки его были снесены в 1936 г.

<sup>14</sup> Винкельман ссылается на книгу Джулио Чезаре Капаччо «Древности Кампаньи» (Неаполь, 1607).

<sup>15</sup> Согласно ссылке Винкельмана, ошибку эту совершили Монфокон («Итальянский дневник», 1702) и Маффеи («Собрание древних и новых статуй», 1704). Т. наз. Германик — статуя работы афинского

мастера второй пол. I в. до н. э. Клеомена, сына Клеомена. Во время написания «Истории» статуя находилась в Палаццо Боргезе в Риме, но в 1806 г. была продана во Францию в составе всего собрания Боргезе (см. прил. 1 «Обзор наиболее значительных собраний древности в Европе XVIII в.»).

<sup>16</sup> Винкельман, согласно ссылке, иронизирует над книгой Иеронима Теция «Описание дворца Барберини» (Рим, 1642).

<sup>17</sup> Винкельман ссылается на книгу Джованни Баттиста Браски «О трех статуях, установленных в 1720 году на Капитолии» (Рим, 1724). Эта мраморная группа римской работы I–II вв. изображает богиню Рому и двух варварских царей; Браски счел последних нумидийцами, а Винкельман — позднее, в «*Monumenti antichi inediti*» (1767) — фракийцами.

<sup>18</sup> Во время написания «Истории» коллекция Томаса Генри Пемброка (1654–1732) по-прежнему находилась в Уилтоне (см. прил. 1 «Обзор наиболее значительных собраний древностей в Европе XVIII в.»). Коллекция Мельхиора де Полиньяка (1661–1742) была продана его наследниками прусскому королю Фридриху II. Винкельман ссылается на каталоги «Собрание древностей кардинала Полиньяка» (Париж, 1742) и «Описание картин, статуй, бюстов и прочих редкостей, хранящихся в Уилтоне, Англия, в поместье графа Пемброка» (Флоренция, 1754).

<sup>19</sup> Историк Полибий (ок. 200–ок. 120 гг. до н. э.) провел много лет в Риме в качестве заложника. Об Ахейском союзе см. примеч. 30, ч. 2, гл. 3 «Истории». Марк Курций — юноша, который, согласно Титу Ливию (VII, 6), бросился в пропасть, разверзшуюся на римском форуме (362 г. до н. э.); самопожертвование это он совершил, верно истолковав предсказание оракула, что пропасть закроется лишь тогда, когда римляне пожертвуют самым ценным из того, чем обладают.

<sup>20</sup> Джонатан Ричардсон издал в 1722 г. в Лондоне «Описание статуй, рельефов, рисунков и картин, находящихся в Италии, Франции и других странах». Основной материал для книги был собран его сыном, Джонатаном Ричардсоном Младшим, перу же отца принадлежал ряд заметок. «Описание», бывшее первой книгой такого рода на английском языке, пользовалось большой популярностью в XVIII в. и неоднократно переиздавалось. Винкельман, согласно ссылке, пользовался французским переводом книги в сборнике произведений Ричардсона Старшего («Трактат о живописи и скульптуре», Амстердам, 1728).

<sup>21</sup> Речь идет о книге Иоганна Георга Кейслера «Новое путешествие по Германии, Чехии, Венгрии, Швейцарии, Италии и Лотарингии» (Ганновер, 1740–1741, т. 1–2).

<sup>22</sup> Речь идет о книге Джакомо Манилли «Описание Виллы Боргезе» (Рим, 1650). Два первых произведения, упомянутые ниже, представляют собой рельефы (так, сцена прибытия амазонок в Трою изображена на крышке римского саркофага).

<sup>23</sup> Винкельман имеет в виду основной труд Монфокона «Античность, объясненная и представленная в образах» (Париж, 1719–1724, т. 1–15), содержащий описание и истолкование свыше сорока тысяч произведений искусства Древнего Востока, Греции и Рима. Винкельман несправедлив, отказывая Монфокону в непосредственном знакомстве с памятниками древности: Монфокон провел в Италии несколько лет и по возвращении на родину изложил предварительные результаты своих наблюдений в «Итальянском дневнике» (1702). Эта работа вызвала полемическое выступление Фикорони («Замечания на “Итальянский дневник” Монфокона». Рим, 1709); Монфокон под псевдонимом Риккобальди ответил ему «Апологией “Итальянского дневника” Монфокона» (Венеция, 1710). Винкельман был знаком с обоими книгами. Промахи Монфокона, добросовестного и эрудированного ученого, оставившего значительный след в истории науки (он, в частности, был создателем такой дисциплины, как греческая палеография), зачастую объясняются общим уровнем науки начала века; ко времени написания «Истории» многое — и в том числе в атрибуциях — было уточнено и самим Винкельманом, и его предшественниками.

<sup>24</sup> Согласно ссылке Винкельмана, гравюра эта была помещена в книге Доменико Монтелатичи «Вилла Боргезе» (Рим, 1700).

<sup>25</sup> Гуго Гроций иллюстрировал основные положения своей книги «О праве войны и мира» (1625) историческими фактами, почерпнутыми из различных источников, и в том числе из Библии; Гроций пользовался греческим переводом библейских книг, т. наз. Септуагинтой (выполненным семьдесятю двумя еврейскими учеными в первой пол. III в. до н. э. в Египте). Дом Жак Мартен, ученый-бенедиктинец, отметил в книге «Объяснение некоторых затруднительных мест Священного Писания» (Париж, 1730, т. 1–2) отдельные промахи Гроция, допущенные при толковании греческого текста. Винкельман ссылается здесь на другую книгу Мартена, «Объяснение некоторых необычных памятников, связанных с религиями древних народов» (Париж, 1739, т. 1–2), где, в частности, рассматривались изображения гениев в античном искусстве.

<sup>26</sup> Винкельман ссылается здесь, однако, на книгу итальянского автора Джованни Мария Ланчизи «Заметки о развалинах Виллы Плиния». Рим, 1714). Остатки виллы, принадлежавшей, по-видимому, Плинию Младшему, были обнаружены в конце XVII в. близ городка Чивита ди Кастелло в Этрурии; сам Плиний оставил подробное описание своего «этрусского имения» в «Письмах» (V, 6).

<sup>27</sup> Винкельман ссылается на книгу Жака Спона «Заметки об изучении древностей» (Лион, 1685). Упоминаемое ниже «отдельное сочинение» Спона — «Рассуждение об одном любопытном древнем произведении из моего собрания» (Лион, 1674).

<sup>28</sup> В ознаменование победы Квинта Цецилия Метелла над восставшей Македонией (т. наз. Четвертая Македонская война) в Риме в 148–147 гг. до н. э. был построен храм Юпитера Статора, посредством Портика Метелла соединенный с перестроенным в это же время храмом Юноны Регины. Работами руководил, согласно Витрувию (III, 2, 5), архитектор Гермодор из Саламина на Кипре. Савр и Батрах, скульпторы из Лаконии, упомянуты как строители портика у Плиния Старшего (XXXVI, 42), по словам которого они изобразили на колоннах своей работы ящерицу (*σαβρος*) и лягушку (*βατραχος*) вместо указания имен.

<sup>29</sup> Винкельман ссылается на книгу Фабретти «О пьедестале колонн Траяна» (Рим, 1683).

<sup>30</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Жана Тристана де Сент-Амана «Исторические заметки, содержащие историю всех императоров, императриц, цезарей и узурпаторов, правивших Римской империей» (Париж, 1635).

<sup>31</sup> Винкельман ссылается на книгу Эдуарда Райта «Наблюдения, сделанные во время путешествия по Франции, Италии и другим странам» (Лондон, 1730, т. 1–2). Статуя, о которой идет речь, — т. наз. Аполлон Кифаред (ныне в Ватиканском музее), римская копия греческого оригинала конца V в. до н. э.

<sup>32</sup> Согласно ссылке Винкельмана, описание это Аддисон приводит в книге «Заметки о некоторых областях Италии» (Лондон, 1705).

<sup>33</sup> Винкельман ссылается на книгу Джованни Джустиано Чьямпи-ни «Памятники древности» (Рим, 1690–1699, т. 1–2).

<sup>34</sup> Римский художник Пьетро Санто Бартоли (1635–1700), посвятивший многие годы жизни поискам и исследованию произведений античного искусства и архитектуры. Итогом этой работы явилось издание «Замечательные римские древности, а также остатки древней скульптуры» (Рим, 1693), содержащее около ста гравюр Бартоли с пояснительными текстами эрудита Джованни Пьетро Беллори. В дальнейшем Винкельман не раз ссылается на эту книгу.

<sup>35</sup> Поэт-любитель Бартоломео Росси, высказавший эту мысль в одном из своих сонетов (1754).

<sup>36</sup> Винкельман ссылается на книгу диалогов Джозефа Спенса «Полиметис, или Опыт сопоставления произведений римских поэтов с остатками произведений древних художников с целью их взаимного объяснения» (Лондон, 1747).

<sup>37</sup> Здесь и ниже Винкельман ссылается на таблицы с гравюрами в книге Антонио Франческо Гори «Флорентийский музей, или Собрание достопримечательных древних памятников, находящихся во Флоренции» (Флоренция, 1740–1742, т. 1–6).

<sup>38</sup> Христина Шведская, поселившаяся в Риме после отречения от престола в 1654 г., собрала значительную коллекцию произведений искусства; после ее смерти (1689) коллекция, сменив нескольких владельцев, была приобретена испанским королем в составе собрания Одескальки. Сая-Ильдефонсо — замок в Аранхуэсе, летней резиденции испанского двора. См. прил. 1 «Обзор наиболее значительных собраний древности в Европе XVIII в.».

<sup>39</sup> Речь идет о книге Гийсберта Купера «Апофеоз, или Обоожествление Гомера» (Амстердам, 1683). Книга посвящалась найденному незадолго до того в руинах города Бовиллы на Виа Аппиа рельефу работы Архелая из Приены (предположительно II в. до н. э.). Ныне рельеф находится в Британском музее.

<sup>40</sup> Винкельман ссылается на книгу Этьена Шамийяра «Рассуждения о некоторых медалях и резных камнях из моего собрания» (Париж, 1711).

<sup>41</sup> Т. е. поэт Антуан Удар де ла Мотт, предпославший своему переводу «Илиады» (Париж, 1714) очерк «Слово о Гомере», в котором критика Гомера в духе «спора о древних и новых» должна была служить теоретическим обоснованием значительного отхода переводчика от подлинника.

<sup>42</sup> Винкельман, очевидно, подразумевает здесь не какое-либо конкретное высказывание поэта и памфлетиста Пьетро Аретино (1492–1556), а общую антиклассическую направленность его эстетики.

<sup>43</sup> Согласно ссылке Винкельмана, статуя эта упоминается в книгах Карло Дати («Жизнеописания древних художников», Флоренция, 1667) и Спона («Заметки...», 1685).

<sup>44</sup> Винкельман ссылается на книгу Спона «Исследование древностей и достопримечательностей Лиона» (Лион, 1673).

<sup>45</sup> Нимфей — античное святилище, посвященное нимфам; первоначально — грот, позднее — искусственное сооружение с системой фонтанов и бассейнов, украшенное статуями нимф и других божеств. Винкельман ссылается на книгу Лукаса Хольшгейна «Краткое описание древней картины, изображающей нимфей» (Рим, 1676).

<sup>46</sup> Изображение и описание этого рельефа Винкельман, согласно его ссылке, нашел в «замечательных римских древностях» Бартоли и Беллори.

<sup>47</sup> Говоря о герме с головой Спевсиппа, Винкельман ссылается на книги Фульвия Урсина («Изображения и имена знаменитых мужей на произведениях из мрамора, монетах и геммах». Рим, 1569) и Мон-

фокона («Греческая палеография». Париж, 1709). Бюст Ксенократа, согласно ссылке Винкельмана, упоминается в «Заметках» Спона.

<sup>48</sup> Никола Клод Фабри Пейреск (1580–1637), французский дипломат и ученый, деятельно занимавшийся поисками, собиранием и описанием древностей и заслуживший благодаря этому прозвище «первый археолог». Касьяно дель Поццо (1584–1657) — итальянский эрудит. Время понтификата Павла III — с 1534 по 1549 г.

<sup>49</sup> Т. е. Робера и Анри Этьеннов, французских издателей и ученых XVI в. Анри Этьенн, в частности, выпустил издания Фукидида (1564), Геродота (1570) и Плутарха (1572), которыми пользовался Винкельман. Упомянутое выше издание поэмы Нонна Панополитанского «Дионисиака» осуществил Кристоф Плантен (Амстердам, 1569).

<sup>50</sup> Об Иоганне Михаэле Франкэ — так же, как и о других лицах, упомянутых в заключительных строках вступления, — см. статью «Очерк жизни и творчества Винкельмана» в настоящем издании.

<sup>51</sup> Речь идет об издании «Monumenti antichi inediti», увидевшем, однако, свет лишь в 1767 г.

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### Глава первая

<sup>1</sup> Мысль о необходимости как движущей силе эволюции человечества высказывалась вслед за Эпикуром («Письмо к Геродоту») многими античными авторами. У Лукреция Кара (V, 1028–1029) необходимостью обусловлено, в частности, возникновение и развитие речи; Диодор Сицилийский завершает рассуждение о первоначальной поре истории общества выводом о том, что «нужда была учителем человека, она научила его пользоваться своим разумом, языком, руками» (I, 1). Многие мыслители эпохи Просвещения подхватывают этот тезис — в частности, Шарль де Бросс, в книге которого «О культе богов-фетишей, или Сравнение древнеегипетской религии с современными религиями Нигритии» (Женева, 1760), как и в этой главе «Истории», рассматривается круг источников, связанных с древнейшими культовыми изображениями.

<sup>2</sup> По-видимому, Винкельман заимствовал эту мысль (так же, как и приведенный ниже пример с пурпурной краской) в книге Антуана Ива Гогюэ «О происхождении законов, искусств и наук и об их развитии у древних народов» (Париж, 1758). Гогюэ, подобно Винкельману, формулирует вывод об одинаковых истоках искусства у различных народов. См. «Очерк жизни и творчества Винкельмана».

<sup>3</sup> Винкельман ссылается на книгу Герхарда Яна Фосса «Основы поэтики» (Амстердам, 1647).

<sup>4</sup> Винкельман приводит здесь два термина, встречающиеся в Библии. Первым, «*massekah*», обозначаются идолы, отлитые из золота или серебра, а также деревянные идолы, позолоченные либо покрытые листовым золотом или серебром (Исход, 32, 4 и 8; Второзаконие, 9, 12 и 16; Исайя, 40, 19 и др.). Вторым, «*pesel*» — идолы, вырезанные из дерева или высеченные из камня (Исход, 20, 4; Второзаконие, 4, 16 и др.). В переводах Библии эти различия обычно не учитываются, хотя иногда передаются описательно (ср. рус. пер. Второзакония, 27, 15: «Проклят, кто сделает изваянный или литый кумир, мерзость пред Господом, произведение рук художника, и поставит его в тайном месте!»).

<sup>5</sup> В библейском тексте, на который дана здесь ссылка (Исайя, 30, 22), говорится не только о золотых, но и о серебряных окладах («Тогда вы будете считать скверною оклад идолов из серебра твоего и оклад истуканов из золота твоего; ты бросишь их, как нечистоту; ты скажешь им: «прочь отсюда»»). Упоминания о серебряных окладах наравне с золотыми встречаются и в других библейских книгах (Иеремия, 10, 4; Иезекииль, 16, 18).

<sup>6</sup> Дионисий Галикарнасский (I в. до н. э.) в своем сочинении «Римские древности» действительно стремился обосновать общность происхождения греков и римлян, однако иронический выпад Винкельмана в данном случае необоснован и, как предположил Карло Феа, вызван неверным прочтением текста.

<sup>7</sup> Согласно Геродоту (II, 102), обелиски представляли собой победные памятники египетского царя Сесостриса (греч. вариант имени Сенусерт, которое носили три фараона XII династии). В действительности наиболее ранние обелиски (так же, как и сведения о них) относятся к эпохе V династии, а поздние — к периоду римского господства в Египте; сообщение Геродота основано, вероятно, на том, что первые монументальные обелиски были воздвигнуты в эпоху XII династии (XX–XVIII вв. до н. э.). Римские императоры, начиная с Августа, украшали свою столицу обелисками, привезенными из Египта; ко времени приезда Винкельмана в Рим большая часть этих памятников, найденных ранее в развалинах зданий или пролежавших многие столетия под открытым небом, уже была установлена на новых местах (даже единственный оставшийся стоять обелиск из цирка Калигулы переместили на площадь св. Петра в Ватикане). В 1582 г. перед Виллой Маттеи на Монте Челио воздвигли собранный из кусков обелиск Рамзеса II. Затем по приказу папы Сикста V архитектор Доменико Фонтана установил вначале ватиканский обелиск (1586), затем обелиски Рамзеса II на Пьяцца дель Эсквилино (1587) и Пьяцца дель

Пополо (1587), а под конец и самый древний и самый большой из всех находящихся в Риме — обелиск Тутмоса III на Пьяцца Сан Джованни ин Латерано (1589). После этих памятников эпохи XVIII и XIX династий (XVI—XIII вв. до н. э.) очередь дошла и до двух более поздних, установленных Бернини: первый, относящийся к эпохе Флавиев, увенчал фонтан на пьяцца Навона (1651), второй, воздвигнутый при фараоне XXVI династии Априе (589—570 гг. до н. э.), встал на Пьяцца делла Минерва (1667). В 1711 г. нашел новое место на фонтане у Пантеона (на Пьяцца делла Ротонда) обелиск Рамзеса II, обнаруженный еще в XIV в. в развалинах храма Исиды и Сераписа на Марсовом поле. Следует отметить и другие обелиски, и прежде всего — обелиск фараона XXVI династии Псамметиха II (595—589 гг. до н. э.), который был привезен в Рим одним из первых и установлен в 10 г. до н. э. по приказу Августа в качестве солнечных часов на Марсовом поле, где его и видел лежащим Винкельман («История», ч. 1, гл. 2). Этот обелиск с 1798 г. стоит перед Палаццо Монтечиторио. В той же главе Винкельман упоминает и т. наз. барбериниевский обелиск, — воздвигнутый Адрианом на могиле его любимца Антиноя, он разбился при падении; в 1633 г. при папе Урбане VIII (Маффео Барберини) обломки его были собраны и перенесены к Палаццо Барберини.

<sup>8</sup> Винкельман, очевидно, исходит здесь из сообщения Павсания о том, что в святилище Гермеса в Ферах «находятся четырехугольные камни, числом около тридцати; жители Фер почитают их, давая каждому имя какого-нибудь бога. В более древние времена и у всех остальных эллинов божеские почести воздавались вместо статуй неотделанным камням» (VII, 22, 4).

<sup>9</sup> Сведения о камнях-фетишах у арабов Винкельман почерпнул, согласно его ссылке, у Максима Тирского («Речи», VIII, 8) и Климента Александрийского («Увещание язычников», IV, 46). В обоих источниках речь идет, как и у Павсания, о четырехугольных камнях. Однако Арнобий замечает, что арабы почитают «бесформенный камень» («Против язычников», VI, 11). Говоря об амазонках, Винкельман ссылается на описание их храма с находящимся внутри священным черным камнем в поэме Аполлония Родосского «Аргонавтика» (II, 1170); форма камня здесь не упомянута.

<sup>10</sup> Согласно Клименту Александрийскому, на которого ссылается Винкельман, идол Геры в Феспиях (Беотия) представлял собой необработанный обрубок древесного ствола. Вторая ссылка Винкельмана — на Максима Тирского — неверна: о таком же точно фетише Артемиды на острове Икария он прочитал, очевидно, у Арнобия («Против язычников», VI, 11; здесь же упоминаются и идолы Геры — в Феспиях и на Самосе).

<sup>11</sup> Винкельман ссылается на Павсания и Тацита. У Павсания упоминаются находящиеся в Коринфе «статуи Зевса Милостивого и Артемиды Отеческой; обе эти статуи сделаны безо всякого искусства: статуя Зевса Милостивого похожа на пирамиду, а статуя Артемиды на колонну» (II, 9, 6). Тацит, описывая храм Афродиты Пафосской на Кипре, замечает: «Идол богини не имеет человеческого облика — он круглый внизу и постепенно сужающийся кверху» («История», II, 3).

<sup>12</sup> Источником здесь послужило, очевидно, сообщение Павсания (IX, 12, 4) о древесном фетише Диониса в Фивах.

<sup>13</sup> Винкельман ссылается на сообщения Павсания о камнях-фетишах: Эроте в Феспиях (IX, 27, 1) и Харитах в Орхомене (IX, 38, 1).

<sup>14</sup> Об этом фетише, носившем название *дохана*, писал Плутарх, на сочинение которого «О братской любви» (478а) Винкельман здесь ссылается.

<sup>15</sup> Мысль о происхождении этого зодиакального знака от культового изображения Винкельман, согласно ссылке, обнаружил в книге Якова Пальмерия «Исследование наилучших греческих авторов» (Лейден, 1668).

<sup>16</sup> У Павсания, на которого ссылается Винкельман, упоминаются находящиеся в Триколоне «храм Посейдона и его статуя в виде четырехугольника» (VIII, 35, 6). Точно так же относительно памятников в Тегее у Павсания сказано лишь: «Есть тут и жертвенник в честь Зевса Телеса и его статуя в виде четырехугольной колонны; мне кажется, что аркадяне особенно любят эту форму статуй» (VIII, 48, 6).

<sup>17</sup> Винкельман ссылается на псалом 135: «Идолы язычников — серебро и золото, дело рук человеческих. Есть у них уста, но не говорят; есть у них глаза, но не видят; есть у них уши, но не слышат, и нет дыхания в устах их» (ст. 15–17). Между тем в псалме 115 содержится тот же текст, но с добавлением: «Есть у них руки, но не осязают; есть у них ноги, но не ходят, и они не издают голоса гортанью своею» (ст. 15).

<sup>18</sup> Толкование Винкельмана ошибочно: гермы действительно были древнейшей формой культового изображения Гермеса. Не вполне оправданы здесь и ссылки на источники; так, Платон в диалоге «Кратил» (408а–в) занимается этимологией имени Гермеса («изобретателя речи», по его объяснению), но не слова «герма». Винкельман ссылается также на «Перипл» псевдо-Скилакса (лоция IV в. н. э., приписывавшаяся древнему мореплавателю Скилаксу из Карианды) и на т. наз. «Словарь Суды» (словарь греческого языка, составленный неизвестным византийским автором X в.).

<sup>19</sup> Слово *ánθρῶπις* означает «статуя», «изваяние», «фигура» (применительно к изображениям людей; статуи богов назывались *áγαλμα*). Статуя легендарного афинского царя Пандиона, о которой идет здесь речь, упоминается у Аристофана («Мир», 1183) без какого-либо указания на

ее форму. У Павсания (I, 5, 4) также говорится именно о статуе Пандиона. Обычай воздвигать гермы с изображениями мыслителей, поэтов и т. д. возник лишь в IV в. до н. э. — позднее, чем был поставлен «Мир» (421 г. до н. э.). Вместе с тем Винкельман прав, отмечая ошибку переводчиков, встречающуюся и в наше время («Пандионова колонна» в русском переводе комедии).

<sup>20</sup> Винкельман ссылается на сообщение Плиния Старшего (XXXV, 56), но весьма произвольно толкует его. Согласно Плинию, вазописец Эвмар первым начал окрашивать одним цветом фигуры мужчин, а другим — фигуры женщин (т. е. части тела, не покрытые одеждой). Прием этот в чернофигурной вазописи известен с VII в. до н. э., Эвмар же, судя по свидетельству того же Плиния, работал в середине VI в. до н. э. Винкельман относит время творчества Эвмара к более ранней эпохе (традиционная дата возобновления Олимпийских игр элидским царем Ифитом — 776 г. до н. э., основания Рима — 753 г. до н. э.).

<sup>21</sup> Павсаний, на которого ссылается Винкельман, действительно замечает, что деревянные статуи назывались в древности дедалами, но добавляет: «По моему мнению, они так назывались еще до того, как Дедал, сын Паламаона, жил в Афинах. Я думаю, что ему самому дали такое прозвище лишь впоследствии, от названия этих дедалов, а не то, чтобы оно ему было присвоено с первого же дня рождения» (IX, 3, 2). Сообщение же о том, что Дедал первым начал расчленять нижнюю часть деревянных столбов, Винкельман, очевидно, нашел у Диодора Сицилийского (IV, 76).

<sup>22</sup> Винкельман ссылается на Платона («Гипсий Большой», 282a), почти дословно пересказывая приводимые им слова Сократа.

<sup>23</sup> Винкельман ссылается на Страбона и Диодора Сицилийского. Страбон писал о находившихся в египетских храмах больших статуях, «подобных тирренским [этрусским. — И. Б.] и очень древним греческим» (XVII, 1, 28). Аналогичное наблюдение высказывал и Диодор (I, 97).

<sup>24</sup> В тексте Диодора Сицилийского, который привлек здесь внимание Винкельмана, говорится о статуях не одного только Дедала, но вообще всех древних скульпторов.

<sup>25</sup> Винкельман, очевидно, ориентируется на следующее замечание Плиния Старшего: «Из греков одни говорят, что живопись была изобретена в Сикионе, а другие — в Коринфе, однако все согласны в том, что начало ее выразилось в обведении линиями тени человека» (XXXV, 15). Monogrammos (лат.) означает не только «обведенный одной линией», но и «бестелесный», «бесплотный», «невещественный». См. также ч. 2, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 41. Слова Эпикура о том, что боги обладают лишь подобием тел, переданы у Цицерона («О природе богов», I, 49).

<sup>26</sup> Имеется в виду основатель XXVI династии Псамметих I (664–610 гг. до н. э.), опиравшийся в борьбе за власть на наемников из Ионии и Карики, которые, согласно Геродоту, стали «первыми иноземцами, поселившимися в Египте» (II, 154).

<sup>27</sup> Винкельман ссылается на замечание Страбона о том, что Ликург, «побывав в Египте, изучал местные обычаи» (X, 4, 19), и на сообщение Плутарха: «...некоторые писатели утверждают, что Солон странствовал скорее для приобретения большего опыта и познаний, чем ради обогащения» («Солон», 2).

<sup>28</sup> Легендарный основатель Фив, сын царя Финикии; миф приписывал Кадму введение в Греции финикийского письма.

<sup>29</sup> Согласно Геродоту (I, 166), на которого дается ссылка, этруски и карфагеняне выставили по шестьдесят кораблей для экспедиции против фокейцев, поселившихся на Корсике (морское сражение у Алалии, ок. 540 г. до н. э.).

<sup>30</sup> Винкельман ссылается на Павсания, у которого приводится текст и этого двустипшия (V, 27, 8), и посвятителной надписи на бронзовой фигуре лошади работы Дионисия из Аргоса (V, 27, 2), упомянутой ниже.

<sup>31</sup> Статую с именем Мирона упоминает Цицерон («IV речь против Верреса», 43, 93), на которого и дается ссылка.

<sup>32</sup> Текст Страбона, на который ссылается Винкельман, посвящен описанию Ортигии (близ Эфеса): «В этой местности несколько храмов: одни древние, другие же воздвигнуты в позднейшие времена; в древних храмах находятся древние деревянные статуи, в храмах же позднейших — произведения Скопаса: Латона со скипетром, а рядом с ней Ортигия, держащая в каждой руке по ребенку» (XIV, 1, 20). Во всех изданиях Страбона XVI–XVII вв. вместо имени скульптора *Σκόπας* печаталось *Σκόλια*, отсюда и утверждение Винкельмана (*σκόλιος* — «кривой», «искривленный»). Винкельман пользовался парижским изданием Страбона 1620 г. с комментарием Исаака Казобона, который также обратил внимание на эту фразу, но истолковал ее как порицание упомянутых произведений.

<sup>33</sup> Винкельман полемизирует здесь с графом Кайлюсом, указав в ссылке основной труд последнего («Собрание египетских, этрусских, римских и галльских древностей». Париж, 1752–1767, т. 1–7). Статую Аррахиона упоминает Павсаний, замечая: «Эта статуя очень древняя; особенно архаична ее поза: ноги очень мало раздвинуты, руки опущены прямо по бокам до самых бедер» (VIII, 40, 1).

<sup>34</sup> См. выше, примеч. 23.

<sup>35</sup> Винкельман ссылается на описание этих произведений у Павсания (I, 2, 5 и 3, 1; VII, 22, 9). Амфиктион — легендарный царь Афин, в правление которого в городе гостил бог Дионис. Скирон — разбой-

ник, живший, согласно мифу, в горах между Афинами и Мегарой; он сбрасывал путников со скалы в море, пока его не убил Тесей.

<sup>36</sup> Тускул (ныне Фраскати) — город в Лациуме.

<sup>37</sup> Винкельман дает к этой фразе несколько ссылок. Об обычае расписывать терракотовые статуи пишет Плиний Старший (XXXV, 157); у Вергилия («Буколики», X, 26–27) есть рассказ о явлении статуи бога Пана, раскрашенной соком бузины и суриком. В Фигалии же, согласно Павсанию (VIII, 39, 6), находилась раскрашенная киноварью статуя Диониса, а не Зевса.

<sup>38</sup> Винкельман ссылается на книгу Пьетро делла Валле «Путешествия, описанные в 54 письмах к близким» (Рим, 1650). Делла Валле в 1614–1626 гг. посетил ряд стран Ближнего и Среднего Востока; побывал он и в Индии. На протяжении многих лет его записки служили источником первостепенной важности; так, делла Валле первым описал клинописные надписи Персеполя и опубликовал некоторые из них.

<sup>39</sup> С этим эпитетом Деметра упомянута у Пиндара (VI Олимпийская ода, 95), на которого и дается ссылка.

<sup>40</sup> Традиция декоративной облицовки греческих храмов терракотой сохранялась вплоть до эпохи эллинизма.

<sup>41</sup> Винкельман указывает в ссылке таблицу с гравюрой в книге Монфокона («Античность...», т. 2) с изображением этой фигурки.

<sup>42</sup> Источники Винкельмана, согласно ссылке, — сочинение греческого ученого IV в. до н. э. Дикеарха «Описание Земли» и книга Иоанна Меурзия «Празднующая Греция, или О греческих праздниках» (Лейден, 1619). Однако глиняные модели не упоминаются ни у одного из этих авторов. Дикеарх говорит об обычае афинских горшечников выставлять свои произведения в праздничные дни на всеобщее обозрение. Меурзий же пересказывает сообщения античных авторов о том, что в Платеях на празднествах в честь Дедала выставлялись заготовленные заранее деревянные статуи (см., напр., Павсаний, XI, 3, 1–9: описание праздников Великие и Малые Дедалы).

<sup>43</sup> Винкельман ссылается на следующее сообщение Павсания: «В древности у людей, насколько я мог исследовать, были в ходу для изготовления статуй такие породы деревьев: черное дерево, кипарис, кедр, дуб, тис и лотос. Статуя же Гермеса Килления сделана не из какой-либо из этих пород, а из туи» (VIII, 17, 2). Однако у Павсания упоминаются также статуи — в том числе и «очень древние» — из дикого грушевого дерева (II, 17, 5), смоковницы (VI, 18, 7), самшита (VI, 19, 6). Пятью веками ранее подобный перечень составил Феофраст, называющий следующие породы деревьев: финиковую пальму, кедр, кипарис, лотос и самшит; кроме того, согласно Феофрасту, из туи делались «самые ценные вещи», пробковый дуб вышел из употребления из-за непрочности его древесины, корни маслины использовались для изготовления не-

больших статуй («Исследование о растениях», V, 3, 6–7). Туя у Теофраста и Павсания — вероятно, тетраклинис (или атласский кипарис), из которого, по словам Диона Хрисостома (XII, 208), была выполнена статуя Зевса Олимпийского. Упоминаемый обоими авторами кедр — можжевельник красный, распространенный во всей Греции; лотосом греки называли крапивное дерево (каркас южный). Можно назвать и другие породы деревьев, использовавшиеся для той же цели в античности: клен (Проперций, IV, 2, 59), миртовое дерево (Плиний Старший, XII, 1), липу (Тертуллиан, «О поклонении идолам», 7) и т. д.

<sup>44</sup> Винкельман ссылается на рассказ Павсания о храме Афродиты в Мегалополе: «Перед входом в него стоят древние деревянные статуи Геры, Аполлона и Муз; говорят, они перевезены сюда из Трапезунта. Статуи же, находящиеся в храме, сделал Дамофон: это вырезанный из дерева Гермес и деревянная статуя Афродиты, только у нее руки, лицо и ступни ног сделаны из мрамора» (VIII, 31, 6). Согласно Павсанию, большое количество деревянных статуй находилось также в Аргосе (II, 19, 3–6) и Фивах (IX, 16, 2). Дамофон из Мессены работал, по-видимому, во второй пол. II в. до н. э. (к гораздо более ранней эпохе его относил не только Винкельман, но и современные ему исследователи). См. ч. 2, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 13.

<sup>45</sup> В V Пифийской оде (ст. 53), на которую и дается ссылка.

<sup>46</sup> Винкельман допускает ряд неточностей в пересказе источника. У Павсания, на которого он ссылается, речь идет о значительно большем числе статуй, находившихся, кроме того, не в Фивах, а в Аргосе (в храме Диоскуров): «Статуи, стоящие здесь, — это сами Диоскуры и их сыновья, Анаксис и Мнасинус, а с ними и их матери, Гилаира и Феба, работы художников Дипена и Скиллида; сделаны они из черного дерева, и их кони тоже преимущественно из черного дерева, некоторые же их части сделаны из слоновой кости» (II, 22, 5). Винкельман называет скульпторов архаической эпохи Дипена и Скиллида учениками Дедала, исходя, очевидно, из сообщения того же Павсания (II, 15, 1); позднее он счел это ошибочным (см. ч. 2, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 8). Говоря о статуях Артемиды и Аякса, Павсаний упоминает в качестве материала лишь черное дерево (VIII, 53, 11 и I, 35, 3).

<sup>47</sup> См. выше, примеч. 21.

<sup>48</sup> Винкельман ссылается на сообщение Геродота (II, 130 и 143).

<sup>49</sup> Винкельман не вполне точен. Павсаний, на которого здесь дана ссылка, сообщает, что первыми памятниками такого рода были две деревянные статуи победителей в 59-й и 61-й Олимпиадах (VI, 18, 7). Статую работы Мирона упоминает тот же Павсаний (II, 30, 2).

<sup>50</sup> Диагор Мелосский, поэт и философ второй пол. V в. до н. э. Последователь Демокрита; заслужил прозвище *ἀθεός*, т. е. «безбожник». Приговоренный к смертной казни за насмешки над элевсин-

скими мистериями, бежал из Афин. Диагор упоминается в нескольких комедиях Аристофана — в частности, в «Облаках», в схождениях к которым содержатся сведения, приводимые здесь Винкельманом.

<sup>51</sup> Винкельман ссылается здесь лишь на рассказ Геродота (II, 129) о деревянном позолоченном саркофаге, изготовленном для дочери фараона Микерина. Сведения о позолоченных деревянных статуях в Греции он мог найти, например, у Павсания (II, 2, 6 и др.).

<sup>52</sup> Согласно Дионисию Галикарнасскому (IV, 27), на которого ссылается Винкельман, статуя эта изображала самого Сервия Туллия (то же у Овидия, «Фасты», VI, 571, и у Валерия Максима, I, 8, 11); статуей богини ее называет только Дион Кассий (LVIII, 7, 2). Традиция относит время правления Сервия Туллия к 578–534 гг. до н. э.

<sup>53</sup> Винкельман ссылается на Павсания, который пишет, что греки использовали слоновую кость задолго до того, как в эпоху Александра Македонского впервые увидели слонов, и добавляет: «Это видно из Гомера, который ложа и жилища самых богатых царей разукрашивает слоновой костью, а о слоне как живом звере нигде не упоминает» (I, 12, 4). У Гомера, действительно, говорится об украшенных слоновой костью царских чертогах («Одиссея», XV, 73) и таких предметов, как кровать («Одиссея», XXIII, 200), кресло («Одиссея», XIX, 56), дверной ключ («Одиссея», XXI, 7), ножны меча («Одиссея», VIII, 404), удила и другие части конской упряжи («Илиада», IV, 141; V, 583).

<sup>54</sup> Сведения, содержащиеся в этой фразе, Винкельман почерпнул, согласно его ссылкам, у Полибия (VI, 53), Дионисия Галикарнасского (III, 61 и IV, 74) и Тита Ливия (V, 41).

<sup>55</sup> Винкельман ссылается на Дионисия Галикарнасского (VII, 71).

<sup>56</sup> Винкельман значительно преувеличивает число хрисозлефантинных статуй, известных из античных источников.

<sup>57</sup> Страбон, на которого ссылается Винкельман, пишет: «Киллена — это небольшое селение; в ней находится Асклепий работы Колота, удивительная статуя из слоновой кости» (VIII, 3, 4). Колот, ученик Фидия, работал во второй пол. V в. до н. э.

<sup>58</sup> Согласно Павсанию (VII, 27, 2), на которого ссылается Винкельман, статуя эта была работы Фидия.

<sup>59</sup> Винкельман дает к этой фразе две ссылки. Сведения о храме в Кизике (Фригия) сообщает Плиний Старший (XXXVI, 98); статую Геракла из слоновой кости в Тибуре (совр. Тиволи) упоминает Проперций (IV, 7, 82).

<sup>60</sup> Согласно Павсанию (II, 1, 7–8), на которого ссылается Винкельман, дар Ирода Аттика включал в себя не только упомянутых коней, но и хрисозлефантинные статуи Посейдона и Амфитриты, его супруги, Палемона (покровителя потерпевших кораблекрушение), стоящего на дельфине, и двух тритонов.

<sup>61</sup> О каком произведении идет речь, установить не удалось.

<sup>62</sup> Винкельман ссылается на Павсания (VIII, 46, 4), у которого, однако, говорится, что статуя эта находилась на острове Прокооннес, а затем в Кизике.

<sup>63</sup> Павсаний, на которого ссылается Винкельман, пишет о храме Зевса в Олимпии: «Храм выстроен в дорическом стиле и снаружи имеет перистиль. Сооружен он из местного камня — пороса» (V, 10, 2). Этот легко поддающийся обработке, пористый известняк (отсюда и греческое название *πῶρος* или *λίθος πῶρινος*, «пористый камень») широко применялся и римлянами, называвшими его по местонахождению каменоломен «тибурским камнем» (*tiburtinus lapis*). Ниже Винкельман использует его итальянское наименование, травертин (*travertino*).

<sup>64</sup> О Дамофоне и его статуе Афродиты в Мегалополе см. выше, примеч. 44. Вторая же статуя, находившаяся в Эгионе, изображала, согласно Павсанию (VII, 23, 5–6), не Геру, а Илифию (богиню деторождения).

<sup>65</sup> Винкельман ссылается на описание этой статуи у Павсания (IX, 4, 1).

<sup>66</sup> Винкельман указывает в ссылке труды некоторых своих предшественников и современников: комментарий Клавдия Салмазия и Исаака Казобона к изданию памятника римской историографии III–IV вв. «Писатели истории императоров» (Париж, 1620) и книги Даниэля Вильгельма Триллера «Критические заметки» (Франкфурт, 1742) и Паоло Мария Пакиауди «Памятники Пелопоннеса» (Рим, 1761, т. 1–2). Винкельман действительно первым дал верное истолкование этого термина, встречающегося как у греческих, так и у римских авторов (*ἀκρόλιθον ζῴωνον*, *statua acrolitis*).

<sup>67</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXVI, 9–11), согласно которому Дипен и Скиллид прославились в 50-ю Олимпиаду (580–577 гг. до н. э.) как первые скульпторы, создавшие произведения из мрамора; Плиний добавляет, однако, что это искусство было задолго до того известно на Хиосе.

<sup>68</sup> Оба произведения упомянуты у Павсания, на которого и ссылается Винкельман. О статуе, находящейся в Буре, Павсаний пишет: «Деметра изображена в одеянии» (VII, 25, 9); это указание до сих пор не получило удовлетворительного объяснения. Винкельман в своем истолковании исходит из того, что Деметра никогда не изображалась обнаженной. Относительно же статуи Асклепия в Сикионе Павсаний сообщает, что на ней было белое шерстяное одеяние; узнать, из какого материала изготовлена статуя, Павсанию, по его словам, не удалось (II, 11, 6).

<sup>69</sup> См. примеч. 11 к ч. 1, гл. 2 «Истории».

<sup>70</sup> Винкельман ссылается на «Буколики» (VII, 31–32).

<sup>71</sup> Павсаний, на которого ссылается Винкельман, сообщает, что статуя эта «сделана из черного камня» (X, 36, 5).

<sup>72</sup> Винкельман дает к этой фразе три ссылки на Павсания, который неоднократно (VIII, 14, 8; IX, 41, 1; X, 38, 6) называет создателями первых целиком отлитых бронзовых статуй в Греции (и вообще изобретателями плавки меди) самосских мастеров Рэка, сына Филея, и Феодора, сына Телекла. Подобные сведения можно найти и у Плиния Старшего (XXXV, 152). Время работы этих мастеров устанавливается Винкельманом на основании сообщений Геродота (I, 51; III, 41) относительно двух работ Феодора: перстня самосского тирана Поликрата (ок. 538–523/522 гг. до н. э.), с которым связана известная легенда, и серебряной чаши, подаренной лидийским царем Крезом (ок. 560–546 гг. до н. э.) дельфийскому святилищу, — Винкельман ниже упоминает эту чашу, см. примеч. 77.

<sup>73</sup> Винкельман ссылается на сообщение Дионисия Галикарнасского (II, 54). Традиция относит время правления Ромула к 753–716 гг. до н. э. Фиденаты — жители расположенного неподалеку от Рима сабинского города Фидены; частые конфликты с фиденатами завершились в 426 г. до н. э. завоеванием города.

<sup>74</sup> Винкельман допускает здесь неточность, ссылаясь на Плутарха («Ромул», 24). Надпись на трофее Ромула упоминает Дионисий Галикарнасский (IV, 26), Плутарх же при описании памятника не говорит о ней.

<sup>75</sup> Полулегендарные герои войны с Порсеной, царем этрусского города Клузия, выступившим против Рима вскоре после установления республики (509 г. до н. э.) с намерением восстановить на престоле изгнанного Тарквиния Гордого. Гораций Коклес с двумя воинами прикрывал отступление римлян, сражаясь против множества врагов. Клелия была отдана в заложницы Порсене, бежала из этрусского лагеря и переплыла Тибр. Сенат, не желавший нарушения договора, вернул ее Порсене, но тот, восхищенный мужеством девушки, отпустил ее на родину. Винкельман ссылается здесь на сообщения о статуях Горация и Клелии у Дионисия Галикарнасского (V, 25 и 35) и Плутарха («Попликола», 16 и 19).

<sup>76</sup> Спурий Кассий Вецеллин — видный государственный деятель и полководец первых лет римской республики; во время третьего своего консульства (486 г. до н. э.) был обвинен в стремлении установить тиранию и казнен. Говоря о статуях Цереры, Винкельман ссылается на Дионисия Галикарнасского (VIII, 79). Согласно же Плинию Старшему (XXXIV, 4), первая бронзовая статуя Цереры в Риме была изготовлена по заказу Спурия Кассия в его первое консульство (502 г. до н. э.); эту версию Винкельман излагает ниже («История», ч. 1, гл. 5) со ссылкой на Плиния.

<sup>77</sup> Винкельман ссылается на Геродота (I, 51 и 70), у которого в числе даров Креза дельфийскому святилищу названа серебряная чаша вместимостью в 600 амфор работы Феодора Самосского и дается описание бронзовой чаши в 300 амфор, подаренной Крезу спартацами.

<sup>78</sup> Винкельман вновь ссылается на Геродота: на рассказ о плавании Колея Самосского (ок. 640 г. до н. э.), во время которого греки впервые достигли Геркулесовых Столпов и Тартесса (полулегендарный город на юго-западном побережье Испании, в местности, богатой серебром и оловом; библейский Фарсис). Винкельман не вполне точно передает текст Геродота: «Самосцы посвятили богам десятую часть своей прибыли — шесть талантов, и велели изготовить медный сосуд вроде аргойского кратера. Вокруг чаши по верхнему краю был словно венец из голов грифонов. Этот-то сосуд они принесли в дар в храм Геры, установив его на подпорках в виде трех огромных коленопреклоненных бронзовых статуй в семь локтей высотой» (IV, 152).

<sup>79</sup> Винкельман сопоставляет события, разделенные довольно значительным промежутком времени. Согласно Геродоту (V, 77), на которого он здесь ссылается, афиняне поставили эту колесницу на Акрополе после победы над беотийцами и халкидянами, одержанной в 506 г. до н. э. (68-я Олимпиада, год третий). Афинский тиран Писистрат умер в 528 или 527 г. до н. э. (63-я Олимпиада, год первый).

<sup>80</sup> Винкельман ссылается на описание статуи Зевса в Олимпии у Павсания (V, 22, 1), у которого встречаются упоминания и о других статуях на медных (бронзовых) постаментах (V, 23, 7; V, 24, 1 и др.).

<sup>81</sup> Винкельман ссылается на книгу Юста Рукия «Описание древнего Капитолия» (Гент, 1617), где, в частности, дается подборка сведений о золотых статуях римских императоров; Рукий использовал не только литературные источники, но и эпиграфический материал.

<sup>82</sup> Сведения об этом Винкельман почерпнул, согласно ссылке, в «Словаре» Гесихия, греческого лексикографа V в. Печати из дерева, изъеденного древоточцами, упоминаются у античных авторов (напр., у Аристофана и Лукиана); такие печати высоко ценились, т. к. рисунок червоточины не повторялся и почти не поддавался подделке.

<sup>83</sup> Винкельман ссылается на Геродота (VII, 70), у которого, однако, нет ни слова о печатях у эфиопов. Установить источник Винкельмана не удалось.

<sup>84</sup> Согласно Аппиану, на которого дается ссылка, кубки эти были из оникса («Война с Митридатом», 115). Речь идет о трофеях последней войны римлян с Митридатом VI Евпатором, царем Понта (ок. 120–63 гг. до н. э.), завершившейся поражением и гибелью царя.

<sup>85</sup> Винкельман ссылается на высказывание Полибия о том, что «природные свойства всех народов неизбежно складываются в зависимости от климата. По этой, а не по какой-либо иной причине народы обнаруживают столь резкие отличия в характере, строении тела и цвете кожи, а также в большинстве занятий» (IV, 21).

<sup>86</sup> Суждение это Винкельман обнаружил, по-видимому, в книге Виллема Боссмана «Путешествие в Гвинею» (Утрехт, 1704).

<sup>87</sup> Винкельман ссылается на работу Марка Вельдике «Исследование языка гренландцев» («Записки Копенгагенского университета», 1739), в которой эскимосский язык рассматривался в сопоставлении с некоторыми языками индейцев Северной Америки.

<sup>88</sup> Имеется в виду Джованни Винченцо Гравина, на книгу которого «Обоснования поэтики» (Рим, 1708) дается ссылка.

<sup>89</sup> Винкельман ссылается на записки Олферта Дапперта «Подробное описание Египта, Барбарии и других африканских стран» (Амстердам, 1686).

<sup>90</sup> Винкельман вспоминает описание египтян как людей «с безвольными головами, тонкими ногами и тучными телами» в романе Ахилла Татия «Левкиппа и Клитопонт» (III, 9), на который и дается ссылка.

<sup>91</sup> Винкельман ссылается на Лукиана («Икароменипп», 16). Говоря ниже о преобладании растительной пищи у египтян, он, очевидно, ориентируется на замечание Диодора Сицилийского (I, 80).

<sup>92</sup> Винкельман не вполне точно пересказывает суждение из диалога Цицерона «О природе богов» (II, 16): «И в самом деле, можно наблюдать, что умы людей, населяющих те земли, в которых воздух чист и прозрачен, более провицательны и более способны к мышлению, чем у людей, дышащих густым и плотным воздухом». Ниже Винкельман вновь ссылается на это сочинение Цицерона, приводя слова участника диалога, Гая Аврелия Котты, о внешности афинских юношей («О природе богов», I, 79).

<sup>93</sup> Речь идет, очевидно, об Аддисоне, высказавшем подобную мысль в «Заметках о некоторых областях Италии»; Винкельман сослался на эту книгу во вступлении к «Истории» (см. соотв. примеч. 32).

<sup>94</sup> Винкельман указывает в ссылке сочинения Гиппократы («О местностях», 12) и Лукиана («Изображения», 2).

<sup>95</sup> Винкельман ссылается на книгу Пьера Белона «Наблюдения над некоторыми редкими и примечательными явлениями, сделанные в Греции, Азии и прочих странах» (Париж, 1555).

<sup>96</sup> Неточность, встречающаяся уже в «Заметках об архитектуре древних» (1762). Юго-западный ветер, который у греков носил название липс, а у римлян — африк, известен у итальянцев как *affrico* (африканский) или *libessio* (ливийский). *Scirocco* — юго-восточный (или юго-юго-восточный) ветер, называвшийся у греков *φοίνικιας* (финикийский), у римлян же — *euroauster*, а иногда *euronotos*.

<sup>97</sup> Винкельман ссылается на Полибия (IV, 61), согласно которому этот путь представлял собой узкую насыпную дорогу.

<sup>98</sup> У Винкельмана дается здесь ссылка на сборник «Скалигерiana, или Извлечения из трудов Иосифа Юста Скалигера» (Гаага, 1666).

<sup>99</sup> Винкельман ссылается на основной труд Андреаса Везалия «О строении человеческого тела» (Базель, 1543).

<sup>100</sup> Римляне также не знали оспы, проникшей в Италию лишь в средневековье (IX в.).

<sup>101</sup> Миф о том, что место обитания греков определила Афина, передает Платон («Тимей», 24с), на которого и ссылается Винкельман. К вопросу о влиянии климата на греческое общество Винкельман возвращается ниже (см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 2).

<sup>102</sup> Малоазиатские греческие города были покорены персами при Кире в 546 г. до н. э.

<sup>103</sup> Падение тирании Писистратидов в Афинах произошло в 510/509 г. до н. э.

<sup>104</sup> Ниже Винкельман пересказывает слова Полибия (IV, 8) о способах ведения войны у греков. Сведения о законах Аркадии и т. д. также почерпнуты у Полибия (IV, 21).

<sup>105</sup> Это противопоставление Мильтона Гомеру не случайно; его можно найти и в книге Кайлюса «Картины, извлеченные из “Илиады” и “Одиссеи” Гомера и “Энеиды” Вергилия» (Париж, 1765). О влиянии взглядов Кайлюса на Винкельмана см. «Очерк жизни и творчества Винкельмана».

<sup>106</sup> Фелициан (Феличе Феличано, ум. 1483) — один из первых знатоков древности; он объездил почти всю Италию, изучая и копируя римские надписи. Его собрание осталось неизданным (так же как и другие рукописи, посвященные широкому кругу памятников античности).

<sup>107</sup> Под руководством Питера Бурмана Старшего в 1707 г. в Амстердаме было осуществлено переиздание «Полнейшего собрания древних надписей всего римского мира», первого систематизированного свода памятников латинской эпиграфики, подготовленного Янусом Грутером, Иосифом Юстом Скалигером и Марком Вельзером (Гейдельберг, 1603). Винкельман ссылается на предисловие Бурмана, в котором, в частности, излагалась история собрания и изучения римских надписей.

## Глава вторая

<sup>1</sup> Тезис о близости египетской и китайской культур часто обсуждался во французской историографии 40–60-х гг. XVIII в.

<sup>2</sup> Винкельман упоминает здесь описание собрания древностей прусских королей, подготовленное Лоренцем Бегером («Сокровищница курфюрста бранденбургского», Кельн, 1696–1701, т. 1–3), и книгу

Александра Гордона «Об истолковании иероглифических фигур на саркофаге одной древней мумии» (Лондон, 1737). Лессинг сделал на полях своего экземпляра «Истории искусства древности» подле этого примечания пометку: «Фигура у Бегера в *Thes. Brand.* — не мумия».

<sup>3</sup> Винкельман дает к этой фразе две ссылки. У Геродота (III, 24) он нашел сведения о сходстве погребальных обрядов у эфиопов и египтян, у Диодора Сицилийского (I, 91) — о стремлении египтян точно воспроизвести облик умершего в портрете на саркофаге.

<sup>4</sup> Речь идет о Псамметихе I (664–610 гг. до н. э.). Винкельман ссылается здесь на рассказ Геродота (II, 30).

<sup>5</sup> Имеется в виду т. наз. «эфиопская» (XXV) династия в Египте, правившая в 715–664 гг. до н. э. Сведения об этом периоде Винкельман, согласно его ссылке, почерпнул у Геродота (II, 100) и Диодора Сицилийского (I, 44).

<sup>6</sup> Помимо примечания Винкельман дает здесь ссылку на Геродота (II, 104), отмечаящего темный цвет кожи у египтян.

<sup>7</sup> Винкельман ссылается на книгу Лаврентия Пигнория «Подробное истолкование древнейшей бронзовой таблицы из египетского святилища с изображениями божеств» (Венеция, 1605), в которой попытка объяснения фигур на «Таблице Исиды» (см. примеч. 43 к этой главе) и дешифровки иероглифов опиралась на анализ широкого круга источников по истории Египта.

<sup>8</sup> Св. Феодорита Кирского (ок. 393–ок. 466), на «Проповеди» которого ссылается Винкельман.

<sup>9</sup> Геродот, на которого дается здесь ссылка, не делает подобных различий: «Вообще же египтяне после ливийцев самый здоровый народ на свете, что зависит, по-моему, от климата — ведь там нет смены времен года» (II, 77).

<sup>10</sup> Миколай Кшиштоф Радзивилл в 1582–1584 гг. совершил путешествие на Восток (в том числе в Египет) и описал его в книге «Паломничество в Святую Землю» (Бранёво, 1607; Винкельман, согласно ссылке, пользовался латинским переводом книги, изданном в 1614 г. в Антверпене).

<sup>11</sup> Пальм — древнеримская мера длины; малый пальм (*palmus minor*) был равен примерно 7,4 см, большой пальм (*palmus major*) — 22,2 см. Вплоть до принятия метрической системы пальм (наряду с другими единицами) применялся во всей Европе, в том числе и в Италии, где в сер. XVIII в. почти в каждом городе величина пальма исчислялась по-разному. Винкельман в своих сочинениях использует два вида пальмов: римский (24,9 см) и неаполитанский (26,5 см).

<sup>12</sup> Замечание Аммиана Марцеллина (XXII, 16), на которого и дается ссылка.

<sup>13</sup> Согласно Диону Хрисостому, на «Речи» которого ссылается Винкельман, в Египте поэзия была запрещена из-за внушаемых ею соблазнов. Говоря о роли музыки у греков, Винкельман, согласно ссылке, ориентируется на суждения Плутарха («Ликург», 4).

<sup>14</sup> Винкельман неточен; Страбон замечает лишь, что в святилище Осириса в Абидосе «певцу, флейтисту или арфисту не позволено начинать обряды в честь бога, как это в обычае при служении остальным богам» (XVII, 44).

<sup>15</sup> Винкельман ссылается на книгу Клода Флэри «История церкви» (Париж, 1691), в которой говорилось о семидесяти шести тысячах отшельников во всем Египте. Флэри основывался на свидетельствах христианских писателей V в. (Кирилла Александрийского, Феодорита Кирского и др.).

<sup>16</sup> Винкельман дает здесь две ссылки. У Геродота (II, 147) он нашел замечание о желании египтян иметь у себя царскую власть. Однако у Гомера («Одиссея», XVII, 448) Египет назван «горьким» из-за гибели там многих спутников Одиссея.

<sup>17</sup> Говоря о распрях между египетскими городами на религиозной почве, Винкельман ссылается на Плутарха («Об Исиде и Осирисе», 72).

<sup>18</sup> Винкельман, очевидно, вспоминает здесь прежде всего Афанасия Кирхера, высказавшего подобное предположение в книге «Египетский Эдип» (Рим, 1652–1655, т. 1–3). Персидский царь Камбис завоевал Египет в 525 г. до н. э. Кирхер и другие исследователи ориентировались на рассказ Геродота (III, 27–30) о гонениях, которым Камбис подверг жрецов бога Аписа и всех тех, кто справлял праздника в его честь.

<sup>19</sup> В статье «Сообщение об одной мумии в королевском собрании древностей в Дрездене» (1756).

<sup>20</sup> Слово ΕΥ+ΥΧΙ (*εὐδύχι*) означает, по-видимому, «будь счастлив» (с ошибкой; правильное написание — *εὐδύχει*).

<sup>21</sup> Винкельман ссылается на сообщение Геродота (VII, 1) о восстании египтян против Дария I в 486 г. до н. э. Однако два года спустя восстание было подавлено Ксерксом, преемником Дария, после чего, по словам того же Геродота, «на весь Египет было наложено еще более тяжкое, чем при Дарии, ярмо рабства» (VII, 7). Хотя аргументация Винкельмана и уязвима, основной его тезис верен: двухвековое господство персов в Египте не нанесло ощутимого урона местным культам.

<sup>22</sup> Город, построенный Адрианом в честь своего любимца, назывался Антинополь; под этим названием он фигурирует и у Павсания (VIII, 9, 4), на которого дается ссылка.

<sup>23</sup> Винкельман ссылается на Геродота (II, 91), который, однако, объясняет нежелание египтян перенимать что-либо у греков предубеждением против любых чужеземных обычаев.

<sup>24</sup> У Платона речь идет прежде всего о художественных канонах, сложившихся в глубокой древности: «Установив, что является прекрасным, египтяне объявили об этом на священных празднествах, и никому — ни живописцам, ни кому-нибудь другому, создающему всевозможные изображения... не дозволено было вводить новшества и измышлять что-либо иное, не отечественное. Так что если ты обратишь внимание, то найдешь, что произведения живописи или валяния, сделанные десять тысяч лет назад... ничем не прекраснее и не безобразнее нынешних творений, потому что и те и другие исполнены при помощи одного и того же искусства» («Законы», 656е).

<sup>25</sup> Винкельман упоминает здесь византийского писателя Георгия Кюдина (X в.), которому приписывалась обработка анонимной хроники «Об основании Константинополя». Текст хроники был известен Винкельману по изданию «Delecte ex originibus Constantinopolitanis» (Лейден, 1506) с комментарием на латинском языке.

<sup>26</sup> Винкельман ссылается на Диодора Сицилийского (I, 47). Мемнон — персонаж греческой мифологии, царь эфиопов; с его именем связывались некоторые святилища и памятники в Азии и Египте (а также строительство города Сузы в Персии). В эллинистическую эпоху происходит отождествление Мемнона с фараоном Аменхотепом III, две гигантские статуи которого неподалеку от Фив, известные Винкельману по сообщениям античных авторов и европейских путешественников, получают сохранившееся до наших дней название «колоссы Мемнона». Диодор — единственный автор, называющий Мемнона скульптором. Страбон, подробно описывающий эти статуи, не упоминает имени Мемнона (XVII, 1, 46); Павсаний приводит слова фиванцев о том, «что это не Мемнон, а один из их соплеменников, Фаменоф [искаж. Аменофис, греч. вариант имени Аменхотеп. — И. Б.], и что это его изображение» (I, 42, 3).

<sup>27</sup> Винкельман пересказывает сообщение Диодора Сицилийского (I, 97) со ссылкой на него.

<sup>28</sup> Винкельман ссылается на следующее замечание Геродота: «Ведь, кроме Посейдона, Диоскуров (о чем я заметил выше), Геры, Гестии, Фемиды, Харит и Нереид, имена всех прочих богов издревле были известны египтянам» (II, 50).

<sup>29</sup> Имеется в виду критическое высказывание Страбона о некоторых памятниках египетской архитектуры: «Есть также нечто вроде строения со многими колоннами (как например — в Мемфисе), сооружение в варварском вкусе, ибо, кроме того, что колонны велики, многочисленны и стоят во много рядов, строение не имеет никакой привлекательности и не отличается живописностью, но представляет скорее работу вслепую» (XVII, 1, 28).

<sup>30</sup> Dii Nixi — богини деторождения в Древнем Риме. Винкельман ссылается на Секста Помпея Феста («О значении слов»), согласно которому статуи этих богинь находились в храме Юпитера на Капитолии.

<sup>31</sup> Винкельман возвращается ниже к этому замечанию Петрония и подробно комментирует его (см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 299).

<sup>32</sup> Фигуры сфинксов и львов, упомянутые Винкельманом, были найдены в развалинах римского храма Исиды и Сераписа. Все эти произведения относятся к позднему периоду истории египетского искусства; так, надписи на львах, стоявших у Фонтана Феличе и находящихся ныне в Ватиканском музее, принадлежат фараону Нектавебу II (360–342 гг. до н. э.).

<sup>33</sup> См. примеч. 7, ч. 1, гл. 1 «Истории».

<sup>34</sup> Винкельман ссылается на книгу Ричарда Покока «Описание Востока» (Лондон, 1743–1745, т. 1–2; первый том книги был полностью посвящен египетским памятникам).

<sup>35</sup> Винкельман пересказывает фразу Диодора Сицилийского (I, 71) со ссылкой на него.

<sup>36</sup> Винкельман имеет в виду «Египетского Эдипа» Кирхера и «Античность» Монфокона, а также обзорный труд Жан-Жака Буассара «Описание Рима и его древностей» (Франкфурт, 1597–1602, т. 1–9). Издания эти обильно иллюстрированы; так, в книге Буассара на долю гравюр приходится три последних тома.

<sup>37</sup> Винкельман указывает в примечании таблицу с гравюрой в «Египетском Эдипе» Кирхера (т. 3).

<sup>38</sup> Речь идет, по-видимому, о статуе Гора-сокола.

<sup>39</sup> Статуя эта изображает богиню Сехмет с головой львицы.

<sup>40</sup> Т. е. фигура Анубиса.

<sup>41</sup> Уильям Уорбертон посвятил значительную часть своей книги «Божественная миссия Моисея, обусловленная, согласно принципам верующего деиста, отсутствием доктрины о загробной жизни и воздаянии в иудейском вероучении» (Лондон, 1737–1741, т. 1–2) изложению теории происхождения и развития египетской письменности (и письма вообще), а также некоторым проблемам египетской культуры. Концепция Уорбертона, содержащая множество верных положений (так, он доказывал, что иероглифы — не только идеограммы, но и алфавитные знаки, отрицал чисто религиозное назначение египетских текстов и т. д.), сыграла значительную роль в становлении египтологии. Винкельман пользовался французским переводом раздела книги Уорбертона («Очерк о египетских иероглифах», Париж, 1744).

<sup>42</sup> Согласно Страбону, на которого дана здесь ссылка, в святилище этого храма находилась не антропоморфная фигура, а «только статуя какого-то неразумного животного» (XVII, 1, 28). Покок, приводя эту фразу, ссылается именно на Страбона, хотя при описании фиванских храмов широко использует и свидетельства Диодора.

<sup>43</sup> Бронзовая пластинка с изображением египетских божеств и иероглифическими надписями, изготовленная в Риме в правление Клавдия (41–54) и имевшая, по-видимому, культовое назначение. Найдена в развалинах храма Исиды и Сераписа незадолго до 1527 г., когда она попала в коллекцию кардинала Пьетро Бембо. «Таблица Исиды» (Tabula Isiaca), чаще называемая по имени ее первого владельца Tabula Bembina, в XVII–XVIII вв. постоянно привлекала внимание исследователей.

<sup>44</sup> Сведения о том, что Исида никогда не изображалась с рогами, Винкельман, согласно его ссылке, почерпнул у Диодора (I, 63).

<sup>45</sup> Винкельман ссылается на Геродота, утверждавшего, что ни одна женщина в Египте «не может быть жрицей ни мужского, ни женского божества» (II, 35). Неясно, почему Винкельман пренебрег упоминаниями о жрицах Исиды в более поздних источниках — например, у римских поэтов (Персий V, 186; Ювенал VI, 488). Статуи, о которых идет речь, действительно изображают жриц Исиды.

<sup>46</sup> Древнеегипетский музыкальный инструмент, состоящий из деревянной или металлической основы, на которой закреплялись тонкие металлические пластины или кольца, издававшие звуки от соприкосновения при потряхивании.

<sup>47</sup> Винкельман ссылается на одну из небольших работ Франческо Бьянкини, «О сестре» (Рим, 1714), в которой, по замечанию Феа, нет ни слова об изображениях систра на обелисках.

<sup>48</sup> В «Описании резных камней из коллекции покойного барона фон Стош» (Флоренция, 1760).

<sup>49</sup> При подготовке второго издания «Истории» Винкельман снял замечание в адрес Покока, убедившись в его несправедливости.

<sup>50</sup> Речь идет об ибисе, священной птице древних египтян. Ее арабское название Винкельман, согласно ссылке, обнаружил в книге Балтазара де Монкониса «Мои путешествия» (Лион, 1665, т. 1–2).

<sup>51</sup> Винкельман пересказывает сообщение Геродота (I, 195) со ссылкой на него.

<sup>52</sup> Винкельман ссылается на I Пифийскую оду, ст. 5–10.

<sup>53</sup> Речь вновь идет об «Описании резных камней...».

<sup>54</sup> Филемон — греческий комедиограф IV–III вв. до н. э., от многочисленных произведений которого до нас дошли лишь фрагменты. Один из таких фрагментов, сохранных в сочинении позднегреческого писателя Афиней из Навкратиса, «Пир софистов» (VII, 290b и

след.), и имеет в виду Винкельман. В заметке на полях «Истории» Лессинг, изложив некоторые соображения текстологического характера по поводу упомянутого фрагмента, пишет: «Но я никак не могу постичь, почему это место не могло быть понято до открытия Винкельмана. Некто нанял повара, который в звучных греческих стихах объявляет, что его наниматель совершил ошибку [так как он не умеет стряпать. — И. Б.]. Я привел в дом мужского сфинкса, говорит на это хозяин. Разве не явствуем отсюда нечто противоположное тому, что предполагал открыть Винкельман? Ибо как раз потому, что все сфинксы считались женского пола, неумелый повар и назван здесь мужским сфинксом».

<sup>55</sup> Винкельман ссылается на сообщение Геродота (II, 175) об огромных статуях мужских сфинксов, поставленных в Саисе по приказу фараона Амасиса (570–526 гг. до н. э.).

<sup>56</sup> Замечание Салмазии, вызвавшее возражения Винкельмана, содержится в комментарии к изданному в 1629 г. в Париже сочинению Гая Юлия Солина (I в.) «Собрание достопамятных событий».

<sup>57</sup> Винкельман дает здесь две ссылки. У Плутарха («Об Исиде и Осирисе», 4) он почерпнул сведения о преобладании льняных тканей в Египте, у Геродота (II, 81) — описание одежды египтян и ее название (*κἀλάσιρίς*).

<sup>58</sup> Винкельман ссылается на сообщение Страбона (XVI, 4, 26) об одежде жителей Набатеи (северная область расселения арабских племен).

<sup>59</sup> Согласно ссылке Винкельмана, речь идет о мумии, описанной Гордоном (см. примеч. 2 к этой главе «Истории»).

<sup>60</sup> Винкельман ссылается на сообщение Геродота (II, 130), согласно которому статуи эти находились в одном из залов дворца в Саисе.

<sup>61</sup> Винкельман дает к этой фразе две ссылки. Говоря о рельефах в фиванских храмах, он ссылается на книгу Фредерика Лудвига Нордена «Путешествие в Египет и Нубию» (Копенгаген, 1738, т. 1–2; Винкельман пользовался английским переводом книги, изданным в 1754 г. в Лондоне); наряду с этим он ориентируется на слова Плутарха о том, что одеяние Осириса, будучи «чистым подобием света», лишено пестроты и тени («Об Исиде и Осирисе», 77).

<sup>62</sup> Винкельман ссылается на «Описание Востока» Покока.

<sup>63</sup> Геродот, видевший в пустыне останки воинов, которые пали при завоевании Египта Камбисом, пишет, что черепа персов, носивших войлочные шапки, оказались более хрупкими: «Причина этого... в том, что египтяне с самого раннего возраста стригут себе волосы на голове, так что череп под действием солнца становится твердым» (II, 12).

<sup>64</sup> Винкельман дает здесь ссылку на Уорбертона («Очерк о иероглифах»), назвавшего так лотос на короне фараонов, поскольку смысл этого стилизованного изображения объясняется у Диодора Сицилий-

ского (I, 62). Первым исследователем, привлечшим текст Диодора при описании фигур фараонов на обелисках и других памятниках египетского искусства, был Франческо Бьянкини.

<sup>65</sup> Каменные (обычно алебастровые) сосуды, игравшие важную роль в погребальном обряде у египтян; предназначались для хранения внутренностей мумифицированных людей и животных.

<sup>66</sup> Винкельман ссылается на книгу Джованни Гаэтано Боттари «Капитолийский музей» (Рим, 1741–1750, т. 1–2).

<sup>67</sup> Согласно Полибию (III, 78), на которого здесь дается ссылка, Ганнибал во время зимовки его войска в Лигурии (область на севере Италии) из страха перед покушениями часто менял свой облик с помощью различных париков и одежд.

<sup>68</sup> Винкельман ссылается на «Собрание египетских, этрусских, римских и галльских древностей» Кайлюса. Гарпократом греки называли юного Гора (от егип. Ног-ра-снрут, «Гор-ребенок»). В этой ипостаси Гор изображался у египтян ребенком (или юношей) с пальцем у рта; в эллинистическую эпоху этот «младенческий» жест воспринимался как призыв к сохранению тайны, вследствие чего греки и римляне почитали Гарпократа в качестве бога молчания.

<sup>69</sup> Речь идет о Амвросии Феодосии Макробии, римском авторе IV–V вв. Винкельман ссылается на его «Сатурналии» (I, 21); сообщение Макробия, однако, ошибочно: ни юный Гор (место которого в египетском пантеоне до сих пор не уяснено в полной мере), ни Гарпократ не олицетворяли собой солнце.

<sup>70</sup> Гийсберт Купер посвятил богу молчания отдельную работу («Гарпократ». Утрехт, 1676); некоторые его выводы и гипотезы оспаривал Ноэль Антуан Плюш в труде по истории древних культов («История неба». Париж, 1739). Винкельман ссылается здесь на обе эти книги.

<sup>71</sup> См. примеч. 24 к этой главе «Истории».

<sup>72</sup> В действительности надписи на них стерты настолько, что позднее удалось датировать лишь обелиск у церкви Санта Мариа Маджоре (на Пьяцца дель Эсквилино; см. примеч. 7 к ч. 1, гл. 1 «Истории»).

<sup>73</sup> У Винкельмана дается ссылка на Геродота, согласно которому у египтян «каждый мужчина... носит две одежды, а всякая женщина — одну» (II, 36).

<sup>74</sup> Винкельман ссылается на «Капитолийский музей» Боттари.

<sup>75</sup> О собрании кардинала Полиньяка см. вступление к «Истории» и соотв. примеч. 18.

<sup>76</sup> Винкельман ссылается на замечание Цицерона («О природе богов», III, 47). Исида занимает главенствующее место в египетском пантеоне в эллинистическую эпоху; ее культ постепенно распространяется по всему Средиземноморью и проникает в Италию. В I в. до н. э.

римский сенат неоднократно принимает постановления о разрушении алтарей и святилищ Исиды, однако растущая популярность культа у самых широких слоев населения препятствует этому. Уже в следующем столетии на Марсовом поле воздвигают упоминавшийся выше большой храм Исиды и Сераписа; к этому же времени относятся и святилища Исиды на Палатине, Квиринале и т. д. Император Каракалла (211–217) официально включает Исиду в число высших римских божеств.

<sup>77</sup> Речь идет о финикийской монете местной чеканки, см. примеч. 117 к этой главе «Истории».

<sup>78</sup> В ссылке Винкельман указывает, однако, только книгу Лоренца Наттера «Трактат о древнем способе изготовления резных камней в сравнении с современным» (Лондон, 1754).

<sup>79</sup> Культ Сераписа проник в Египет извне лишь в эллинистическую эпоху; в образе этого божества, ставшего при Птолемах покровителем Александрии, слились черты Осириса (недаром в более поздние времена Сераписа считают мужем Исиды) и греческих богов Диониса, Асклепия, Аида и др. В Риме почитание Сераписа было официально введено при Калигуле (37–41). Предположение о зарождении культа Сераписа во Фракии высказал Макробий («Сатурналии», I, 7), на которого и дается ссылка.

<sup>80</sup> Согласно египетскому гностику Василиду (I–II вв.), абраксас есть некая изначальная сущность, порождающая такие могущественные первоэлементы, как дух, слово, провидение, мудрость, сила. В суевериях позднеантичной эпохи, сложившихся под влиянием гностических учений, абраксас — повелитель демонов и стихий; на геммах-амулетах этого времени появляется изображение абраксаса в виде фантастического антропоморфного или зооморфного существа.

<sup>81</sup> Источник Винкельмана, указанный им в тексте, — схолии к «Одиссее» (XVIII, 299).

<sup>82</sup> По словам Диодора (I, 98), на которого дается здесь ссылка, над статуей работало несколько мастеров.

<sup>83</sup> Винкельман ошибочно толкует не названный им источник; это все тот же Диодор, который — со ссылкой на Гекатея Милетского (ок. 550 — ок. 480 гг. до н. э.) — рассказывает о создании статуи Аполлона двумя скульпторами: Феодором (см. примеч. 72, ч. 1, гл. 1 «Истории») и Телеклом (которого Геродот и Павсаний называют отцом Феодора, а Диодор и Диоген Лаэртский — его братом). При этом Феодор работал в Эфесе над левой частью статуи, а Телекл на Самосе — над правой. Согласно Диодору, Гекатей (труды которого не сохранились) приводил этот пример, желая показать, что греческим мастерам был известен египетский канон.

<sup>84</sup> Винкельман ссылается на рассказ Платона («Пир», 189d).

<sup>85</sup> Согласно Лукиану («Человеку, который назвал меня “Прометеем красноречия”», 4), на которого дается ссылка, этот человек, привезенный Птолемеем I с Востока, вызвал у одних египтян смех, а у других — отвращение.

<sup>86</sup> Винкельман ссылается на «Описание Востока» Покока.

<sup>87</sup> Речь идет о статуе Рамзеса II в его заупокойном храме в Фивах. Диодор Сицилийский (I, 47–48) назвал этот храм «гробницей Озимандии» — по-видимому, от егип. Усермаатра, тронного имени Рамзеса.

<sup>88</sup> К выводу об этом тождестве первым пришел Покок, на книгу которого и дается ссылка. Гранит у Геродота (II, 127 и 134) — «эфиопийский камень» (*λίθος Αἰθιοπικός*). У Плиния Старшего и других римских авторов гранит фигурирует как «фиванский камень» (*lapis thebanus*) или «сиенит» (*syenites*, по местонахождению каменоломен в Сиене, нынешнем Ассуане).

<sup>89</sup> Винкельман указывает здесь в ссылке уже упоминавшийся сборник Иосифа Юста Скалигера и книгу Обри де ла Мотрайе «Путешествия по Европе, Азии и Африке» (Гаага, 1727, т. 1–2).

<sup>90</sup> В качестве черной разновидности базальта у Винкельмана в большинстве случаев выступает все тот же гранит; зеленоватый базальт — по-видимому, диорит.

<sup>91</sup> У Феофраста («О камнях», VI, 65) речь идет о каменоломнях в Египте, где, по его словам, добывались такие большие глыбы алебастра, что из них высекались цельные колонны.

<sup>92</sup> Винкельман указывает здесь книгу Алессандро Донати «Рим древний и новый» (Рим, 1633) и исследование Джованни да Сан-Лоренцо «О драгоценных камнях у древних» (в «Трудах Этрусской академии в Кортоне», т. 1, 1732).

<sup>93</sup> Винкельман ссылается на «Египетскую речь» Публия Элия Аристида (II в.). Упоминаемый ниже Иосиф Симон Ассеманни (1687–1768), ориенталист, был уроженцем Сирии.

<sup>94</sup> Пирро Лигорио (ок. 1510–1583), художник и архитектор, знаток древностей; вел раскопки на Вилле Адриана в Тиволи (1549). Помимо многочисленных рукописей, и поныне хранящихся в библиотеках Рима, Неаполя, Турина и других городов, оставил трактат «Книга мессира Пирро Лигорио, неаполитанца, о древностях Рима» (Венеция, 1553).

<sup>95</sup> Лабиринтом греки называли заупокойный храм Аменемхета III, находившийся, однако, не в Фивах (Верхний Египет), а в Хавваре (Фаюмский оазис в Нижнем Египте). Описание этого памятника дают Геродот (II, 148), Страбон (XVII, 1, 37) и Диодор (I, 66), точно указывая его местонахождение.

<sup>96</sup> К числу адресатов Пейреска принадлежали французские эрудиты Жан Батист Менетрие (1564–1634) и Клод Менетрие (ум. 1639); о ком идет речь, установить не удалось.

<sup>97</sup> Винкельман ссылается на описание пирамиды Хеопса в книге Джона Грива «Пирамидография, или Рассуждение о египетских пирамидах» (Лондон, 1646; Винкельман пользовался французским переводом книги, опубликованном в сборнике Жана де Тевено «Собрание различных записок о путешествиях», Париж, 1666, т. 1–3).

<sup>98</sup> Говоря об этих произведениях из мрамора, Винкельман постоянно ссылается на свидетельства Покока.

<sup>99</sup> Т. е. из халцедона. См. также примеч. 112 к этой главе «Истории».

<sup>100</sup> При подготовке второй редакции «Истории» Винкельман исключил весь абзац, посвященный этой монете.

<sup>101</sup> Подобную датировку предлагает, в частности, греческий историк II в. Аппиан («О Пунической войне», 7), на которого дается ссылка.

<sup>102</sup> Винкельман ссылается на книгу Томаса Шоу «Путешествия, или Описание наблюдений, сделанных в некоторых местностях Барбарии и Леванта» (Оксфорд, 1738).

<sup>103</sup> Геродот (II, 77) называет самым здоровым народом на свете ливийцев, под которыми он подразумевает финикийцев, поселившихся в Карфагене. См. примеч. 9 к этой главе.

<sup>104</sup> Винкельман ссылается на Тита Ливия (XXII, 19), согласно которому этот эпизод Второй Пунической войны произошел в 208 г. до н. э. Полководец Гасдрубал, брат Ганнибала, и отец упоминаемой ниже Софонисбы — разные лица.

<sup>105</sup> Сифакс и Масинисса — соперничавшие между собой правители соседней с Карфагеном Нумидии, участники Второй Пунической войны (Сифакс на стороне Карфагена, Масинисса на стороне Рима).

<sup>106</sup> Римский географ Помпоний Мела (I в.); Винкельман ссылается здесь на его «Описание местностей» (I, 12).

<sup>107</sup> Источник Винкельмана, указанный в ссылке, — сообщение Страбона (XVI, 2, 24), почти дословно пересказанное здесь; Страбон, по видимому, считал Мосха легендарной фигурой и передавал предания о нем с определенной долей скептицизма.

<sup>108</sup> Взгляд на финикийцев как создателей этих наук высказывали многие предшественники и современники Винкельмана (в частности, Гогюэ). Винкельман дает здесь ссылку на книгу Самюэля Бошара, посвященную древней Палестине («Священная география», Париж, 1646), однако сам он занимает более сдержанную позицию, ориентируясь, очевидно, на слова Страбона: «Предание изображает сидонян мастерами во многих искусствах, как об этом ясно говорит и Гомер. Кроме того, они занимались исследованиями в области астрономии и математики, начав со счетного искусства. Ведь каждая из этих отраслей знания необходима купцу и судовладельцу» (XVI, 2, 24). О финикийцах как искусных художниках Гомер говорит в «Илиаде» (XXIII, 743).

<sup>109</sup> Винкельман имеет в виду библейский рассказ об участии мастеров из Гебала (Библа) в строительстве иерусалимского храма и о работах скульптора и литейщика Хирама (уроженца Тира) для двора царя Соломона (3 Царств, 5, 18; 7, 13–14).

<sup>110</sup> Винкельман ссылается на комментарий Иосифа Юста Скалигера к трактату Марка Теренция Варрона «О сельском хозяйстве» (в собрании сочинений Варрона, изданном Скалигером в 1573 г. в Париже).

<sup>111</sup> О богатстве Тира говорится во многих библейских книгах (напр., Иезекииль, 27, 1 и след.).

<sup>112</sup> Винкельман почти дословно пересказывает слова Страбона (XVI, 2, 23), обходясь при этом без ссылки. Далее он ссылается на Аппиана («О Пунической войне», 128: описание Бирсы и сообщение о позолоченных статуях в Карфагене) и на Ливия (XXV, 39: рассказ о щите с изображением Гасдрубала). О статуях из смарагда в Карфагене не говорится ни в одном источнике; Винкельман, очевидно, передает по памяти слова Геродота о храме Геракла (Мелькарта) в Тире: «Среди прочих посвященных приношений в нем было два столпа, один из чистого золота, а другой из смарагда, ярко сиявшего ночью» (II, 44). Смарагдовые колонны упоминаются также у Феофраста («О камнях», 18) и Плиния (XXXVII, 5). У всех этих авторов под традиционным названием смарагд (изумруд) объединены различные породы полудрагоценных и поделочных камней.

<sup>113</sup> Остров в северной части Эгейского моря, у фракийского побережья. Геродот, на которого дается здесь ссылка, сообщает, что видел на Фасосе святилище финикийского Геракла, воздвигнутое «не менее чем за пять поколений до рождения в Элладе Геракла, сына Амфитриона» (II, 44).

<sup>114</sup> Винкельман вновь ссылается на Геродота, согласно которому финикийцы, поселившиеся в Греции вместе с Кадмом, «принесли эллинам много наук и искусств и, между прочим, письменность, ранее, как я полагаю, неизвестную эллинам» (V, 58).

<sup>115</sup> Винкельман дает здесь ссылку на Аппиана («О Пунической войне», 12).

<sup>116</sup> Речь идет о союзных действиях карфагенян и этрусков против Сицилии. В 480 г. до н. э. сиракузский тиран Гелон разбил при Гимере высадившееся на остров карфагенское войско; шесть лет спустя его преемник Гиерон I нанес поражение этрусскому флоту при Кумах.

<sup>117</sup> Остров Мальта (древн. Мелита) начал заселяться выходцами из Тира в X в. до н. э. Карфаген, занявший в VI–V вв. до н. э. главенствующее положение среди финикийских колоний в западном Средиземноморье, распространил в этот период свою власть и на Мальту.

<sup>118</sup> Винкельман описывает ниже карфагенские монеты (золотые и электровые статеры, серебряные тетрадрахмы и др.), чеканившиеся начиная с 409 г. до н. э. — со времени нового вторжения карфагенян в Сицилию и захвата территорий, удерживаемых вплоть до конца Второй Пунической войны (201 г. до н. э.).

<sup>119</sup> Винкельман упоминает в примечании книгу Хуберта Хольция «Греция, или История городов и народов Греции, восстановленная по монетам» (Брюгге, 1576).

<sup>120</sup> Винкельман неточен; Павсаний, на которого он ссылается, отмечает, перечисляя статуи храма Геры в Олимпии: «Далее перед Афродитой сидит маленький позолоченный мальчик; его изваял Бозф из Карфагена» (V, 17, 4). Время работы Бозфа — предположительно вторая пол. III в. до н. э. Существование этого скульптора эллинистической эпохи подтверждает найденная уже в наши дни в Эфесе надпись на постаменте статуи с именем Бозфа, сына Аполлодора, из Карфагена.

<sup>121</sup> Винкельман ссылается на Авла Геллия (VII, 12).

<sup>122</sup> Мнение это, согласно ссылке, высказал Салмазий в комментарии к изданному им в 1621 г. в Париже собранию сочинений Тертуллиана (к трактату «О плаще»).

<sup>123</sup> Т. наз. Ватиканский кодекс IX в., содержащий все шесть комедий Теренция.

<sup>124</sup> Оговорка Винкельмана вызвана тем, что подобный запрет вначале не был всеобъемлющим. В Библии говорится, например, о золотых фигурах херувимов на крышке ковчега завета, изготовленного при Моисее (Исход, 37, 7); среди произведений мастера Хирама в иерусалимском храме названы рельефные изображения херувимов, львов и волов (3 Царств, 7, 29 и 36).

<sup>125</sup> Винкельман ссылается на сборник «Скалигериана».

<sup>126</sup> Винкельман имеет в виду текст из 4 Книги Царств (24, 16), и поныне остающийся неясным. Русский перевод: «...и художников, и строителей тысячу...» не вполне верен. Первое слово подлинника, «*ha'ash*», действительно означает художника или ремесленника (по камню, дереву или металлу); второе, «*masger*», позднее стало означать мастера по изготовлению дверных замков, первоначальный же смысл его утрачен. В Септуагинте слово переведено как «привратники», но это, по-видимому, столь же произвольно, как и толкование Винкельмана.

<sup>127</sup> Винкельман указывает в ссылке таблицу с гравюрами из т. 3 «Собрания древностей» Кайлюса.

<sup>128</sup> Винкельман ссылается на книгу Бьянкини «Всеобщая история, засвидетельствованная памятниками» (Рим, 1697).

<sup>129</sup> Согласно ссылке, мнение это Якоб де Вилде высказал в книге «Собрание античных гемм» (Амстердам, 1703).

<sup>130</sup> Голландский художник Корнелис де Бруйн (1652–1732) провёл несколько месяцев в Персеполе; выполненные при этом зарисовки составили шестьдесят таблиц в его книге «Путешествие через Московию в Персию и Индию» (Амстердам, 1714; Винкельман, согласно ссылке, пользовался французским переводом книги, изданном в 1718 г. в Париже под названием «Путешествие по Леванту»).

<sup>131</sup> Ород II, царь Парфии в 58/57–39 гг. до н. э. Сурена командовал его войсками во время первой войны Рима с парфянами (поход Красса и его поражение при Каррах в 53 г. до н. э.). Винкельман ссылается здесь на Аппиана («Парфянская война», 47). О том, что Сурена притирал лицо румянами, сообщает и Плутарх («Красс», 24), оговаривая, что таков был обычай мидийцев, но не парфян.

<sup>132</sup> Винкельман даёт к этой фразе три ссылки. У Артемидора (II в.) он нашёл сообщение о том, что у персов сновидение с обнажённым человеком служило дурным предзнаменованием («Толкование снов», I, 117). Говоря о стыдливости персов, Винкельман ссылается на замечание Геродота: «Ведь у лидийцев и у всех прочих варваров считается великим позором, даже если и мужчину увидят нагим» (I, 10). Далее он использует наблюдения Жана де Ла Рока, исследовавшего Йемен в 1708–1710 гг. («Путешествие в счастливую Аравию». Париж, 1716).

<sup>133</sup> Весь последующий текст Винкельмана, посвященный одежде древних персов, представляет собой пересказ сообщений античных авторов с многочисленными ссылками на них. Основу тут составляет рассказ Геродота: «Одевание же у вавилонян вот какое. Вавилонянин носит льняной хитон, доходящий до пят, а поверх — другой, шерстяной. Затем поверх он накидывает еще тонкую белую хламиду. Обувь у них — общепринятая, похожая на беотийские сапоги. Отпуская длинные волосы, вавилоняне повязывают на голову тюрбаны и все тело умащивают миррой» (I, 195). У Страбона (XV, 3, 19) Винкельман почерпнул сведения о головных уборах персов: льняных платках в обычное время и войлочных шапках «в виде башни» в походах, а также о длинных рукавах персидских хитонов (замечание о том, что персы прячут в них пальцы, является цитатой из Ксенофонта в «Греческой истории», II, 1, 8). О покрое верхнего платья у персов писал Дионисий Галикарнасский (III, 12). Замечание Плутарха о том, что платье с широкими складками считалось у египтян и у других народов приличествующим женщинам, Винкельман распространил на персов. Все эти свидетельства корректируются, однако, сведениями об изображениях на персепольских рельефах, почерпнутыми, согласно ссылке Винкельмана, из работы Грива «Описание древностей Персеполя» (в сборнике Тевено, 1666).

<sup>134</sup> Основным источником здесь служит, очевидно, сообщение Геродота: «Воздвигать статуи, храмы и алтари у персов не принято. Тех

же, кто это делает, они считают глупцами, поскольку, как мне думается, вовсе не считают богов человекоподобными существами, как это делают эллины» (I, 131).

<sup>135</sup> Винкельман ссылается на книгу Томаса Хайда «История религии древних персов» (Оксфорд, 1700). Культ Митры, древнеиранского божества, позднее почитавшегося парфянами, был занесен в Рим в I в. до н. э.

<sup>136</sup> Источником здесь, несомненно, послужил рассказ Плутарха о празднествах по случаю заключения брака между сыном Орода II и сестрой (а не дочерью) Артавазда II, царя Великой Армении в 55–33 гг. до н. э. Говоря о постановках греческих трагедий при дворах обоих царей в это время, Плутарх упоминает сочинения Артавазда на греческом языке и замечает, что Ороду также «были не чужды греческий язык и литература» («Красс», 33).

<sup>137</sup> Винкельман ссылается на книгу Винченцо Скамоцци «Беседы о римских древностях» (Венеция, 1581). Речь идет о небольшом храме Минервы, начатом при Домициане и законченном при Нерве в 98 г. Вскоре после выхода в свет книги Скамоцци началась разборка развалин храма, от которых ко времени написания «Истории» уже ничего не осталось.

<sup>138</sup> Друзы — представители секты, возникшей в первой пол. XI в. в среде мусульман-шиитов; учение это и сейчас исповедует часть арабского населения горных областей Ливана и северной Сирии. Легенды о происхождении друзов от крестоносцев и их близости к христианству были весьма распространены в Европе во времена Винкельмана.

## Глава третья

<sup>1</sup> Сведения о порядке избрания правителей этрусских городов-государств Винкельман почерпнул, согласно его ссылкам, у Дионисия Галикарнасского (VI, 61) и Тита Ливия (I, 8).

<sup>2</sup> Вейи (совр. Изола ди Фарнезе) — могущественный этрусский город неподалеку от Рима; был завоеван римлянами после многолетней войны в 396 г. до н. э. Винкельман пересказывает сообщение Тита Ливия (V, 1) со ссылкой на него, допуская, однако, ошибку в датировке.

<sup>3</sup> Марсийская или Союзническая война — восстание италийских племен (марсов, самнитов, луканов и др.) против господства Рима в 91–88 гг. до н. э. Винкельман ссылается на Аппиана («Гражданские войны», I, 49).

<sup>4</sup> Винкельман дает ссылку на Арнобия («Против язычников», VII, 26), цитируя ниже одно из его замечаний («Этрурия, мать и виновница суеверий...»).

<sup>5</sup> Винкельман ссылается на Цицерона («О гадании», I, 20).

<sup>6</sup> Рассказ о нападении жителей городов Тарквинии (совр. Корнето) и Фалерии (совр. Чивита Кастеллано) на римлян в 356 г. до н. э. принадлежит Титу Ливию (VII, 17), на которого дается ссылка.

<sup>7</sup> Винкельман ссылается на книгу Томаса Демпстера «Этрусское царство» (Флоренция, 1723–1724, т. 1–2).

<sup>8</sup> Сведения об этом Винкельман, согласно ссылке, почерпнул в книге Карла Сигония «О древних законах итальянских провинций» (Париж, 1567).

<sup>9</sup> Винкельман вновь упоминает книги Фабретти («Древние надписи») и Чьямпини («Памятники древности»).

<sup>10</sup> Винкельман указывает здесь таблицу с гравюрой в книге Монфокона («Античность...», т. 5).

<sup>11</sup> Винкельман предваряет примечание ссылкой на Дионисия Галикарнасского (VII, 72). Надпись на рельефе представляет собой цитату из «Энеиды» (I, 607–610). О спящих сценах см. у Светония («Тиберий», 43).

<sup>12</sup> Ниже Винкельман допускает несколько неточностей при изложении и датировке событий, сыгравших решающую роль в падении Этрурии. Римляне одержали победу при Вадимонском озере в 283 г. до н. э. (471 г. от основания Рима). Осадой Вольсиний руководил Марк Фульвий Флакк; город пал в 264 г. до н. э.

<sup>13</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXIV, 34).

<sup>14</sup> О происхождении Мнесарха, отца философа Пифагора (ок. 570 — ок. 500 г. до н. э.), имеются противоречивые свидетельства. Диоген Лаэртский (VIII, 1) и Порфирий («Жизнь Пифагора», 1) приводят множество версий на этот счет; согласно одной из них, Мнесарх, живший и работавший на Самосе, действительно был этрусском по происхождению.

<sup>15</sup> Винкельман указывает в ссылке лишь комментарий Иосифа Юста Скалигера к трактату Варрона «О сельском хозяйстве». У античных авторов, однако, не существовало единого мнения о происхождении этрусков. Чаще всего этрусков называли вслед за Геродотом (I, 94) выходцами из Малой Азии (Лидии). Дионисий Галикарнасский (I, 28) полагал, что этруски были коренными жителями Италии. Пеласгами — т. е. древнейшими обитателями Греции, вытесненными эллинами, — считал этрусков историк Гелланик из Митилены (ок. 480 — ок. 400 гг. до н. э.).

<sup>16</sup> Кипсел — тиран Коринфа (ок. 657 — ок. 627 гг. до н. э.); у Геродота (V, 92) рассказывается, что мать Кипсела укрыла его в сундуке от подосланных убийц, когда он был еще младенцем. Считалось, что именно этот «ларец Кипсела» и передали в качестве посвященного дара храму Геры в Олимпии потомки коринфского правителя;

обстоятельное описание изображений на ларце имеется у Павсания (V, 17–19). Неясно, чем вызвано это высказывание Винкельмана: у Павсания перечислено около тридцати мифологических сюжетов, подавляющее большинство которых — что известно было и Винкельману — находило традиционное воплощение в греческом искусстве (например, в вазописи) и не представляло собой ничего необычного (сцены Троянской войны, подвиги Геракла, эпизоды из странствий Одиссея и т. д.). Возможно, что на Винкельмана повлияли сомнения Павсания в правильности толкования нескольких сцен на ларце, не снабженных пояснительными надписями.

<sup>17</sup> Винкельман ссылается на диалог Флавия Филострата Старшего «Героики» (II, 39), в котором и приводится этот фрагмент из неизвестного произведения Памфа. Филострат полагал, что поэт исходил из египетских представлений о навозе как символе палингенесии (непрерывного круговорота жизни). Памф, по-видимому, жил в эллинистическую эпоху; Винкельман считал его предшественником Гомера, следуя, очевидно, Павсанию (VIII, 37, 6).

<sup>18</sup> Винкельман ссылается на свое «Описание резных камней», где упоминается гемма с изображением Зевса Апомия. Этот эпитет означает «отгоняющий мух» и связан с мифом, который передает Павсаний: «Говорят, что когда Геракл... приносил жертву в Олимпии, ему страшно надоедали мухи; сам ли он нашел это средство или кто ему посоветовал, но он принес жертву Зевсу Апомию и таким образом прогнал мух за реку Алфей» (V, 14, 2).

<sup>19</sup> Винкельман вновь ссылается на «Описание резных камней». Карнеол — красная разновидность халцедона.

<sup>20</sup> Говоря об архаичности подобных изображений у греков, Винкельман ссылается на Павсания (V, 19, 5), у которого крылатая Артемида уже вызывает недоумение.

<sup>21</sup> Винкельман дает к этой фразе три ссылки. В «Этрусском царстве» Демпстера он нашел изображение крылатой Минервы, а у Цицерона («О природе богов», III, 59) — сообщение о том, что богиню эту изображают в крылатых сандалиях (причем не только у этрусков; из текста явствует, что такова была общая традиция). Ученым, с которыми полемизирует Винкельман, был Джон Хорсли, автор книги «Римская Британия, или Римские древности в Англии» (Лондон, 1732).

<sup>22</sup> Винкельман ссылается на книгу Гори «Этрусский музей» (Флоренция, 1732, т. 1–2).

<sup>23</sup> Изображения крылатых колесниц в этрусском искусстве Винкельман, согласно ссылке, обнаружил у Демпстера. Говоря о монетах города Элевсин, он ссылается на книгу Никколо Франческо Гайма «Британские сокровища» (Лондон, 1719–1720, т. 1–2), посвященную произведениям античного искусства в английских коллекциях.

<sup>24</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (II, 52).

<sup>25</sup> Речь идет о городе-святилище Баальбек в Ливане; основанный финикийцами, он был заселен в эллинистическую эпоху греками, а позднее и римлянами. Соответственно с этим происходило отождествление местного бога Баала (Бела) с греческим богом Гелиосом (отсюда и новое название города), а затем и с Зевсом-Юпитером. Винкельман ссылается здесь на Макробия, который, подобно многим античным авторам, подразумевает под Ассирией Сирию: «Ассирийцы чтят также солнце под именем Юпитера, называя его еще Зевсом Гелиопольским и справляя большие празднества в городе, именуемом Гелиополь» (I, 25, 10). Макробий сообщает и о почитании Аполлона в местностях, расположенных неподалеку от Баальбека, — отсюда, по-видимому, и неточность Винкельмана.

<sup>26</sup> Винкельман указывает в ссылке гравюру с изображением этой монеты у Хольция («Греция, или История городов и народов Греции, восстановленная по монетам»). Ниже он вновь ссылается на Хольция, говоря о монетах Пирра I, царя Эпира (306–272 гг. до н. э.).

<sup>27</sup> Винкельман дает ссылку на книгу Демпстера. Патера — плоская чаша для питья.

<sup>28</sup> Сервий (Мавр Сервий Гонорат, IV–V вв.) — римский ученый, создатель комментария к произведениям Вергилия. Винкельман ссылается на его комментарий к «Энеиде» (I, 42).

<sup>29</sup> Описание щита Алкивиада, афинского государственного деятеля (ок. 451–404 гг. до н. э.), Винкельман нашел у Афиня (XII, 534с), на которого и дает здесь ссылку.

<sup>30</sup> О мифе, посвященном Зету и Амфиону, см. примеч. 93, ч. 2, гл. 2 «Истории».

<sup>31</sup> Согласно мифу, Зевс наказал Асклепия, сына Аполлона, метнув в него молнию (в наказание за то, что Асклепий воскрешал мертвых); разгневанный Аполлон истребил киклопов, ковавших молнии для Зевса, и за это должен был семь лет пасти стада фессалийского царя Адмета. Говоря о шляпах греческих крестьян, Винкельман ссылается на Дионисия Галикарнасского (X, 17).

<sup>32</sup> Древний бог-покровитель земледельцев, пастухов и их стад, заблудившихся путников. Считалось, что он научил людей пчеловодству, виноградарству и разведению маслин. Поздние мифы называют Аристея сыном Аполлона, а культы этих богов сближаются.

<sup>33</sup> Винкельман ссылается на Геродота (VII, 92–93).

<sup>34</sup> Этот атрибут Гермеса связан с изобретением им лиры, декой для которой послужил черепаховый панцирь. Упомянув ниже статую в Фивах, Винкельман ссылается на «Описание Востока» Покока.

<sup>35</sup> Сведения об этом Винкельман почерпнул у Георгия Кудина («Об основании Константинополя»), на которого и дает здесь ссылку.

<sup>36</sup> Выражение «сражаться клещами и пилой», т. е. отдельными отрядами и извилистой боевой линией, встречается у Аммиана Марцеллина (XVI, 12). Истолкование его Винкельман нашел, согласно ссылке, в комментарии Генриха Валезия к Аммиану (в парижском издании 1681 г.).

<sup>37</sup> Винкельман ссылается на «Полиметис» Спенса.

<sup>38</sup> См. примеч. 32 к вступлению Винкельмана.

<sup>39</sup> Винкельман дает здесь ссылку на «Флорентийский музей» Гори.

<sup>40</sup> Мифологический сюжет «Семеро против Фив» связан с соперничеством Этеокла и Полиника, сыновей Эдипа. Этеокл захватил власть в Фивах; его брат-изгнанник призвал на помощь шестерых царей, войско которых осаждало город десять лет. Вождями похода, принесшего гибель почти всем героям, были Полиник, Адраст, Амфиарай, Гиппомедонт, Капаней, Партенопей и Тидей.

<sup>41</sup> Это произведение этрусского искусства V в. до н. э., найденное в 1553 г. близ Ареццо, и ныне хранится во Флоренции (в Археологическом музее). В посвяжительной надписи на нем упоминается бог Тиния, этрусский Юпитер.

<sup>42</sup> Речь идет о т. наз. Ораторе (Флоренция, Археологический музей), статуе I в. до н. э., найденной в 1573 г. близ Тразименского озера. Согласно надписи на тоге, статую, изображающую этруска Авле Метле (рим. Авл Метилий), создал по заказу его вдовы мастер Тенние Тутин. Прозвище статуи объясняется сочетанием выразительного жеста правой руки, римской одежды и этрусской надписи (римляне прибегали к помощи прорицателей из Этрурии вплоть до начала V в.).

<sup>43</sup> Винкельман ссылается на замечание Тита Ливия (V, 41) о том, что римляне в древности носили длинные бороды. Ниже, однако, он говорит о древних изображениях безбородого Зевса, Гефеста и Асклепия. См. примеч. 49 к этой главе.

<sup>44</sup> Т. наз. *Idolino*, представляющий собой либо греческий оригинал последней четверти V в. до н. э. (тип юноши сложился под влиянием произведений Поликлета), либо, что более вероятно, позднюю копию подобного оригинала. С XVII в. статуя находилась в составе собрания Медичи (ныне — во Флоренции, в Археологическом музее).

<sup>45</sup> Цирцейи — колония римлян в южном Лациуме на берегу Тирренского моря, об основании которой сообщает Тит Ливий (I, 56). Папа из семейства Конти — Иннокентий XIII (1721–1724).

<sup>46</sup> Винкельман ссылается на Полибия (III. 22 и 24), приводящего тексты обоих договоров. Изгнание Тарквиния Гордого, избрание первых консулов, т. е. установление в Риме республики и заключение первого союзного договора с Карфагеном, относятся к 510–509 гг. до н. э. Упоминаемый ниже поход Ксеркса против греков начался в 480 г. до н. э.

<sup>47</sup> Винкельман, несомненно, имеет в виду книги Филиппа Клуверия «Древняя Италия» (Лейден, 1624) и Христофора Целлария «Обзор римских древностей» (Галле, 1674).

<sup>48</sup> Говоря об алтаре в Афинах, Винкельман ссылается на Павсания (I, 3, 2), у которого, однако, речь идет о картине с изображением двенадцати олимпийцев, принадлежащей Евфранору (см. примеч. 64, ч. 1, гл. 4 «Истории»). При подготовке второго издания «Истории» Винкельман снял это замечание вместе со ссылкой.

<sup>49</sup> Винкельман дает к этой фразе несколько ссылок, и в первую очередь — на Павсания (VIII, 28, 1), у которого упоминается статуя безбородого Асклепия, но отнюдь не древней работы (Павсаний приписывает ее Скопасу). Замечание об этрусских сосудах подкрепляется ссылкой на книги Демпстера и Монфокона («Античность...»), а о геммах — на «Описание разных камней из коллекции покойного барона фон Стош». Говоря о произведениях римской эпохи, Винкельман ссылается на каталог собрания Пемброка (см. примеч. 18 к вступлению Винкельмана) и на книгу Джованни Баттиста Пассери «Древние светильники» (Падуа, 1739). Между тем, как явствует из замечаний того же Павсания (VII, 23, 7 и 24, 2), отсутствие бороды свидетельствовало лишь о стремлении скульптора изобразить бога или героя в юном возрасте.

<sup>50</sup> Винкельман ссылается на письмо Цицерона («К Аттику», I, 10), в котором содержится просьба приобрести для него в Афинах две каменные ограды для колодцев, украшенные рельефами.

<sup>51</sup> При подготовке второго издания «Истории» Винкельман исключил всю эту фразу, убедившись в своей ошибке. Павсаний (I, 39, 1), говоря о реально существовавшем в его дни водоеме у дороги из Элевсина в Мегару, сообщает, что подле него, согласно поэту Памфу, сидела Деметра после похищения Аидом ее дочери Персефоны. Художник по имени Памф в источниках не упоминается.

<sup>52</sup> Винкельман имеет в виду книгу Пьетро Лукателли «Капитолийский музей» (Рим, 1750).

<sup>53</sup> Наблюдение это Винкельман, согласно ссылке, почерпнул у Пакиауди («Памятники Пелопоннеса»). Геракл, не получивший ответа в дельфийском святилище, в гневе похитил треножник, с которого прорицала пифия; Аполлон, основатель святилища, вступил с Гераклом в единоборство, прекращенное по воле Зевса.

<sup>54</sup> Винкельман цитирует Овидия («Метаморфозы», VIII, 30 и «Любовные элегии», I, 1, 23). *Patulus* означает «широкий», *sinuosus* — «извилистый».

<sup>55</sup> Речь идет о книге Карло Антониоли «Описание и объяснение одной древней этрусской геммы» (Пиза, 1757).

<sup>56</sup> Винкельман цитирует поэму Стация «Фиваида» (VI, 840), посвященную походу Семерых против Фив (см. примеч. 40 к этой главе).

<sup>57</sup> Об этом рассказывает Гомер («Илиада», XXIII, 144 и след.); Винкельман ссылается здесь на Павсания (I, 37, 3), который пересказывает Гомера в подтверждение древности такого обычая. Сперхей — речной бог, сын Океана и Геи; Фетида, жена Пелея и мать Ахилла, была дочерью его брата Нерея.

<sup>58</sup> Винкельман ссылается на Павсания (VIII, 20, 3 и 41, 3). Левкипп — персонаж греческой мифологии; согласно Павсанию, он выдал себя за девушку, воспользовавшись своими длинными волосами, и вошел в доверие к нимфе Дафне, избегавшей мужчин; был изобличен и убит спутницами нимфы.

<sup>59</sup> Винкельман пересказывает слова Пиндара из VI Истмийской оды (ст. 23–25) со ссылкой на нее.

<sup>60</sup> Винкельман ссылается на книгу Леандро Альберти «Описание Италии» (Болонья, 1550).

<sup>61</sup> Согласно ссылке Винкельмана — в предисловии к «Этрусскому музею».

<sup>62</sup> Винкельман ссылается на Аристида («Панафинейская речь», 14).

<sup>63</sup> Выражение *obesus etruscus* — «тучный [толстый] этруск» — действительно употреблено у Катутла (XXXIX, 11) как этническая, а не индивидуальная характеристика. То же — у Вергилия («Георгики», II, 193).

<sup>64</sup> Винкельман вспоминает здесь, по-видимому, ту наивную аргументацию, которую Ксенофонт вкладывает в уста Сократа: «Так, Анаксагор говорил, что огонь и солнце — одно и то же, но он упустил из виду, что на огонь люди легко смотрят, а на солнце не могут глядеть; что от солнечного света люди имеют более темный цвет кожи, а от огня нет. Упустил из виду Анаксагор и то, что ни одно растение без солнечных лучей не может хорошо расти, а от согревания огнем все они гибнут. Утверждая, что солнце — раскаленный в огне камень, он словно бы позабыл, что камень, находясь в огне, не светится и не может долго сохраняться там, а солнце вечно остается самым блестящим светилом» («Воспоминания о Сократе», VII, 7, 7).

<sup>65</sup> Плутарх, на которого дается здесь ссылка, излагает две версии этого подвига Тесея. Согласно первой, Фэя была свирепой дикой свиньей, согласно второй — разбойницей, которую прозвали свиньей «за гнусный нрав и образ жизни» («Тесей», 9). Судя по гравюре, подготовленной Винкельманом (но не помещенной в первом издании «Истории»), мастер пропавшей геммы следовал первой версии.

<sup>66</sup> Винкельман ссылается на слова Аристотеля, сравнивающего Полигнота как превосходного живописца характеров с Зевкиссом, в произведениях которого «характеров совсем нет» («Поэтика», 6). Но это не упрек, а простая констатация: Аристотель развивает тезис о том, что главным в трагедии является подражание действию, а не людям

(характерам) и что поэтому трагедия без действия немислима, а без характеров вполне возможна; одни трагедиографы изображают характеры, другие же нет, и соотношение между ними такое же, как в живописи между Полигнотом и Зевкисом. Более того, Аристотель ниже хвалит Зевкиса как раз за изображение персонажей, не имеющих реальных прототипов, т. е. за стремление к идеальной красоте, возвышающейся над реальной действительностью («Поэтика», 25). Последнее замечание Аристотеля именно в этом духе истолковано Винкельманом в «Пояснении к “Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры”» (см. с. 350 настоящего издания и соотв. примеч. 74).

<sup>67</sup> Винкельман указывает в ссылке трактат поэта Лодовико Дольче «Диалог о живописи» (Венеция, 1557), выступившего вслед за Аретино с резкой критикой творчества Микеланджело.

<sup>68</sup> Речь идет об италийских племенах, покоренных Римом в IV—II вв. до н. э. Самниты занимали обширную область средних и южных Апеннин восточнее Лациума. Часть самнитов вторглась в расположенную южнее и прилегающую к Тирренскому морю Кампанию, покорив живших там осков; от смешения этих двух племен произошли кампанцы. Вольски населяли восток Лациума.

<sup>69</sup> Винкельман дает здесь ссылку на сообщение Тита Ливия (X, 20) о засылке римлянами к самнитам лазутчиков, знающих оскский язык. Распространенный во всей южной Италии т. наз. оскско-умбрский язык был близок к латинскому; предположение о его родстве с этрусским языком неоднократно высказывалось во времена Винкельмана — в частности, в обширной монографии Марио Гварначчи «Древние италийцы» (Лукка, 1767—1772, т. 1—3).

<sup>70</sup> Почти весь этот абзац основан на сведениях, почерпнутых у Тита Ливия — со ссылками на него (IX, 40 — щиты, отделанные золотом и серебром; X, 38 — лагерь, обтянутый полотном, и т. д.). Лишь говоря об основании Капуи этрусками, Винкельман ссылается на Помпония Мелу (II, 4). Основанная в VII в. до н. э., Капуя в 438 г. до н. э. была завоевана самнитами, а в 343 г. до н. э. подпала под власть Рима.

<sup>71</sup> О могуществе аристократии у вольсков писал Дионисий Галикарнасский (VI, 72), об избрании ими царя на время войны — Страбон (VI, 1, 3); Винкельман дает здесь ссылки на оба источника. Вольски были покорены римлянами в 338 г. до н. э. после долгих и кровопролитных войн.

<sup>72</sup> Речь идет о трех Самнитских войнах (343—341, 328—304 и 298—290 гг. до н. э.), завершившихся завоеванием римлянами всего Самниума; позднее, однако, самниты поддержали Пирра I во время его похода в Италию (280—275 гг. до н. э.) и принимали активное участие в Марсийской или Союзнической войне (91—88 гг. до н. э.).

<sup>73</sup> Винкельман, очевидно, основывается здесь на тексте Плиния Старшего, встречающемся лишь в немногих рукописях и признанном позднее недостоверным. Скульптором, которого пригласил в Рим царь Тарквиний Приск (616–578 гг. до н. э.), был этруск Вулка из города Вейи; основной его работой, согласно тому же Плинию (XXXV, 157), явилась статуя Юпитера на Капитолии.

<sup>74</sup> Предположение это, согласно ссылке Винкельмана, высказал Аннибале Оливьери в статье «Сообщение о нескольких самнитских медалях» («Труды Этрусской академии в Кортоне», 1738, т. 4).

<sup>75</sup> Монета эта находилась в прусском королевском собрании и была известна Винкельману по описанию и гравюре в книге Бегера («Сокровищница курфюрста бранденбургского»), на которую и дается ссылка.

<sup>76</sup> Винкельман еще не мог располагать достаточными сведениями по истории чеканки монет в этих греческих колониях; по-видимому, он исходил из слов Страбона (V, 4, 4) о том, что Кумы являются древнейшим из греческих городов в Италии и Сицилии. Кумы были основаны ок. 750 г. до н. э., Неаполь — ок. 680 г. до н. э. Самые древние монеты были отчеканены в Сибарисе, Метапонте и Таренте (сер. VI в. до н. э.); к несколько более позднему периоду относятся монеты Посидонии, Кротона и Каулонии. В Кумах и Неаполе первые монеты появляются ок. 500 г. до н. э.

<sup>77</sup> Помимо «Всеобщей истории» Бьянкини и каталога пемброковского собрания Винкельман указывает здесь в ссылке на книгу Франческо Шипионе Маффеи «Описание Вероны» (Верона, 1731–1732, т. 1–2). Монеты Капуи и Теанума — дидрахмы греческого чекана с надписями на оскском языке (оскское письмо представляло собой вариант этрусского).

<sup>78</sup> См. «Очерк жизни и творчества Винкельмана».

<sup>79</sup> Агафокл, тиран Сиракуз в 317–289 гг. до н. э., принявший царский титул (304 г. до н. э.); сын гончара, он и сам в юности занимался гончарным ремеслом.

<sup>80</sup> Винкельман ссылается на Павсания, упоминающего подобные могильники («земляная насыпь, окруженная поддерживающей ее каменной оградой» VI, 21, 3; «высокий курган» VIII, 12, 5).

<sup>81</sup> Сведения эти Винкельман почерпнул, согласно ссылке, из ской к комедии Аристофана «Экклесиасусы» (к ст. 988).

<sup>82</sup> Винкельман ссылается на схолии к Пиндару (ко II Олимпийской оде).

<sup>83</sup> Винкельман дает к этой фразе несколько ссылок. У Гомера («Илиада», XXIII, 258 и след.) в числе наград победителям игр названы различные сосуды; древность подобного обычая подтверждает Афиней (II, 49е). Говоря о монетах малоазийского города Траллы, Винкельман ссылается на книгу Эзекиела Спанхейма «О номиналах и паритетах древних монет» (Рим, 1664), а о резных камнях — на свое «Описание».

<sup>84</sup> Речь идет о т. наз. «панафинейских амфорах», с 566 г. до н. э. служивших наградами победителям этих игр. Во времена Винкельмана амфоры эти еще не были известны (см. «Очерк жизни и творчества Винкельмана»); говоря о сосудах на храме, он ссылается на фрагмент из Каллимаха, александрийского поэта и ученого (III в. до н. э.).

<sup>85</sup> Винкельман ссылается на таблицы с гравюрами в т. 1 «Этрусского царства», на которых изображены два апулийских кратера IV в. до н. э.

<sup>86</sup> Зевс, влюбившись в Алкмену, жену фиванского полководца Амфитриона, явился к ней в отсутствие мужа в его обличье; от этой связи родился Геракл. Миф нашел воплощение во многих произведениях античной драматургии, из которых сохранилась лишь комедия Плавта «Амфитрион». Винкельман первым атрибутировал изображение на сосуде из коллекции Менгса (южноиталийском кратере IV в. до н. э., находящемся ныне в Ватиканском музее); справедливо и его утверждение о том, что здесь воплощена сцена из какой-то комедии на этот сюжет. Именно в Южной Италии зародился жанр флиака, грубовато-комического представления, зачастую пародировавшего популярный мифологический сюжет; сцены из флиаков часто встречаются в росписях южноиталийских сосудов IV в. до н. э.

<sup>87</sup> У Плавта вместе с Юпитером на землю спускается Меркурий, принявший облик Сосии, раба Амфитриона.

<sup>88</sup> Дельфис и Симаита — герои II идиллии Феокрита.

<sup>89</sup> Винкельман ссылается на комедии Аристофана «Облака» (ст. 539) и «Лисистрата» (ст. 110).

<sup>90</sup> Сосиполид считался богом-покровителем Элиды; картину с его изображением описывает Павсаний (VI, 25, 4), на которого дается ссылка. Деметрий I Полиоркет (ок. 336–283 гг. до н. э.) — сын одного из сподвижников Александра Македонского, энергичный и честолюбивый полководец; о его одеянии говорится у Афиней (XII, 506b), на которого дана вторая ссылка.

<sup>91</sup> Апостола Зено (1668–1750) — итальянский поэт и драматург, автор многих популярных оперных либретто. Винкельман упоминает здесь посмертное издание его посланий (Венеция, 1752, т. 1–3).

<sup>92</sup> Речь идет о т. наз. бронзетти, своеобразных памятниках сардинской культуры эпохи энеолита, датируемых примерно первой пол. I тысячелетия до н. э. Эти небольшие — от 8 до 30 см — бронзовые фигурки изображают вождей племен, жрецов и жриц, воинов, музыкантов и т. д. Бронзетти находят по преимуществу в развалинах святилищ, что свидетельствует, по-видимому, об их votivном характере. Винкельман первым заговорил о значительной древности этих фигурок.

## Глава четвертая

<sup>1</sup> Винкельман пересказывает замечание Климента Александрийского (со ссылкой на него): «...Эпикур полагает, что только между эллинами и могла возникнуть и процвести философия» («Строматы», I, 15).

<sup>2</sup> Винкельман вновь ссылается на рассказ Платона о том, что Афина определила грекам такое место обитания, где под влиянием умеренного климата рождаются разумнейшие люди («Тимей», 24с; ср. ч. 1, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 100). Кроме того, он помещает здесь ссылку на Геродота (III, 106: «Эллада... имеет самый умеренный климат»).

<sup>3</sup> Винкельман ссылается на Полибия (V, 23).

<sup>4</sup> Павсаний сообщает, что обычай избирать юношу жрецом в Эгах существовал в древности (VII, 24, 4), а жрецом Аполлона Исмения в Фивах — и в его время (IX, 10, 4); ежегодные процессии в Танагре устраивались, по словам Павсания (IX, 22, 2), в честь Гермеса, спасшего город от эпидемии. Далее Винкельман пересказывает рассказ Геродота (V, 47).

<sup>5</sup> Винкельман, судя по ссылке, основывается на следующем замечании Павсания: «Кратин из Эгиры в Ахее был в свое время самым красивым из своих соплеменников и проявил величайшее искусство в борьбе» (VI, 3, 6).

<sup>6</sup> Деметрий из Фалерона (ок. 350—ок. 283 гг. до н. э.) — философ, афинский политический деятель; о его прозвище «милобровый» (*χαρίτωβλέφαρος*) сообщает Диоген Лаэртский (V, 76), на которого и дается ссылка.

<sup>7</sup> Согласно мифу, Кипсел правил в Аргосе во время вторжения потомков Геракла в Пелопоннес. Об учреждении им состязаний в женской красоте говорится у Афиня (XIII, 609e); Винкельман, однако, ссылается на комментарий к «Илиаде» византийского ученого Евстафия Солунского (XII в.), в котором используется этот рассказ Афиня.

<sup>8</sup> Винкельман ссылается на комментарий Лутация к «Фиваиде» Стация. Об этом обычае сообщают также Плиний Старший (XXXIV, 75) и Макробий (I, 7).

<sup>9</sup> Праздник Диоклеи, посвященный любви и дружбе, был учрежден мегарянами в честь их согражданина Диокла, отдавшего в битве жизнь ради спасения любимого им юноши. Источником Винкельману, согласно ссылке, послужили идиллия Феокрита (XII, 27 и след.) и схолии к ней.

<sup>10</sup> Говоря о существовании таких состязаний у спартанцев, Винкельман ссылается на поэму Мусея (V в.) «Геро и Леандр» (ст. 75), а у лесбосцев (в храме Геры) и у паррасийцев — на Афиня (XIII, 609d).

<sup>11</sup> Винкельман указывает в ссылке: «Aristot. Polit. L. 3, с. 10, р. 87 ed. Sylburg. Thucyd. L. I, р. 5, l. 25». Комментаторы (в частности, Фей и Майер) выражали сомнение по поводу первой ссылки, не обнаружив не только в указанном месте «Политики» (III, 10), но и вообще в этом сочинении Аристотеля ничего схожего с высказыванием Винкельмана. По всей видимости, Винкельман исходил из замечания Аристотеля о том, что в древности «царей ставили вследствие оказанных ими благодеяний, а их оказывали хорошие мужи» («Политика» IV, 11). С этим согласуется и ссылка на Фукидида: Винкельман, очевидно, ориентирует читателя на пересказ историком мифа о воцарении Атрея (отца Агамемнона) в Микенах по воле самих граждан, ибо «Атрей представлялся им могущественным и вместе с тем успел угодить народной массе» (I, 9).

<sup>12</sup> Винкельман ссылается на Пиндара (IX Олимпийская ода, 100: «Все лучшее — от природы»).

<sup>13</sup> Эту статую упоминает Павсаний (VI, 15,9), на которого и дается ссылка.

<sup>14</sup> Упоминание об этом Винкельман, согласно ссылке, нашел у Пиндара (VII Олимпийская ода, 86).

<sup>15</sup> Речь идет о философах, последовательно возглавлявших стоическую школу в Афинах во второй пол. III в. до н. э. Винкельман, очевидно, основывается на сообщениях Диогена Лаэртция (VII, 168 и 179) о том, что в юности Клеанф занимался кулачной борьбой, а Хрисипп — бегом.

<sup>16</sup> Пифийские игры устраивались в Дельфах (в память победы Аполлона над змеем Пифоном на том месте, где бог основал оракул). Об участии Платона в состязании борцов сообщает тот же Диоген Лаэртций (III, 4).

<sup>17</sup> Винкельман, очевидно, следует рассказу Порфирия о победе самосского борца Евримена: «Дело в том, что остальные атлеты, по старинному обычаю, питались сыром и смоквами, а Евримен по совету Пифагора первый стал ежедневно есть назначенное количество мяса и от этого набираться сил» («Жизнь Пифагора», 15). Диоген Лаэртций (VIII, 12) сомневается в достоверности этой истории, а Павсаний (VI, 7, 10) приписывает такое нововведение бегуну Дромику.

<sup>18</sup> Во время Второй Самнитской войны римское войско было заперто в Кавдинском ущелье и сдалось на милость победителей (321 г. до н. э.); многие последующие успехи римлян связаны с именем Люция Папирия Курсора, неоднократного консула и диктатора. Говоря о прозвище Папирия, Винкельман ссылается на пояснение Тита Ливия, согласно которому полководец в юности «побеждал всех своих сверстников в состязаниях по бегу» (IX, 16).

<sup>19</sup> Винкельман ссылается на Лукиана («В защиту изображений», 11), у которого говорится лишь о запрещении ставить статуи победителей Олимпийских игр выше их действительного роста.

<sup>20</sup> Согласно Павсанию (X, 16, 7), греки, обитавшие на Липарских островах (Тирренское море, вблизи северо-западного побережья Сицилии), захватили двадцать этрусских кораблей. Говоря ниже о статуях жрецов и жриц, Винкельман ссылается на того же Павсания (II, 17, 7 и 35, 4; VII, 25, 7).

<sup>21</sup> У Павсания (VI, 3, 1; VII, 27, 5), на которого дается ссылка, упомянуты бегун Дикон, заслуживший три статуи в Олимпии по числу побед, и борец Промах, который одержал шесть побед на различных играх и был почтен двумя статуями: одной — в Олимпии, другой — в родном городе. Однако оба случая представляют собой исключения.

<sup>22</sup> Дионисий Галикарнасский (VII, 8) рассказывает лишь, что Аристодем велел убрать из святилищ и общественных мест статуи убитых им людей и заменить их своими собственными.

<sup>23</sup> Винкельман ссылается на Павсания (VII, 17, 13), согласно которому Ойбот, оскорбленный равнодушием своих сограждан, проклял их и тем самым лишил возможности одерживать победы на играх — до тех пор, пока они по велению оракула не воздвигли ему статую.

<sup>24</sup> Павсаний (VI, 8, 3), на которого дается ссылка, рассказывает это о бегуне Эвботе, узнавшем о своей будущей победе от оракула.

<sup>25</sup> Винкельман ссылается на рассказ Павсания (VII, 23, 5) об атлете Стратоне, одержавшем на Олимпийских играх две победы в один день.

<sup>26</sup> Винкельман пересказывает слова Геродота (V, 78) о расцвете Афин после падения тирании Писистратидов (510/509 г. до н. э.). Подобную мысль Геродот высказывает и в других местах (V, 66 и 91).

<sup>27</sup> Софист Горгий (ок. 485—ок. 380 гг. до н. э.), уроженец Леонтин в Сицилии, является одним из создателей греческой риторики; Винкельман связывает расцвет его творчества с падением тирании и установлением республики в Сиракузах (465 г. до н. э.). Тезис о свободе как непременном условии для расцвета красноречия обосновал Жак Ардион, на статью которого «Рассуждение о происхождении и развитии риторики» («Журнал Академии надписей», т. 14, Париж, 1730) дается ссылка.

<sup>28</sup> Античная традиция (Цицерон «Об ораторе», III, 34; Плутарх «Тесей», 20; Павсаний, VII, 26, 13) приписывает заслугу первой записи полного свода гомеровских поэм афинскому тирану Писистрату (561/60—528/27 гг. до н. э.).

<sup>29</sup> Винкельман ссылается на Тита Ливия (XXIX, 12); речь идет о Сципионе Африканском.

<sup>30</sup> Неточность Винкельмана: у Платона («Апология Сократа», 22d), на которого он ссылается, Сократ объявляет тех, кто занимается ручным трудом — и в том числе, разумеется, художников, — более мудрыми, чем он сам («они умели делать то, чего я не умел»), но тут же отмечает как заблуждение их стремление считать себя мудрыми и во всем прочем.

<sup>31</sup> Марк Аврелий называет Диогнета в числе своих учителей («К себе самому», I, 6).

<sup>32</sup> Винкельман, согласно ссылке, имеет в виду описание Аристотелем демократического строя в «Политике» (IV, 11).

<sup>33</sup> Ламах (ок. 470–414 гг. до н. э.) был одним из афинских стратегов во время Пелопоннесской войны. О его бедности сообщает Плутарх («Никий», 15), оговаривая, однако, что именно это обстоятельство лишало Ламаха «какого бы то ни было веса и влияния» («Алкивиад», 21). О Мильтиаде и Фемистокле см. ниже примеч. 56.

<sup>34</sup> Ксенофил из Аргоса и его сын Стратон работали, по-видимому, во второй пол. II в. до н. э. Об их статуях сообщает Павсаний (II, 23, 4), на которого дается ссылка.

<sup>35</sup> Винкельман пересказывает сообщение Павсания (VIII, 53, 8) со ссылкой на него. Хирисоф (точнее, Хейрисоф) работал предположительно в VI в. до н. э.

<sup>36</sup> Винкельман ссылается на Павсания (V, 10, 8), который действительно называет Алкамена в числе создателей храма и описывает его рельефы, но не утверждает ничего подобного. Во второй редакции «Истории» фраза эта отсутствует. Алкамен работал во второй пол. V в. до н. э.

<sup>37</sup> Плутарх, на которого ссылается Винкельман, говорит о почестях, воздающихся даже и в его время «скульптору Силаниону и живописцу Паррасию, создателям изображений Тесея» («Тесей», 4). Картина Паррасия, работавшего во второй пол. V в. до н. э., находилась в Афинах, а позднее была увезена в Рим и выставлена на Капитолии. Статуя работы Силаниона (время его работы — примерно 370–320 гг. до н. э.) также находилась в Афинах. Память обоих мастеров чествовали, очевидно, во время афинского праздника Тесеи.

<sup>38</sup> Винкельман ссылается на сообщение Павсания: «Что Фидий был создателем этой статуи, тому служит доказательством надпись, сделанная в ногах Зевса: “Фидий, сын Харленда, афинянин, сделал меня”» (VI, 10, 2).

<sup>39</sup> У Винкельмана дается ссылка на Павсания (VI, 3, 1: статуя кулачного бойца Хереи, в надписи на которой указано имя скульптора Астериона). Хотя Павсаний часто указывает имена создателей статуй олимпийских победителей, он лишь в немногих случаях упоминает надписи в качестве своего источника, — этим, по-видимому, и объясняется последующая оговорка Винкельмана о нераспространенности подобного обычая.

<sup>40</sup> Двустипшие это приводит Павсаний (VIII, 42, 10), на которого дается ссылка. Гиерон I одержал победу в состязании на скачках в игры 482 г. до н. э., колесница же, согласно Павсанию, была поставлена Диноменом (Деиноменом) после смерти его отца, т. е. после

467/6 гг. до н. э. Скульптор Онат из Эгины работал примерно в 480–460 гг. до н. э. См. ч. 2, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 26.

<sup>41</sup> Винкельман упоминает здесь книги Никола Жедуана «Жизнеописание Фидия» (Париж, 1719) и Джона Никсона «Рассуждение о спящем Купидоне» (Лондон, 1755).

<sup>42</sup> Винкельман, согласно ссылке, основывается на рассказе Плиния Старшего об афинском живописце Панении (Панэне): «Во время его расцвета уже были установлены состязания живописцев в Коринфе и в Дельфах, и он первый из всех выступил на этом состязании с Тимагором Халкидским на пифийском празднике, причем был им побежден» (XXXV, 58). Панения называют братом Фидия тот же Плиний (XXXV, 54) и Павсаний (V, 11, 6), а племянником — Страбон (VIII, 3, 30). Тимагор известен лишь из цитируемого сообщения Плиния.

<sup>43</sup> Историю эту рассказывает Лукиан («Геродот, или Аэтион»), на которого дается ссылка. Аэтион работал, по-видимому, во второй пол. IV в. до н. э.

<sup>44</sup> Винкельман ссылается на рассказ Плиния Старшего (XXXV, 72). Живописец Тиманф, младший современник Паррасия, работал на рубеже V и IV вв. до н. э.

<sup>45</sup> Лессинг заметил на полях «Истории»: «Как раз это двустипшие Симоида имеется у Павсания (lib. X. cap. 27. pag. 866)». Действительно, Винкельман, обратившись за уточнением к Павсанию (X, 25–31), по непонятным причинам игнорирует и приводимое им двустипшие поэта Симоида Кеосского, и ясное указание на то, что в леске находились два произведения Полиггота («Отплытие греков из Трои» и «Сопествие Одиссея в Аид»). Павсаний оставил подробнейшее описание обоих произведений, и Винкельман не раз использует его в этой же главе «Истории». Полиггот с Фасоса (ок. 500–ок. 430 гг. до н. э.) был, судя по источникам, одним из крупнейших живописцев древности. Особенно высоко ценились его работы, упомянутые Винкельманом, — в афинской Стое Пойкиле («Пестром портике») и леске (т. е. доме для собраний) книдьян в Дельфах.

<sup>46</sup> Об этом сообщает Плиний Старший (XXXV, 59), на которого и дается ссылка. Амфиктиониями назывался союз между греческими городами, заключавшийся во имя совместной защиты какого-либо святилища.

<sup>47</sup> Винкельман ссылается на Геродота (III, 60), упоминающего, однако, три сооружения на Самосе, которые, по его словам, являются самыми большими в Элладе: водопровод, пробитый в скале (строителем его назван мегарянин Евпалин), дамба, возведенная вокруг гавани (имя строителя не указано), и храм, архитектором которого Геродот считает Рэка, сына Филея (речь идет о монументальном храме Геры, воздвигнутом ок. 560 г. до н. э.).

<sup>48</sup> Имя этого мастера сохранил византийский писатель XII в. Феодор Продром, на «Послания» которого здесь дается ссылка.

<sup>49</sup> Согласно Афиней (II, 50f), на которого ссылается Винкельман, то были Акесас и Геликон, уроженцы Кипра.

<sup>50</sup> У Ювенала (XII, 43), на которого дается ссылка, речь идет о мастере, изготовившем серебряные чаши для питья (это явствует из контекста, хотя слово *lanx* действительно может означать и чашу весов).

<sup>51</sup> Винкельман ссылается на одну из анонимных античных биографий Гомера, где рассказывается, что поэт из благодарности к некоему мастеру Тихию увековечил таким образом его имя в «Илиаде» (VII, 220).

<sup>52</sup> У Афиней (XI, 460f), на которого дается ссылка, упомянуто несколько мастеров, чьи имена были присвоены их изделиям.

<sup>53</sup> Т. е. светильники на деревянной подставке; Винкельман ссылается на одно из писем Цицерона («К брату Квинту», III, 5). Имя мастера в письме не названо; однако римляне действительно переняли у греков эту традицию, и у того же Цицерона («Против Верреса», IV, 18, 38) упоминаются «ферикловы сосуды» (*thericlea vasae*), названные так в честь коринфского гончара Ферикла (V–IV вв. до н. э.).

<sup>54</sup> Винкельман, согласно ссылке, основывается на довольно неясном указании Павсания (V, 10, 3), из которого можно лишь заключить, что местная традиция приписывала это изобретение либо Бизею, либо его сыну Эвергу (VI–V вв. до н. э.).

<sup>55</sup> Винкельман ссылается на «Буколики» (III, 37), где в беседе двух пастухов так назван мастер, изготовивший резные кубки из бука.

<sup>56</sup> Винкельман, согласно ссылке, пересказывает фразу Демосфена, восхвалявшего нравы героев греко-персидских войн: «А в частной жизни они были настолько скромны и так твердо держались нравов демократии, что, например, дома Аристиды, Мильтиада и других знаменитых людей того времени... нисколько не были великолепнее домов их соседей» (III Олинфская речь, 26). Мильтиад — победитель персов при Марафоне (490 г. до н. э.); Фемистокл — при Саламине (480 г. до н. э.); Аристид — организатор и руководитель Делосского морского союза (478/7 гг. до н. э.), федерации греческих государств, направленной против Персии; Кимон, сын Мильтиада, разбил персидский флот при Эвримедонте (467/6 гг. до н. э.).

<sup>57</sup> Живописец Никий работал во второй пол. IV в. до н. э. Винкельман ссылается на описание этого надгробия у Павсания (VII, 22, 6–7); речь идет о картине на мраморной плите. Павсаний упоминает и другие надгробия, украшенные живописью (II, 7, 3; VII, 25, 13). Несколько таких картин V в. до н. э., выполненных на памятниках из мрамора и известняка, было найдено уже в новейшее время.

<sup>58</sup> Эти сведения Винкельман почерпнул, согласно ссылкам, у Плиния Старшего (XXXV, 37), Дионисия Галикарнасского (IV, 25) и Павсания (VI, 13, 11 и др. — однако у него говорится о статуях не только победителей, но и других граждан, заслуживших почести на их родине).

<sup>59</sup> Винкельман ссылается на Полибия (IV, 78). Статую Афины в Алифере упоминает и Павсаний (VIII, 26, 6–7), называющий ее создателем лишь одного скульптора по имени Гипатодор. У Плиния Старшего (XXXIV, 50) упомянут скульптор Гипатодор из Фив, время расцвета которого отнесено к 102-й Олимпиаде (372–369 гг. до н. э.). Готовя вторую редакцию «Истории», Винкельман исправил имя Гекатодор на Гипатодор.

<sup>60</sup> Этим замечанием Плиния Старшего (XXXV, 18) руководствовались многие исследователи — как предшественники, так и современники Винкельмана.

<sup>61</sup> Большинство античных источников приписывает изобретение светотени Аполлодору из Афин, живописцу, работавшему, по-видимому, во второй пол. V в. до н. э. «Он первым начал передавать тени», — пишет Плиний Старший (XXXV, 60). То же самое сообщает Плутарх («О славе афинян», 2).

<sup>62</sup> *σκηνογράφος* — театральный художник, декоратор (от слова *σκηνή*, означающего не только «шатер», но и «театральный помост»). Вместе с тем речь идет о живописце, создающем «сценоподобные», т. е. перспективные, изображения. Винкельман, по-видимому, не обратил внимания на истолкование слова *scenographia* у Витрувия (I, 2, 2). Первый опыт перспективной сценической декорации принадлежал, согласно источникам, живописцу Агатархиду Самосскому (сер. V в. до н. э.); последующее изобретение светотени значительно способствовало успехам в передаче перспективы, и поэтому в древности скенография и скиаграфия (от греч. *σκιά* — тень) считались тесно связанными между собой.

<sup>63</sup> Винкельман ссылается на трактат Марка Фабия Квинтилиана (I в.) «О воспитании оратора» (XII, 10). Однако Квинтилиан утверждает, что именно Зевксис первым открыл соотношение между светом и тенью. Время работы Зевксиса — последняя треть V-нач. IV в. до н. э.

<sup>64</sup> Евфранор из Истма — скульптор и живописец второй трети IV в. до н. э. Плиний Старший сообщает, что он первым «заявлял симметрий» (XXXV, 128); речь идет, по-видимому, об исчислении пропорций человеческого тела (именно такого толкования придерживался Винкельман). Плиний называет временем расцвета Зевксиса 95-ю Олимпиаду (396–393 гг. до н. э.), Евфранора — 104-ю Олимпиаду (364–361 гг. до н. э.).

<sup>66</sup> Винкельман ссылается на сообщение Страбона (XIV, 1, 14) о том, что к его времени храм Геры на Самосе был превращен в хранилище картин.

<sup>66</sup> Храм Мира, построенный при Веспасиане после победы в Иудейской войне (66–70), был украшен многочисленными произведениями искусства (в том числе трофейными).

<sup>67</sup> Винкельман цитирует послание Филона Александрийского (ок. 20 г. до н. э. — ок. 50 г. н. э.) «Посольство к Гаю».

<sup>68</sup> Павсаний (VIII, 47, 1), на которого дается ссылка, упоминает статую Афины в Тегее, но не говорит ни о каких обрядах, связанных с нею. Лектистернии — торжественное жертвоприношение в виде трапезы, когда перед накрытым столом ставились на ложах изображения богов или их атрибуты: исключительно римский обычай, установленный в нач. IV в. до н. э.

<sup>69</sup> Винкельман пересказывает замечание Цицерона из трактата «Об ораторе» (I, 3) со ссылкой на него.

<sup>70</sup> Винкельман ссылается на сообщение Павсания (VI, 6, 1) о статуе олимпийского победителя Каллия. Живописец Микон (вторая четв. V в. до н. э.) трудился вместе со своим родственником Полигнотом над украшением многих храмов и общественных зданий (в частности, Стои Пойкиле); работал и как скульптор. Основание статуи Каллия с именем Микона было найдено при раскопках Олимпии.

<sup>71</sup> Павсаний (VI, 1, 6), на которого дается ссылка, называет создателем статуи Апелласа. Неточность, как полагают комментаторы (Феа, Майер), была вызвана опечаткой в издании Павсания (Лейпциг, 1699), которым пользовался Винкельман. Киниска (не Киника) — дочь Архидамы II (469–427 гг. до н. э.), победительница в состязаниях колесниц на Олимпийских играх.

<sup>72</sup> Винкельман ссылается на диалог Цицерона «О пределах добра и зла» (II, 34).

<sup>73</sup> Винкельман перефразирует замечание участника диалога Цицерона «О природе богов» (I, 60) со ссылкой на него.

<sup>74</sup> Винкельман приводит цитату из римского поэта Квинта Энния (239–169 гг. до н. э.), сохраненную Цицероном в диалоге «Лукулл».

<sup>75</sup> Винкельман ссылается на трагедию Еврипида «Гекуба» (ст. 602).

<sup>76</sup> Речь идет, очевидно, о книге Отто ван Веена «О различных чудесных проявлениях природы» (Утрехт, 1612).

<sup>77</sup> Франческо Карлетти (1574–1617), на книгу которого «Путешествие в Вест-Индию и на Восток» (Флоренция, 1701) дается ссылка.

<sup>78</sup> Произведение эллинистической эпохи, созданное, по-видимому, во второй пол. III в. до н. э. в Египте и изображающее предположительно царицу из династии Лагидов (т. наз. Береника или Арсиноя).

<sup>79</sup> Об этом бюсте см. ч. 2, гл. 3 «Истории» и соотв. примеч. 75.

<sup>80</sup> Этот тезис выдвигался еще в античности, ср. у Цицерона: «Итак, если человек красотой превосходит всех одушевленных существ, а бог есть одушевленное существо, то, конечно, образ его красотой превосходит всех» («О природе богов», I, 48).

<sup>81</sup> Винкельман, вероятно, имеет в виду сохраненное Диогеном Лаярцием (X, 34) высказывание Эпикура о том, что человек либо претерпевает боль, либо испытывает наслаждение.

<sup>82</sup> См. «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры», с. 307 настоящего издания.

<sup>83</sup> Винкельман ссылается на труд математика I–II вв. Никомаха из Герасы («Арифметика», II, 28).

<sup>84</sup> Речь идет о халцедоновой гемме с изображением Медузы Горгоны работы Солона, мастера эпохи Августа (Лондон, Британский музей; во времена Винкельмана гемма находилась в Палаццо Строщи в Риме).

<sup>85</sup> Гемма работы мастера I в. Аспасия (Рим, Музей Терм) находилась тогда в Вене, и Винкельман судил о ней по гравюрам в книге Наттера («Трактат о древнем способе изготовления резных камней...») и в других изданиях. Тем проникательнее звучит его высказывание в этой же главе «Истории» о наличии некоего древнего прототипа, которым мог руководствоваться Аспасий (согласно позднейшей атрибуции, им послужила голова Афины Парфенос работы Фидия).

<sup>86</sup> Имена создателей «Лаокоона» названы только у Плиния Старшего (XXXVI, 37), упоминающего эту скульптурную группу именно как пример совместного замысла и труда родосских мастеров Агесандра, Афинодора и Полидора. Утверждение о доле работы каждого из скульпторов (так же как о степени родства между ними) являются предположениями. См. ч. 2, гл. 2 «Истории» и соотв. примеч. 77.

<sup>87</sup> Винкельман дает к этой фразе ссылку на Феокрита (VIII, 72). Замечание об арабах он почерпнул у Ла Рока (см. примеч. 132, ч. 1, гл. 2 «Истории»).

<sup>88</sup> Речь идет о Колуфе из Ликополя (V–VI вв.) и его поэме «Похищение Елены».

<sup>89</sup> Винкельман ссылается на книгу Филиппо Бальдинуччи «Жизнь кавалера Бернини» (Флоренция, 1682). Приведенный выше рассказ о Зевксисе содержится у Плиния Старшего (XXXV, 64).

<sup>90</sup> Тезис этот, согласно ссылке Винкельмана, выдвинул Роже де Пиль в комментарии к своему переводу латинской дидактической поэмы Шарля Альфонса Дюфренуа «Искусство живописи» (Париж, 1658).

<sup>91</sup> Винкельман ссылается на Плутарха («Об Исиде и Осирисе», 16), у которого, однако, Исиды выкармливает подобным образом не Гора, а сына царя Библа.

<sup>92</sup> Винкельман пересказывает фразу из «Илиады» (XV, 80).

<sup>93</sup> Миф об Аталанте, предлагавшей своим женихам состязаться с ней в беге, разрабатывался многими поэтами; Винкельман, очевидно, имеет в виду описание бега Аталанты у Овидия («Метаморфозы», X, 650 и след.).

<sup>94</sup> Винкельман ссылается на Платона («Софист», 236а), свободно перетолковывая его слова о том, что существует искусство творить образы (на основании истинных пропорций) и искусство творить прозрачные подобию (на основании пропорций, кажущихся художнику прекрасными).

<sup>95</sup> Луиджи Фернандо Марсилли (1658–1730), государственный деятель и ученый, основал в Болонье Академию (институт) наук и искусств, передав ей в дар свою коллекцию древностей. Бюст, о котором идет речь, был упомянут в книгах Жана Дюрана де Бревала («Заметки о некоторых странах Европы, касающиеся главным образом истории, древних памятников и географии». Лондон, 1723–1726, т. 1–2) и Кейзлера («Новое путешествие...», 1740–1741).

<sup>96</sup> Т. наз. Фавн Барберини, статуя эллинистической эпохи (последняя четв. III в. до н. э.). Был найден в Риме при Урбане VIII (1623–1644) и длительное время оставался во владении семейства Барберини, к которому принадлежал папа; в настоящее время находится в Мюнхенской Глиптотеке.

<sup>97</sup> Винкельман указывает в ссылке дидактическую поэму Клода Анри Ватле «Искусство живописи» (Париж, 1760).

<sup>98</sup> Винкельман ссылается на диалог «О природе богов» (III, 15).

<sup>99</sup> Винкельман имеет в виду строки Ивика (VI в. до н. э.), сохраненные у Афиня (XIII, 558d):

О Эвриал, Харит лучезарная ветвь,  
Ты, о питомец Муз пышнокудых! Кипридою  
И нежной Пейто ты под розами вскормлен,  
цветущими пышно.

<sup>100</sup> Т. наз. Аполлино, статуя IV в. до н. э. (ныне — Флоренция, Уффици).

<sup>101</sup> Статуя, о которой идет речь, изображает Эрота (т. наз. Гений Боргезе, Париж, Лувр) и представляет собой копию греческого произведения IV в. до н. э. (предположительно — статуи работы Праксителя, известной как «Эрот из Парiona», см. примеч. Винкельмана к «Истории», с. 121 настоящего издания). Фламинио Вакка (1530–1596) — скульптор, автор работы «Заметки о некоторых древностях, найденных в различных местах Рима» (1594), опубликованной в 1666 г. в Риме в качестве приложения к книге Фамиано Нардини «Древний Рим», первому обстоятельному исследованию античных памятников города. В примечании Винкельман упоминает книги Монфокона «Итальянский дневник» и «Античность...».

<sup>102</sup> Т. наз. Арес Людовизи (Рим, Музей Терм), копия греческого оригинала второй пол. IV в. до н. э. (предположительно круга Лисиппа).

<sup>103</sup> Эти светильники, найденные в развалинах храма на Вилле Адриана в Тиволи, находятся ныне в Ватиканском музее. Рельефы на них восходят, по-видимому, к греческому оригиналу второй пол. V в. до н. э.

<sup>104</sup> Винкельман ссылается на Софокла («Аякс», 179), у которого Арес назван Эниалием. Это — древнее имя бога войны, под которым его чтили в некоторых областях Греции; позднее оно превратилось в одно из прозвищ Ареса. Предположение о существовании второго Ареса, занимавшего подчиненное положение, высказывали некоторые предшественники Винкельмана, и в том числе — Стефан Берглер, на комментарий которого к комедии Аристофана «Мир» (к ст. 456) дана здесь вторая ссылка.

<sup>105</sup> Персонаж у Афиня (XIII, 583f), образованная и остроумная гетера.

<sup>106</sup> Винкельман ссылается на Гомера («Илиада», IX, 550 и след., 642).

<sup>107</sup> Статуя эта впоследствии подверглась коренной переработке: фигура лебедя и одеяние Аполлона были убраны, добавлены же руки и лира.

<sup>108</sup> Эти сведения Винкельман, согласно ссылке, почерпнул у Макробия («Сатурналии», I, 18–21).

<sup>109</sup> Слова Котты в диалоге «О природе богов» (I, 49), на который здесь дается ссылка.

<sup>110</sup> Статуя отдыхающего Геракла работы афинянина Гликона (по оригиналу Лисиппа) была найдена в Риме в Термах Каракаллы при Павле III (1534–1549) и длительное время оставалась во владении семейства Фарнезе, к которому принадлежал папа. Во времена Винкельмана статуя находилась в Палаццо Фарнезе, позднее же вместе с другими произведениями из этого собрания была перевезена в Неаполь. Упомянутому ниже «Бельведерскому торсу» Винкельман посвятил отдельное сочинение (см. с. 372 настоящего издания).

<sup>111</sup> Батт — имя нескольких правителей киренского государства, основанного в Ливии греческими колонистами в последней трети VII в. до н. э. Винкельман, вероятно, имеет в виду монеты Батта II Счастливого (ок. 583–ок. 560 гг. до н. э.).

<sup>112</sup> Изображение легендарного критского царя, сидящего на троне, имеется на статерах, которые чеканились в городе Кноссе на Крите в V–IV вв. до н. э.

<sup>113</sup> Речь идет о скульпторе Мироне из Элевфер, работавшем во второй трети V в. до н. э. Винкельман ориентируется здесь, по-видимому, на слова Плиния Старшего (XXXIV, 57) о том, что Мирон расширил круг воплощаемых явлений: о справедливости этого замечания Винкельман мог судить по многочисленным сообщениям Павсания о работах Мирона.

<sup>114</sup> Агасий, сын Досифея, из Эфеса (II—I вв. до н. э.), скульптор, создатель т. наз. «Боргезского бойца». Статуя эта, найденная в Анцио при Павле V (1605–1621), в течение длительного времени оставалась во владении семейства Боргезе, к которому принадлежал папа. С 1806 г. вместе со многими произведениями из этого собрания находится в Лувре (см. прил. 1 «Обзор наиболее значительных собраний древностей в Европе XVIII в.»).

<sup>115</sup> Ватле в «Искусстве живописи», см. примеч. 97 к этой главе «Истории».

<sup>116</sup> Созданная, по-видимому, в I в. до н. э. «Венера Медичи» (Флоренция, Уфици) представляет собой копию греческого оригинала нач. III в. до н. э., прототипом для которого послужила «Афродита Книдская» Праксителя. В 1584–1677 гг. находилась на Вилле Медичи в Риме, а затем была перевезена во Флоренцию.

<sup>117</sup> Римская копия греческого оригинала III в. до н. э., также восходящего к «Афродите Книдской». Эта статуя, найденная в Риме при Клименте X (1670–1676), с 1752 г. находится в Капитолийском музее.

<sup>118</sup> Скульптор Менофант работал, по-видимому, в императорскую эпоху, оригинал же его (прототипом которого была все та же «Афродита Книдская») относится предположительно к концу IV в. до н. э. Статуя была найдена в Риме в 1760 г. и во времена Винкельмана находилась в Палаццо Киджи (ныне — в Музее Терм). Винкельман упоминает в примечании книгу Юлия Цезаря Скалигера «Поэтика» (Париж, 1561), в которой местоположение Трояды определяется по сообщению Павсания (VI, 4, 9). О статуе Сарданапала см. примеч. 306 и 344 к этой главе «Истории».

<sup>119</sup> Т. наз. Юнона Людовизи (Рим, Музей Терм), произведение I в., представляющее собой, по-видимому, идеализированный портрет представительницы династии Юлиев—Клавдиев (возможно, Антонии Младшей, племянницы Августа).

<sup>120</sup> Статуя Афины на Вилле Альбани является копией греческого оригинала второй пол. V в. до н. э.

<sup>121</sup> Винкельман ссылается на Афины (XIII, 562а).

<sup>122</sup> Ореады — нимфы гор. Винкельман, согласно его ссылке, вспоминает эпизод из «Одиссеи» (VI, 102 и след.), когда Гомер сравнивает царевну Навсикаю, которую сопровождают ее служанки, с Артемидой в кругу Ореад.

<sup>123</sup> Т. е. начиная с 340 г. до н. э., когда Фасос вошел в состав македонской державы при Филиппе II (359–336 гг. до н. э.). Пирр I, царь Эпира, правил Македонией в 289–288 гг. до н. э. Упоминание здесь Птолемея I, царя Египта, ошибочно; чеканить монеты на Фасосе мог лишь его сын Птолемей Керавн, занимавший македонский престол в 280–279 гг. до н. э.

<sup>124</sup> В 413–357 гг. до н. э. в Сиракузах чеканились серебряные декадрахмы и тетрадрахмы с головой Персефоны, причем и те и другие — двух образцов; создателями монетных штемпелей были Эвенет и Кимон. Позднее, при Агафокле (317–289 гг. до н. э.), на сиракузских монетах вновь появляется голова Персефоны, однако работы мастера, уступающего своим предшественникам, и притом лишь на тетрадрахмах. Винкельман, несомненно, имеет в виду произведения Эвенета или Кимона (в неаполитанском собрании были представлены работы обоих художников).

<sup>125</sup> Отец Либер (Pater Liber) — италийский бог-покровитель виноделия, позднее отождествленный с Дионисом. См. ч. 1, гл. 5 «Истории» и соотв. примеч. 39.

<sup>126</sup> Винкельман, по-видимому, пересказывает свой источник по памяти (ссылки здесь нет) и допускает неточность. Плиний Старший сообщает, что Паррасий изобразил Геракла таким, «каким он часто видел его во сне» (XXXV, 71). Подобный рассказ имеется и у Афиня (XII, 536d).

<sup>127</sup> Причину этого Квинтилиан («О воспитании оратора», XII, 10) усматривает в красоте статуи.

<sup>128</sup> Винкельман ссылается на диалог «О природе богов» (I, 80).

<sup>129</sup> Речь идет, очевидно, о сцене из «Илиады» (I, 528–530).

<sup>130</sup> Этот образ Винкельман мог найти, например, у Феокрита (I, 17–18: «...едкою желчью налившись, раздуются ноздри от гнева»).

<sup>131</sup> Винкельман дает в примечании ссылку на Павсания (VI, 25, 5), который, однако, лишь передает услышанный им рассказ о том, что статуя, почитавшаяся в Элиде как изображение Корибанта (сына богини Кибелы), находилась прежде в другом городе и считалась там статуей Посейдона.

<sup>132</sup> Во второй редакции «Истории» Винкельман поясняет, что оригиналом для этого произведения послужила статуя Меркурия из собрания Медичи во Флоренции.

<sup>133</sup> Статуя Праксителя «Отдыхающий сатир» известна по многочисленным репликам, к числу которых принадлежат и упомянутые здесь произведения. Винкельман первым предложил эту атрибуцию; во второй редакции «Истории» высказывается следующая мысль: «Поскольку в Риме сейчас находится свыше тридцати статуй юных сатиров или фавнов, поза и жесты которых одинаковы, то можно предположить, что оригиналом для этих фигур послужил прославленный “Сатир” Праксителя, находившийся в Афинах и бывший, по мнению самого художника, лучшим его творением». Это — отнюдь не случайное замечание. В той же главе «Истории» Винкельман отмечает сходство статуй, изображающих сатиров, со статуями Аполлона Сауроктона, также восходящими к произведению Праксителя; говоря

же об одном из сатиров Палаццо Русполи (ныне — в Капитолийском музее), он замечает, что «его творец возвысился над заурядной идеей и создал образ, исполненный высшей красоты».

<sup>134</sup> Винкельман видел лишь немногие, и притом не лучшие реплики этой статуи Праксителя, созданной примерно в тот же период, что и «Сатир» (ок. 350 г. до н. э.); так, знаменитый ватиканский «Аполлон Сауроктон» был найден в 1777 г. на Палатине.

<sup>135</sup> Речь, идет, очевидно, о характеристике ораторской манеры Одиссея в «Илиаде» (III, 216–224).

<sup>136</sup> Винкельман имеет в виду статую «Раненая Ниобида» (копия греч. оригинала сер. V в. до н. э.) и группу Ниобы с дочерью (копия греч. оригинала IV в. до н. э.). Винкельман видел оба произведения в Риме; статуя по-прежнему находится там (в Музее Терм), группа же позднее была перевезена во Флоренцию (ныне — в Уффици).

<sup>137</sup> Трагедия Эсхила «Ниоба» не сохранилась (фрагменты из нее были обнаружены лишь в новейшее время). Источником Винкельмана, согласно его ссылке, послужили схолии к эсхилловскому «Прикованному Прометею» (к словам Прометея о том, что он безмолвствует из-за боли, терзающей его сердце, ст. 435; схолиаст упомянул здесь безмолвие Ниобы).

<sup>138</sup> Винкельман повторяет здесь в общих чертах оценку, данную в «Мыслях о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755), уточнив при этом один пункт. В статье утверждалось: «Лаокоон страдает, но он страдает как софокловский Филоктет», — и Лессинг в «Лаокооне» (1766) справедливо возразил Винкельману, что в софокловской трагедии Филоктет отнюдь не сдержан в выражении своих страданий и что греческие драматурги со всей естественностью воплощали чувства своих героев, не стыдившихся выказывать свои слабости. Ко времени написания «Истории» Винкельман пересмотрел некоторые положения своей программной статьи, о чем, в частности, свидетельствует эта фраза (на которую Лессинг, по-видимому, не обратил внимания). См. «Очерк жизни и творчества Винкельмана». Строки Эвния, посвященные Филоктету, цитируются по диалогу Цицерона «О пределах добра и зла» (II, 29).

<sup>139</sup> Живописец Тимомах из Византия был, согласно Плинию Старшему (XXXV, 76 и 136), современником Юлия Цезаря, купившего обе упомянутые картины Тимомаха и выставившего их в одном из храмов в Риме. Сюжет первой картины связан с мифом об Аяксе Теламониде, который во время осады Трои замыслил месть против греческих вождей, но в приступе безумия принял за своих противников стадо баранов. Описание картины Винкельман нашел в романе Филострата Старшего «Жизнеописание Аполлония Тианского» (II, 22), на который и дается ссылка.

<sup>140</sup> Т. наз. Tabula Пиаса (Рим, Капитолийский музей) работы некоего Феодора, выполненная предположительно в конце I в. до н. э., относится к числу таблиц, покрытых рельефами на сюжеты из «Илиады» (реже — из «Одиссеи» или киклических поэм) и служивших, по-видимому, в качестве школьных пособий.

<sup>141</sup> Винкельман, очевидно, ориентируется здесь на многочисленные греческие эпиграммы, посвященные «Медее» Тимомеха («Греческая антология», XVI, 135–140). Мотив двойственности чувств Медеи находит воплощение и в римских рельефах, упоминаемых ниже Винкельманом, и в литературных произведениях поздней эпохи — например, у поэта IV в. Децима Магна Авсония («Эпиграммы», 129).

<sup>142</sup> Речь идет о книге Шарля Лебрена «Беседы о выражении различных видов страстей» (Париж, 1667).

<sup>143</sup> Винкельман, очевидно, перефразирует слова Диогена, переданные у Диогена Лаэртца: «Он говорил, что берет пример с учителей пения, нарочно поющих тоном выше, чтобы ученики поняли, в каком тоне нужно петь им самим» (VI, 35).

<sup>144</sup> Винкельман ссылается на Платона («Тимей», 31с–32а), несколько неудачно излагая его мысль о том, что наилучшим способом такого сопряжения является пропорция, в которой первое число так относится к среднему, как среднее к последнему ( $A:B = B:C$ ; единство здесь, согласно Платону, достигается вследствие того, что равенство сохраняется и при перемещении членов, например  $B:A = C:B$ ).

<sup>145</sup> Винкельман пересказывает замечание Аристотеля о пифагорейцах («О небе», I, 1) со ссылкой на него.

<sup>146</sup> Весь этот абзац, очевидно, построен на расчетах пропорций человеческого тела, приведенных у Витрувия (III, 1, 2).

<sup>147</sup> Винкельман вновь указывает в ссылке поэму Ватле (см. примеч. 97 и 115 к этой главе «Истории»). Хотя трактат Витрувия не назван и здесь, Винкельман, несомненно, опирался на него в своих расчетах. Согласно Витрувию (III, 1, 2), голова от подбородка до темени составляет восьмую часть длины тела, а лицо от подбородка до корней волос — десятую. Лицо делится на три равные части, каждая из которых равна длине носа. Исходя из этого, можно подсчитать, что расстояние от корней волос до темени составляет сороковую часть длины тела ( $1/8 - 1/10 = 1/40$ ), а длина носа — тридцатую ее часть ( $1/10:3 = 1/30$ ). Следовательно, соотношение этих величин равно соотношению  $1/40:1/30$ , т. е. 3 к 4.

<sup>148</sup> Винкельман ссылается здесь на сочинение Флавия Филострата Младшего (III в.) «Картины», в предисловии к которому автор замечает: «Мне кажется, что древние ученые много уже писали о симметрии в живописи, установив своего рода законы пропорциональности

человеческого тела; ведь невозможно, чтобы кто-либо мог хорошо выразить душевное движение, если оно не будет гармонировать с внешними проявлениями, установленными самой природой».

<sup>149</sup> Витрувий (III, 1, 2), на которого дается ссылка, говорит лишь, что ступня составляет шестую часть длины тела.

<sup>150</sup> Пифагор из Регия (или с Самоса), скульптор первой пол. V в. до н. э. Согласно Диогену Лаэртию (VIII, 47), он первым начал заботиться о «соразмерности и ритме» своих произведений. Винкельман пересказывает сообщение Авла Геллия (I, 1) со ссылкой на него.

<sup>151</sup> Винкельман ссылается на теоретический труд художника Джованни Паоло Ломатцо «Трактат об искусстве живописи» (Милан, 1584).

<sup>152</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Пьера Давизеля Юэ «О показаниях евангельских» (Париж, 1679).

<sup>153</sup> Речь идет о Клоде Перро, опубликовавшем в 1673 г. в Париже свой перевод трактата Витрувия с обширным комментарием. Винкельман ссылается на примечание Перро к упомянутым выше расчетам Витрувия (III, 1, 2).

<sup>154</sup> Винкельман ссылается на Филострата Старшего («Героики», II, 2); толкованием этого выражения, встречающегося и у других античных авторов, занимались многие исследователи, и в том числе — упомянутый ниже Франциск Юний, на книгу которого «О древней живописи» (Амстердам, 1637) здесь также дается ссылка. По-видимому, речь идет о таких пропорциях, когда ширина и длина носа определенным образом соотносятся между собой.

<sup>155</sup> Т. наз. Афина Джустиниани, копия греческого оригинала конца V в. до н. э. (ныне — в Ватиканском музее).

<sup>156</sup> Винкельман ссылается на книги Фомы Рейнезия («Собрание древних надписей». Лейпциг, 1682) и Фабретти («Древние надписи...», 1694).

<sup>157</sup> Винкельман указывает в примечании комедию Аристофана «Лисистрата» (ст. 8), где упоминается подобная форма бровей.

<sup>158</sup> Источником Винкельмана, согласно ссылке, послужила книга Хораса Уоллгола «Каталог венценосных и знатных английских авторов» (Лондон, 1758, т. 1–2).

<sup>159</sup> Речь идет о хрисоэлефантинной статуе Афины Парфенос, и Платон, на которого ссылается Винкельман, говорит, что Фидий подобрал для зрачков богини «камень, по возможности похожий на слоновую кость» («Гиппий Большой», 290с).

<sup>160</sup> Подобные замечания можно найти, в частности, у Лукиана («Две любви», 40; «Диалоги гетер», 1), на которого, по-видимому, и ориентируется Винкельман, хотя в обоих названных произведениях красивым объявляется лоб, почти прикрытый спадающими волосами, но не просто низкий сам по себе.

<sup>161</sup> Винкельман указывает в примечании произведение Никколо Франко «Диалог о красоте» (в сборнике «Забавные диалоги». Венеция, 1542, т. 1–2). Строки Паоло Антонио Ролли взяты из его сборника «Стихотворения» (Лондон, 1717).

<sup>162</sup> Это выражение Варрона (из «Менипповых сатур») Винкельман мог найти лишь в словаре Нония Марцелла (IV в.).

<sup>163</sup> Упрек этот несправедлив: Плутарх («Александр», 1) замечает лишь, что художники добиваются портретного сходства благодаря «точному воспроизведению лица и выражения глаз, в которых проявляется характер человека», не уделяя при этом особого внимания прочим частям тела.

<sup>164</sup> «Венеру Медичи» реставрировали в 1670-х гг. флорентийский скульптор Эрколе Феррата и его ученики Карло Марчеллини и Джованни Баттиста Фоджини. См. также ч. 2, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 19.

<sup>165</sup> Аполлона Бельведерского реставрировал в 1532 г. Джованни Анджело Монторсоли (по указаниям Микеланджело). У статуи недоставало кисти левой руки и правого предплечья.

<sup>166</sup> Винкельман дает к этой фразе несколько ссылок. Описание внешности троянской царевны Поликсены он нашел в «Истории падения Трои» (латинском произведении конца V–начала VI в., выдаваемом за перевод записок Дареса Фригийского, одного из персонажей «Илиады»). О гречанке Аспасии, любимой наложнице персидского царевича Кира, а затем — его брата Артаксеркса II, рассказывает Клавдий Элиан («Пестрые истории», XII, 1); говоря о своей героине, Элиан вспоминает «прекраснолодых» красавиц у Гомера. Последняя ссылка Винкельмана — на Светония («Домициан», 18).

<sup>167</sup> Винкельман указывает в примечании гравюру в своем «Описании резных камней». Упомянув ниже Агамемнона, он ссылается на описание его облика в «Илиаде» (II, 478 и след.).

<sup>168</sup> Винкельман ссылается на трактат Диоскорида (I–II вв.) «О лечебных средствах» (V, 168).

<sup>169</sup> У Феокрита (Идиллии, I, 19) и Нонна (I, 71), на которых здесь даются ссылки, при этих сравнениях обыгрывается двойное значение слова *οἴφαξ* («незрелый виноград» и «незрелая девичья грудь»).

<sup>170</sup> Винкельман подкрепляет свои наблюдения ссылкой на роман Ахилла Татия («Левкиппа и Клитофонт», I, 1), где дано описание женской фигуры в картине на сюжет «Похищение Европы».

<sup>171</sup> Винкельман ссылается на книги Жана Батиста Дени («Собрание статей и бесед об искусстве и науке». Париж, 1672) и Альбрехта фон Галлера («Основы физиологии человеческого тела». Лозанна, 1757–1766, т. 1–8).

<sup>172</sup> Речь идет о Лейбнице.

<sup>173</sup> Далее в издании 1776 г. помещен текст, который содержит еще несколько наставлений, также снабженных обстоятельными пояснениями. Винкельман советует, во-первых, не повторять бездумно суждения ремесленников от искусства, «в большинстве своем предпочитающих трудное прекрасному», — малоодаренные художники обычно ценят не знания, а один лишь труд, из-за чего искусство уже потерпело немалый ущерб: из него словно бы изгнана красота. Во-вторых, следует научиться, подобно древним, делать различие между главным и второстепенным в изображении, чтобы не порицать мелочи, не имеющие значения, а устремить все свое внимание к той цели, которую преследовал художник: так, в изображении сидящего человека на греческих вазах стул порою намечен одной лишь горизонтальной чертой, но зато в фигуре раскрывается все мастерство ее создателя. Третье и последнее предостережение адресовано тем, кто вынужден знакомиться с произведениями древних лишь по рисункам и гравюрам; прежде чем выносить суждение, следует выяснить, не идет ли речь о фигуре, недостающие части которой пририсованы на этом изображении или добавлены неискусным реставратором.

<sup>174</sup> Скульптор Каламис из Беотии, ученик Оната, работал во второй четв. V в. до н. э. Согласно Плинию Старшему, он «никогда не знал соперников в изображении коней» (XXXIV, 71).

<sup>175</sup> Винкельман, очевидно, исходит из сообщения Плиния Старшего о том, что Никий «очень удачно писал собак» (XXXV, 133).

<sup>176</sup> Знаменитая бронзовая «Корова» работы Мирона находилась в Афинах, где ее еще видел Цицерон («Против Верреса», IV, 60, 135); позднее была перевезена в Рим и выставлена на Форуме Мира. Сохранилось более тридцати греческих эпиграмм, посвященных этой скульптуре («Греческая антология», IX, 713–742, 793–798). Винкельман, очевидно, ориентируется на Плиния Старшего (XXXIV, 57), который упоминает обе названные здесь работы Мирона и эпиграммы, посвященные «Корове».

<sup>177</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXIV, 80), у которого речь идет, по-видимому, о скульпторе Менахме из Навпакта (сер. V в. до н. э.), упомянутом также Павсанием (VII, 18, 10).

<sup>178</sup> Паситель — скульптор первой пол. I в. до н. э. Винкельман ссылается на рассказ Плиния Старшего (XXXVI, 40).

<sup>179</sup> Речь идет о монетах этрусского города Вейи.

<sup>180</sup> Согласно Дюбо, художники нового времени обладают тем преимуществом, что природа, воплощаемая в их произведениях, со времен древности обогатилась новыми, лучшими породами животных и растений. В этой связи он упомянул и конную статую Марка Аврелия на Капитолии, и группу Диоскуров с конями (I в.), с 1589 г. украшавшую фонтан на Пьяцца дель Квиринале (отсюда и старое

название площади: итал. Monte Cavallo — «лошадиная гора»). Дюбо писал о Диоскурах: «Статуи коней с Монте Кавалло внушают отвращение безобразными пропорциями тела и особенно непомерной длинной шеи всем тем, кто видел английских или андалузских лошадей» («Критические размышления о поэзии и живописи», ч. 1, гл. 39).

<sup>181</sup> Винкельман ссылается на хвалебный отзыв о фессалийских кобылицах у Платона («Гиппий Большой», 288b–c). Выше он использует замечание Цезаря о том, что кони германцев «не отличаются ни резвостью, ни красотой» («Записки о галльской войне», IV, 2), и многочисленные упоминания о различных породах лошадей у Вергилия и Горация. См. высказывания Винкельмана по этому поводу в «Мыслях о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры», с. 326 настоящего издания.

<sup>182</sup> В «Описании резных камней». Ср. «Мысли о подражании...», см. с. 326 настоящего издания.

<sup>183</sup> Винкельман ссылается на книги Джованни Альфонсо Борелли («О движении животных». Рим, 1680–1681, т. 1–3) и Филиппо Бальдинуччи («Жизнеописания художников». Флоренция, 1681). Иную точку зрения высказал, согласно следующей ссылке, Лоренцо Магалотти («Письма к близким». Венеция, 1701).

<sup>184</sup> Изложение Винкельмана в этом абзаце не вполне ясно, а истолкование источников, указанных им в ссылках, зачастую ошибочно. Фукидид замечает, действительно, что «афиняне лишь недавно перестали носить льняные хитоны» (I, 1), однако речь при этом идет лишь о людях состоятельных; Винкельман не заметил или игнорировал упоминание Фукидида о нижней льняной одежде и в более поздние времена (II, 49). Эта неточность, по-видимому, повлияла на понимание текста Геродота (V, 87–88), сообщающего, что после войны Афин с Аргосом и Эгиной (488/487 гг. до н. э.) афинянки оставили дорийскую одежду и стали одеваться подобно ионянкам, т. е. сменили шерстяной хитон без рукавов на льняной с одним или двумя рукавами; Геродот не говорит об изменениях в мужской одежде и, в частности, об отказе от льняного полотна.

<sup>185</sup> Винкельман ссылается на Эсхила («Семеро против Фив», 1047), Еврипида («Вакханки», 819) и Феокрита («Идиллии», II, 73). У всех этих авторов речь идет о виссоне — льняной ткани особо тонкой выделки, шедшей исключительно на женские хитоны.

<sup>186</sup> Об этом сообщает Павсаний (V, 5, 2), на которого дается ссылка.

<sup>187</sup> На этом острове выделялись шелковые ткани из коконов, ввозимых, по-видимому, из Сирии (Аристотель «О животных», V, 67, 6; Цицерон «Письма к Аттику», IX, 9; Плиний Старший, XI, 76).

<sup>188</sup> Винкельман ссылается на исследование, принадлежащее сыну великого художника, Альберту Рубенсу («Об одежде древних». Ант-

верпен, 1665). Об упоминаемом ниже «Ватиканском кодексе» Теренция см. примеч. 123, ч. 1, гл. 2 «Истории». Херея — персонаж комедии Теренция «Евнух».

<sup>189</sup> Источником Винкельмана, согласно ссылке, послужил комментарий Салмазия к сочинению Тертуллиана «О плаще» (Лейден, 1622).

<sup>190</sup> Речь идет о трагедии «Ифигения в Авлиде» (ст. 372).

<sup>191</sup> Римская фреска конца I в. до н. э., найденная в 1606 г. на Эсквилине и длительное время находившаяся в собрании Альдобрандини (ныне — Ватиканский музей). Эта многофигурная композиция, украшавшая фриз большого зала, изображает, по-видимому, сцену пригостования к свадьбе. Фреска предположительно восходит к греческому оригиналу второй пол. IV в. до н. э., — возможно, как полагал Гёте, к картине кисти Аэтиона (его атрибуция основывалась на описании картины у Плиния Старшего, XXXV, 10).

<sup>192</sup> Систематическое описание геркуланумских находок было поручено Оттавио Антонио Баярди, издавшему вначале «Предварительное описание древностей Геркуланума» (Неаполь, 1742–1756, т. 1–3), а в 1757–1792 гг. выпускавшему девятитомный «Каталог памятников древности, найденных в Геркулануме».

<sup>193</sup> Винкельман ссылается на Филострата Старшего («Картины», I, 10, 3). Амфион — сын Зевса, супруг Ниобы; на картине, описанной Филостратом, плащ Амфиона (подарок Гермеса) отливал всеми цветами радуги.

<sup>194</sup> Согласно Тациту, на которого дается ссылка, при Тиберии было запрещено «унижать мужское достоинство шелковыми материями» («Анналы», II, 33).

<sup>195</sup> Речь идет о пурпуре из финикийского города Тира, где впервые была получена эта краска (из улиток-багрянок). Винкельман неточен: античные авторы сообщают о четырех видах пурпурной краски (черный, темно-синий, фиолетовый и красный).

<sup>196</sup> Этот выпад направлен против скульптора Этьена Мориса Фальконе, эссе которого («Размышления о скульптуре». Париж, 1761) указано в ссылке. Позднее Фальконе выступил с ответной критикой (в «Наблюдениях над статуей Марка Аврелия». Париж, 1771).

<sup>197</sup> Винкельман ссылается на замечание Геродота: «Ведь в стародавние времена все эллинские женщины носили одежду, которая теперь называется дорийской» (V, 88). См. выше, примеч. 184.

<sup>198</sup> Статуя амазонки из Палаццо Маттеи находится ныне в Ватиканском музее. Прототипом для нее послужила предположительно статуя работы Фидия (для капитолийской амазонки — статуя работы Поликлета).

<sup>199</sup> См. ч. 2, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 6.

<sup>200</sup> Римская копия греческого оригинала эллинистической эпохи (ныне — Неаполь, Национальный музей).

<sup>201</sup> Винкельман ссылается на трагедию Еврипида «Гекуба» (ст. 933), где женщина, надевшая лишь одну одежду, сравнивается со спартанской девушкой. Ниже Винкельман описывает именно спартанский (дорийский) хитон без рукавов.

<sup>202</sup> Драматургу Ликофрону из Халкиды (IV–III вв. до н. э.) приписывалась поэма «Александра», в которой Кассандра пророчествует о гибели Трои и последующей судьбе многих греческих героев, и в том числе — Агамемнона, убитого по возвращении на родину его женой Клитемнестрой и ее любовником Эгисфом.

<sup>203</sup> Винкельман, согласно ссылке, нашел объяснение греческого слова в комментарии Салмазия к роману Ахилла Татия «Левкиппа и Клитифонт» (Париж, 1640), а латинского — в словаре Нония Марцелла.

<sup>204</sup> Винкельман ссылается на книгу Самюэля Пти «Смешанные заметки» (Париж, 1639).

<sup>205</sup> Винкельман вновь неточно истолковывает рассказ Геродота (см. выше, примеч. 184). После войны с Эгиной и Аргосом афинянкам было предписано носить ионийский хитон — и, следовательно, обходиться без булавок. Женщины же Аргоса и Эгины продолжали носить дорийские хитоны, но уже с булавками, «в полтора раза длиннее прежнего» (Геродот, V, 88).

<sup>206</sup> Винкельман ссылается на комментарий Салмазия к изданию «Писателей истории императоров» (Париж, 1620).

<sup>207</sup> У Плутарха («Нума», 25), на которого здесь дана ссылка, речь идет все о том же дорийском хитоне.

<sup>208</sup> Истолкование этого слова Винкельман, согласно ссылке, нашел у Салмазия (в комментарии к сочинению Тертуллиана «О плаще»).

<sup>209</sup> Опечатка (или описка), исправленная Винкельманом при подготовке второго издания «Истории»: вместо «в этрусских картинах» — «в картинах из Геркуланума».

<sup>210</sup> Букв. — «по локоть». Винкельман ссылается на истолкование этого слова у Юлия Цезаря Скалигера (в «Поэтике», 1561).

<sup>211</sup> Винкельман ссылается на Тита Ливия (XVII, 24).

<sup>212</sup> Статую эту создал Франческо Моччи. Речь идет об одной из четырех статуй у главного алтаря собора. Бернини принадлежит здесь статуя святого Лонгина и декор ниш, в которых установлены статуи.

<sup>213</sup> Росписи гробницы Гая Цестия (конец I в. до н. э.) обнаружены в 1660 г., когда был пробит вход в погребальную камеру. Ко времени написания «Истории» значительная часть росписей погибла от сырости, и Винкельман вынужден был в известной степени ориентироваться на их описания у антикваров предшествующего столетия — в частности, на книгу Оттавио Фальконьери «Рассуждения о пирамиде Цестия» (Рим, 1688), на которую дается ссылка.

<sup>214</sup> Винкельман ссылается на Покока («Описание Востока», т. 2).

<sup>215</sup> Винкельман ссылается на книгу Адриана Рееланда «Священные древности иудеев» (Утрехт, 1708).

<sup>216</sup> Эпитет этот встречается у Гомера («Илиада», IX, 594; «Одиссея», III, 154) и в более поздние времена — например, у Эсхила («Персы», 155) и Пиндара (VI Истмийская ода, 109; IX Пифийская ода, 2). Речь идет об одеяниях с поясом на талии, а не под грудью, так что перевод «низкоопоясанные» (или «глубокоопоясанные») более правилен. Винкельман упоминает в примечании английских эллинистов Джошуа Барнса (1654–1712) и Ханса Стенли (1720–1780), опубликовавших латинские переводы многих произведений греческой литературы. Их труды долго пользовались заслуженным авторитетом; так, к изданиям Барнса обращались Шиллер (при переводе «Ифигении в Авлиде» Еврипида) и Жуковский (при переводе «Одиссеи», где этот эпитет передан согласно Барнсу — как «глубокоопоясанные»; у Гнедича в «Илиаде» говорится о красноопоясанных женах). В схолиях к «Фиваиде» Стация упоминается не Добродетель, а богиня воинской доблести Virtus, которая, по словам схолиаста, изображалась препоясанной, т. е. готовой к битве.

<sup>217</sup> Винкельман помещает в примечании ссылки на Эсхила («Семьро против Фив», 877) и Катулла (LXIV, 65). Его поправка относится к стиху Катулла

Non tereti strophio lactentes vincta papillas...

[Не опоясавши тонкой тесьмой свои млечные груди...]

и основывается на ошибке, повторяющейся в ранних изданиях текста стихотворения. Правильное чтение lactentes (букв. «молочно-белые») предложил в XVI в. Марк Антуан Мюрэ.

<sup>218</sup> Винкельман цитирует эпиграмму Гедила (первая пол. III в. до н. э.) из «Греческой антологии» (V, 199).

<sup>219</sup> Винкельман полемизирует с Никола Риго, издателем и комментатором трактата Оносандра (I в.) «Об обязанностях полководца» (Париж, 1599) и Хемфри Придо, издавшим текст т. наз. «Мрамора Арундела» (см. примеч. 76, ч. 2, гл. 1 «Истории»). Ниже упоминаются Евстафий Солунский, комментатор Гомера, и Джакомо Марторелли, автор монографии о письменном приборе, найденном в Геркулануме («Об одном пенале». Неаполь, 1756, т. 1–2).

<sup>220</sup> Винкельман указывает в ссылке «Этрусский музей» Гори, где речь идет, однако, не об урне, а о небольшом бронзовом рельефе с фигурами Граций.

<sup>221</sup> Согласно ссылке, Салмазий высказал это мнение в комментарии к «Писателям истории императоров».

<sup>222</sup> Аппиан, описывая убийство Тиберия Гракха и его приверженцев (133 г. до н. э.), рассказывает, что возглавивший нападение Сципион Назика «накинул себе на голову край тоги — для того ли, чтобы

этой приметой привлечь большинство следовать за ним, или чтобы видели, что этим самым он как бы надел шлем в знак предстоящей войны, или, наконец, чтобы скрыть от богов то, что он собирался сделать» («Гражданская война», I, 16).

<sup>223</sup> Винкельман ссылается на Купера («Апофеоз Гомера», 1683), который, говоря об обычае древних складывать плащ, привлекает свидетельства авторов II в. — лексикографа Юлия Поллукса («Ономастикон», VII, 17) и ритора Полиэна («Стратегемы», IV, 14).

<sup>224</sup> Выражение Горация («Послания», I, 17, 25), на которого и дана ссылка.

<sup>225</sup> Плащ не являлся непременным атрибутом философа-кинника; так, на Вилле Альбани имелась мраморная статуэтка (разбитая в 1766 г.), изображавшая Диогена с узловатым посохом и котомкой, но без одежды.

<sup>226</sup> Греческие и римские названия этого плаща, упоминаемые ниже, Винкельман почерпнул, согласно ссылкам, в словарях Юлия Поллукса и Нония Марцелла, а также у Варрона («О латинском языке», VIII, 30), Элиана («Пестрые истории», VII, 9), Климента Александрийского («Педагог», II, 12) и других авторов.

<sup>227</sup> Винкельман ссылается на книгу Адриана Турнебия «Смешанные заметки» (Париж, 1580). Прессы для одежды упоминаются, в частности, у Сенеки («О спокойствии души», I) и Марциала (II, 46).

<sup>228</sup> Винкельман ссылается на книгу Шарля Перро «Параллель между древними и новыми в отношении искусств и наук» (Париж, 1688–1697, т. 1–4).

<sup>229</sup> Речь идет о золотых монетах (статерах и двойных статерах), чеканившихся некоторое время и после смерти Александра Македонского.

<sup>230</sup> Винкельман вновь полемизирует с Фальконе (см. выше, примеч. 196).

<sup>231</sup> Фрагмент статуи, предположительно изображавшей Афродиту, с подписью «Сделал Эратон», исчез вскоре после издания «Истории». Возможно, что речь идет об афинском мастере второй пол. I в. А. Сексте Эратоне, имя которого встречается в надписях, найденных в Олимпии.

<sup>232</sup> Помимо примечания, Винкельман дает здесь ссылки на Павсания (I, 22, 2; VIII, 20, 3; X, 25, 10), упоминающего головные шпильки и другие атрибуты прически у греческих девушек.

<sup>233</sup> Винкельман указывает в ссылке таблицу с гравюрой в т. 3 «Античности» Монфокона.

<sup>234</sup> Винкельман ссылается на «Этрусский музей». Гори высказал это мнение, описывая упомянутую выше статую Дианы.

<sup>235</sup> Источником здесь, согласно ссылке, послужило описание картины Полигнота в леске кнidian в Дельфах у Павсания (X, 25, 6 и 26, 9).

<sup>236</sup> Винкельман неточен: говоря о Клитемнестре, он ссылается на трагедию Еврипида «Ифигения в Авлиде» (ст. 1438), где Ифигения просит мать не стричь себе волос в знак траура по ней; ни у одного автора не сказано, что Клитемнестра срезала волосы после гибели мужа, в которой она сама была повинна. О том, что Гекуба срезала себе волосы после падения Трои и гибели своих близких (в том числе мужа), говорится в трагедиях Еврипида «Троянки» (ст. 279, 479) и «Финикиянки» (ст. 375), также указанных в ссылке.

<sup>237</sup> Винкельман ссылается на Еврипида («Электра», 241, 335).

<sup>238</sup> В «Описании резных камней».

<sup>239</sup> Упоминание об этой египетской статуе Винкельман, согласно ссылке, нашел у Покока («Описание Востока»).

<sup>240</sup> В трагедии «Эдип в Колоне» (ст. 314), на которую дается ссылка.

<sup>241</sup> Винкельман ссылается на книгу Пьера Белона («Наблюдения...», 1555), где упоминается, однако, лишь обычай египетских женщин закрывать лицо покрывалом.

<sup>242</sup> Винкельман дает в примечании ссылки на Еврипида («Ифигения в Авлиде», 1042) и на таблицу с гравюрой в книге Демпстера («Этрусское царство», т. 1).

<sup>243</sup> Винкельман ссылается на Эскила («Персы», 662).

<sup>244</sup> Источником здесь, согласно ссылке, послужил трактат Цицерона «О пределах добра и зла» (III, 14).

<sup>245</sup> Винкельман указывает в ссылке комментарий Спанхейма к произведениям александрийского поэта Каллимаха (Утрехт, 1697), где дается описание изображений Артемиды и Диониса на монетах города Митилены на Лесбосе.

<sup>246</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXIV, 6).

<sup>247</sup> См. ч. 2, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 6.

<sup>248</sup> Сведения эти Винкельман почерпнул, согласно ссылке, в книге Томаса Ханта «Размышления о притчах царя Соломона» (Оксфорд, 1743).

<sup>249</sup> Иосиф Юст Скалигер различал следующие эпохи истории греческой литературы (сопоставляемые им с периодами человеческой жизни): эпической поэзии (детство), лирической поэзии (юность), трагедиографии (зрелость) и упадка (старость). Периодизация истории греческого искусства, предлагаемая Винкельманом ниже, хронологически никак не соотносится со схемой Скалигера.

<sup>250</sup> В целом хронология здесь такова: начало эпохи великого или высокого стиля — 83-я Олимпиада (448–445 гг. до н. э.), начало эпохи прекрасного стиля — 104-я Олимпиада (364–361 гг. до н. э.), поскольку Плиний Старший, на которого обычно ориентируется Винкельман, именно так датирует время расцвета творчества Фидия и Праксителя. Для начала эпохи подражательного стиля указывается время после Лисиппа, Апеллеса и их учеников, однако во второй

части «Истории» Винкельман предлагает иную датировку — 120-ю Олимпиаду (300–297 гг. до н. э.), уточняя при этом, что подражательный стиль укореняется еще при жизни названных мастеров.

<sup>251</sup> Имеются в виду слова Геродота: «Эллины пишут свои буквы и считают слева направо, а египтяне — справа налево» (II, 36). Винкельман действительно первым увидел в надписях на самых ранних монетах определенную закономерность развития письма, а не случайность, и сопоставил с этим замечание историка. Направление письма в древнейших греческих надписях VIII в. до н. э. — справа налево; в VII в. наряду с этой системой употребляется и бустрофедон, т. е. строгое чередование в тексте строк с противоположным направлением. Начиная примерно с 500 г. до н. э. греки пишут только слева направо. Т. о., упомянутая Винкельманом ниже надпись на произведении Оната, о которой сообщает Павсаний (V, 25, 9), могла бы показаться архаичной уже Геродоту, младшему современнику скульптора. Любопытно, что Винкельман не понял или проигнорировал сообщения Павсания (V, 17, 6) о надписи в системе бустрофедон на т. наз. Ларце Кипсела, упоминаемом выше (см. ч. 1, гл. 3 «Истории» и соотв. примеч. 16).

<sup>252</sup> Сибарис и Посидония (Пестум) действительно находились в Лукании, а Каулония и упоминаемый ниже Кротон — в Бруттии (области, занимавшей южную оконечность Апеннинского полуострова).

<sup>253</sup> Сибарис был разрушен кротонцами в 510 г. до н. э. (67-я Олимпиада, год третий).

<sup>254</sup> Винкельман ссылается на Плутарха («Алкивиад», 39) и Тита Ливия (XXV, 16).

<sup>255</sup> Речь идет о серебряных статерах Сибариса (чеканившихся в первой пол. VI в. до н. э.), Каулонии (ок. 550–480 гг. до н. э.) и Посидонии (ок. 540–480 гг. до н. э.). Винкельман, следовательно, прав в отношении датировки этих монет так же, как и в своих замечаниях по поводу их чеканки. Это — т. наз. *nummi incusi*, «вдавленные монеты», чеканившиеся в архаическую эпоху в ряде городов Великой Греции и имевшие на оборотной стороне то же изображение, что и на лицевой, но в вогнутом виде. Различие в некоторых деталях изображения подтверждает вывод Винкельмана о двух монетных штемпелях (т. е. двух матрицах, с которых изготовлялись штемпеля).

<sup>256</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Джона Рейнольда «История греческой и римской литературы» (Лондон, 1752).

<sup>257</sup> Эти серебряные тетрадрахмы чеканились в первой пол. V в. до н. э.

<sup>258</sup> См. ч. 2, гл. 3 «Истории» и соотв. примеч. 47.

<sup>259</sup> Винкельман дает в примечании ссылки на Лукиана («Харон, или Наблюдатели», 24; «Учитель красноречия», 18) и Валерия Максима (III, 2). Речь идет о сражении, происшедшем ок. 550 г. до н. э. Винкельман справедливо замечает ниже, что сообщения о нем проти-

воречивы; так, согласно Геродоту, Офриад не погиб в сражении, а покончил с собой, «стыдясь возвратиться в Спарту, так как все его соратники пали» (I, 82).

<sup>260</sup> Винкельман, очевидно, ориентируется на сообщение Павсания (II, 20, 7) о скульптурной группе в Аргосе, изображавшей поединок двух воинов; однако памятник этот, по словам Павсания, призван был увековечить подвиг аргивянина Перилая, убившего Офриада.

<sup>261</sup> См. ч. 1, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 72.

<sup>262</sup> Винкельман ссылается на книги Джусто Фонтанини («О древностях, найденных в Горте». Рим, 1708) и Монфокона («Античность...», т. 1). Его сомнения в древности рельефа, высказанные ниже, справедливы: произведение это создано, по-видимому, не ранее I в. до н. э. (хотя и восходит к неизвестному оригиналу второй пол. V в. до н. э. — возможно, работы афинского скульптора Каллимаха).

<sup>263</sup> Винкельман допускает неточность: Плиний Старший, на которого он ссылается, приписывал недовольство своими произведениями скульптору Силаниону (XXXIV, 81), Каллимаха же порицал за чрезмерную тщательность в отделке малосущественных деталей (XXXIV, 92; здесь же — упоминание изображенного Каллимахом танца спартанок).

<sup>264</sup> См. ч. 2, гл. 2 «Истории» и соотв. примеч. 75.

<sup>265</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Жана Франсуа Фелибьена «Исторический обзор жизни и произведений знаменитейших архитекторов» (Париж, 1687).

<sup>266</sup> Изобретение нескольких букв греческого алфавита приписывают поэту Симониду Кеосскому (ок. 556—ок. 468 гг. до н. э.) многие авторы (Плиний Старший, VII, 56—57; Лукиан «Суд гласных», 5). 60-я Олимпиада, к которой Фелибьен относит расцвет творчества Каллимаха, — с 540 по 537 г. до н. э.

<sup>267</sup> Винкельман ошибается: Павсаний (I, 26, 7), упомянув золотой светильник в Эрехтейоне работы Каллимаха, отмечает, напротив, превосходство мастера над всеми теми, кто подвизался в этом искусстве.

<sup>268</sup> Согласно Павсанию (I, 26, 7), на которого дается ссылка, первым стал буравить мрамор именно этот Каллимах.

<sup>269</sup> Винкельман ссылается на рассказ Витрувия (IV, 1, 9—10); судя по тому, что и Павсаний и Витрувий отмечают особую изобретательность Каллимаха в обращении с мрамором (и вообще в технических усовершенствованиях), речь идет об одном и том же лице.

<sup>270</sup> Речь идет о храме Афины Алеи в Тегее. Винкельман ссылается на Павсания (VIII, 45, 4—5), который, однако, датирует вторым годом 96-й Олимпиады (395 г. до н. э.) пожар, уничтоживший старый храм. Строительство нового храма под руководством Скопаса велось примерно полвека спустя (350 или 340 гг. до н. э.).

<sup>271</sup> Это двухтомное сочинение Алессіо Мадзокки было издано в Неаполе в 1754–1755 гг. См. «Заметки об архитектуре древних» и соотв. примеч. 4.

<sup>272</sup> Винкельман ссылается на Афиня (XII, 541d).

<sup>273</sup> Стесихор (ок. 640–ок. 550 гг. до н. э.) жил столетием раньше Симоида. Неверной датировкой — впрочем, традиционной для XVIII в., — Винкельман был обязан, согласно ссылке, Ричарду Бентли («Рассуждения о подлинности писем Фалариды». Лондон, 1699).

<sup>274</sup> Винкельман ссылается на Страбона (XV, 1, 9). Писандр — эпический поэт VI в. до н. э., автор несохранившейся поэмы о подвигах Геракла.

<sup>275</sup> Это и некоторые другие замечания Винкельмана оказали несомненное влияние на Гёте, предложившего термин «строгий стиль» (strenger Stil) для характеристики переходного периода от древнего к высокому стилю. Благодаря Майеру термин этот еще при жизни Гёте приобрел право гражданства в немецкой научной литературе для обозначения памятников первой пол. V в. до н. э. (согласно принятой у нас терминологии — искусство ранней классики).

<sup>276</sup> Винкельман указывает в ссылке поэму Роскоммона «Искусство поэзии» (Лондон, 1684), представляющую собой свободное переложение оды Горация. Цитируемая строка приводится и в работе «Наставление о том, как следует созерцать произведения искусства».

<sup>277</sup> Речь идет о де Пиле и его комментарии к поэме Дюфренуа (см. выше, примеч. 90). Фока — византийский император в 602–610 гг.

<sup>278</sup> Винкельман ссылается на «Античность...» Монфокона, т. 3.

<sup>279</sup> Винкельман включает в число скульпторов второй пол. V в. до н. э. Скопаса, следуя, очевидно, Плинию Старшему (XXXIV, 49), который назвал современниками Поликлета, Скопаса, Мирона и Пифагора. Этому способствовала и ошибка Винкельмана в определении даты постройки храма Афины в Тегее (см. выше, примеч. 270). Скопас работал во второй трети IV в. до н. э. и должен был поэтому занять в схеме Винкельмана место среди мастеров прекрасного стиля рядом с Праксителем.

<sup>280</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего, который, в частности, передает слова Варрона о том, что у Поликлета «произведения были квадратные» (XXXIV, 57).

<sup>281</sup> Источником здесь, согласно ссылке, послужило замечание Квинтилиана («О воспитании оратора», XII, 10) о том, что жесткость, напоминающая о стиле этрусков, была в большей степени присуща Калону и Гегию, в меньшей степени Каламису, Мирон же превосходил их мягкостью. Впрочем, ниже Винкельман вспоминает и слова Плиния Старшего (XXXIV, 58) об упреках, которые высказывались Мирону из-за грубости отделки некоторых деталей его статуи. Харак-

терно, что в перечне Винкельмана фигурируют преимущественно скульпторы первой трети V в. до н. э. — Калон из Эгиины, Гегий из Афин и Кавах из Сикиона; хотя Винкельман, следуя Плинию Старшему, отнес их к более позднему периоду, однако интуитивно он ощущал необходимость выделения группы мастеров переходного стиля.

<sup>282</sup> Винкельман ссылается на Павсания (VI, 13, 7), который, однако, называет учеником Поликлета другого Канаха (также уроженца Сикиона), жившего столетием позже. Именно этот мастер упомянут у Плиния Старшего (XXXIV, 50) в числе скульпторов, выдвинувшихся в 95-ю Олимпиаду (400–397 гг. до н. э.). См. ч. 2, гл. 2 «Истории» и соотв. примеч. 55.

<sup>283</sup> Речь идет, очевидно, о книге Карло Чезаре Мальвазия «Торжество живописи, или Труды болонских живописцев» (Болонья, 1678).

<sup>284</sup> Винкельман ссылается на Лукиана («Изображения», 4–6), у которого, однако, названо пять статуй, представляющих собой наивысшее воплощение женской красоты; помимо «Сосандры» Каламиса, это — «Афина Лемния» и «Амазонка» Фидия, «Афродита в садах» Алкамена и «Афродита Книдская» Праксителя. См. ниже, примеч. 287.

<sup>285</sup> Плиний Старший, на которого дается ссылка, замечает, что Лисипп «применял новую, никем ранее не применявшуюся манеру построения фигур, бывших не квадратными, как у древних мастеров, и говорил, что те изображали людей такими, какими они были в действительности, а он сам — такими, какими они кажутся» (XXXIV, 65). Винкельман, по-видимому, ориентируется и на слова Квинтилиана («О воспитании оратора», XII, 10) о том, что Лисипп соблюдал большую верность природе, чем его предшественники.

<sup>286</sup> Винкельман ссылается на описание этого метода в книге Джованни Паоло Ломаццо «Идея храма живописи» (Милан, 1590).

<sup>287</sup> Винкельман возвращается к тексту Лукиана (см. выше, примеч. 284), где делается попытка создать словесный портрет идеальной красавицы с помощью образов пластического искусства: «От Афродиты Книдской возьмем только голову, так как тело, поскольку оно изображено обнаженным, нам не понадобится. Волосы, виски, лоб и красиво очерченные брови пусть будут такими, какими создал их Пракситель; оставим и влажный взор живых и приветливых глаз. У «Афродиты в садах» Алкамена заимствуем щеки и все выступающие вперед части лица, равно как и прекрасную форму рук, нежные предплечья, округлые запястья, удлиненные и незаметно сужающиеся пальцы. Общее же очертание лица, мягкую округлость щек и прекрасную соразмерность носа даст нам Фидий в своей Лемнии, и он же — форму рта и шеи своей Амазонки. Каламис же должен украсить ее милой стыдливостью своей Сосандры, мягкой, еле заметной улыбкой и благородной простотой одежды» («Изображения», 6).

<sup>288</sup> Источником Винкельману послужила, по-видимому, эпиграмма Поллиона («Греческая антология», XVI, 150), в которой восхваляется выразительность рук троянской царевны Поликсены, изваянной Поликлетом.

<sup>289</sup> Винкельман не цитирует, но довольно точно пересказывает мысль Платона («Государство», 604 е) со ссылкой на него.

<sup>290</sup> В этом и последующих абзацах, посвященных Грациям (Харитам), Винкельман допускает много неточностей в истолковании источников; в целом весь этот текст следует воспринимать скорее как поэтическую импровизацию. Так, Павсаний, на которого довольно часто ссылается здесь Винкельман, сообщает, что в древности афиняне чтили двух Харит (Авксо и Гегемону), спартанцы также двух (Клету и Фаенну), а беотийцы — трех, чьих имен он не знает (IX, 35, 1). Муз, согласно Павсанию, в древности чтили трех — Мелету, Мнему и Аойду (IX, 29, 2). Ошибается Винкельман и при обращении к Гомеру, у которого имя Хариты, ставшей женой Гефеста, не названо («Илиада», XVIII, 382); упоминаемые Винкельманом имена Аглаи и Талии (а также Евфросины) появляются только у Гесиода («Теогония», 583). Статуя Хариты в колеснице Гелиоса работы Фидия и венки с рельефными изображениями Харит и Ор описаны у Павсания (V, 11, 8; II, 17, 4), однако отождествление здесь, как и во всех остальных случаях, невозможно.

<sup>291</sup> Винкельман дает к этой фразе две ссылки: на Плиния Старшего (XXXV, 79), который говорит об особом изяществе произведений Апеллеса, и на Павсания (IX, 35, 6), упоминающего картину Апеллеса с изображением Хариты.

<sup>292</sup> У Ксенофонта, на которого дана ссылка, отмечена лишь одна встреча Сократа и Паррасия («Воспоминания о Сократе», III, 10, 1–8).

<sup>293</sup> Аристид — фиванский живописец второй пол. IV в. до н. э. Согласно Плинию Старшему (XXXV, 98), на одной из его картин была изображена умирающая от ран женщина с ребенком.

<sup>294</sup> Сердоликовая гемма с Эротом работы Фригилла (вторая пол. V в. до н. э.), упомянутая Винкельманом и в «Описании резных камней», до нас не дошла.

<sup>295</sup> Солон (см. выше, примеч. 84) и Трифон работали уже в императорскую эпоху. Сардониксовая камея работы Трифона с изображением Эрота и Психеи, найденная в XVI в., вскоре после смерти Винкельмана была увезена в Англию (собрание Мальборо; ныне — в Музее изобразительных искусств в Бостоне). Из пяти произведений Солона, известных во времена Винкельмана, пропала большая часть (в том числе — гемма с Эротом).

<sup>296</sup> Квинтилиан («О воспитании оратора», II, 3) замечает, напротив, что нелепо было бы думать, будто какой-нибудь другой художник смог бы выполнить украшения статуи Зевса лучше, чем это

сделал Фидий. Мастерство Фидия в отделке деталей отмечается многими авторами: Деметрий из Фалерона говорит, что в произведениях скульптора «величие соединено с тщанием» («О стиле», 14), Плиний Старший — что «величие его искусства проявлялось и в мелочах» (XXXVI, 19).

<sup>297</sup> Винкельман ссылается на замечание Плутарха («О музыке», 15) относительно расслабляющего воздействия лидийского и миксолидийского ладов; тезис, высказанный еще Платоном («Государство», 398e). Эти лады издавна использовались в причитаниях; только поэтому Платон и называет их «женственными» в противовес «мужественному» дорийскому ладу воинских песен.

<sup>298</sup> Аполлоний, сын Архия, работал, по-видимому, в I в. до н. э. Бронзовый бюст с его подписью (найденный в Геркулануме) действительно восходит к такому оригиналу, как «Дорифор» Поликлета («юноша с копьем»; предположительно — изображение Ахилла). Винкельман ссылается в примечании на Аристофана («Всадники», 464) и Феокрита (X, 38); помимо упоминавшихся выше трудов Баярди, Марторелли, Гори («Флорентийский музей») и Кайлюса («Собрание древностей»), он указывает здесь книги Эдмунда Чипелла («Азиатские древности». Лондон, 1728), Роберто ди Сарно («Жизнеописание Джованни Понтана». Неаполь, 1761) и Жана Пьера Мариэтта («Трактат о резных камнях из королевского собрания». Париж, 1730, т. 1–2).

<sup>299</sup> Винкельман имеет в виду фразу, которой завершаются сетования одного из героев Петрония по поводу упадка современной риторики и поэзии: «*Pictura, quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium invenit*», т. е. «Живописи уготована такая же гибель из-за дерзости египтян, упростивших это великое искусство» («Сатирикон», 2). Петроний употребляет слово *compendiarium*, «кратчайший путь»; сжатие имеет здесь примерно тот же смысл, что и в сочетании «сжатое изложение», компендий. По-видимому, речь идет о том, что египетские художники эллинистической эпохи низвели приемы живописи до уровня примитивных схем.

<sup>300</sup> Винкельман, очевидно, неверно истолковывает слова Ювенала (XII, 27–28), упоминающего вотивные таблички с изображением тонущего корабля, жертвовавшие в храм Исиды теми, кто спасся во время кораблекрушения: в императорскую эпоху богиня считалась покровительницей терпящих бедствие на море.

<sup>301</sup> Винкельман пересказывает слова Деметрия из Фалерона («О стиле», 105) со ссылкой на него.

<sup>302</sup> Винкельман указывает в ссылке гравюру в «Заметках об изучении древностей» Спона; речь идет о римском рельефе императорской эпохи.

<sup>303</sup> Согласно ссылке, Гори высказал это предположение в «Этрусском музее». О гемме работы Аспасия см. выше, примеч. 85.

<sup>304</sup> Речь идет о труде Паоло Педрузи «Портреты цезарей на золотых и серебряных монетах и медальонах, находящихся в музее Фарнезе» (Парма, 1694–1727, т. 1–10). Филипп Старший (Филипп I Араб) правил в 244–249 гг.

<sup>305</sup> Статуя упомянута Винкельманом в «Описании резных камней»; ныне находится в Музее Терм.

<sup>306</sup> Имеется в виду мраморная статуя Диониса эллинистической эпохи (Рим, Ватиканский музей); здесь представлен тип «индийского Диониса»: бородатого, в восточном одеянии. Надпись на статуе относится, очевидно, к более позднему времени. Легендарный ассирийский царь Сарданапал изображается у многих античных авторов (в частности, у Ктесия Книдского в «Истории Персии») как изнеженный искатель наслаждений. См. также примеч. 344 к этой главе «Истории».

<sup>307</sup> Рукопись этой работы Винкельмана не сохранилась.

<sup>308</sup> Помимо упоминавшейся выше работы Пассери («Древние светильники»), Винкельман указывает в примечании книги Шарля Сезара Бодело де Дерваля («О пользе путешествий и поисков древностей, предпринимаемых учеными». Париж, 1686, т. 1–2) и Петера Ламбека («Описание императорской венской библиотеки». Вена, 1665–1679, т. 1–8). Философ Филодем из Гагары (ок. 110–40/35 гг. до н. э.) провел вторую половину жизни в Италии; папирусные свитки, найденные в 1752–1754 гг. на одной вилле в Геркулануме, содержали несколько сочинений Филодема.

<sup>309</sup> Винкельман ссылается на Павсания (III, 16, 1), согласно которому одну из статуй подновили, вторую же не тронули из-за вешего сна. Французский переводчик — Никола Жедуан, опубликовавший свой перевод в 1731 г. в Париже.

<sup>310</sup> Винкельман, очевидно, пересказывает замечание Цицерона из трактата «Учение академиков» (I, 5, 19).

<sup>311</sup> Винкельман указывает в ссылке первые публикации этой надписи в книгах Фомы Рейнезия («Собрание древних надписей». Лейпциг, 1682) и Купера («Апофеоз Гомера», 1683). Мастера Фидий и Аммоний из Карики работали в сер. II в. до н. э.

<sup>312</sup> Винкельман ошибается: Питекусы — два островка у берегов Италии в Тирренском море, близ Кампании (*Πιθηκουσαι*, «обезьяньи острова»; ныне — Искья). У Диодора Сицилийского (XX, 58), на основании которого основывается Винкельман, речь идет об аборигенах этих островов, а не о греческих колонистах.

<sup>313</sup> Источником здесь послужила, очевидно, книга Симона Томазена «Описание статуй, скульптурных групп, фонтанов, ваз и других произведений, находящихся во дворце и парке Версаля» (Париж, 1694).

<sup>314</sup> Имеется в виду книга Блазио Гарофало «О мраморах, использовавшихся древними» (Рим, 1738).

<sup>315</sup> Винкельман, очевидно, подразумевает книгу Фикорони «Исследование и разъяснение остатков памятников древнего Рима» (Рим, 1744).

<sup>316</sup> Винкельман ссылается на книгу Белона «О достоинствах, присущих произведениям древних» (Париж, 1553).

<sup>317</sup> В последующем изложении Винкельмана имеется ряд неточностей, частично обусловленных ошибками его предшественников. Знаменитый паросский мрамор, добывавшийся в карьерах на горе Марпесса, носит у античных авторов название «лихнит» (от греч. *λιχνίτης λίθος*, «светящийся [сияющий] камень»); крупнозернистый, белоснежный — иногда с голубоватым или желтоватым оттенком — мрамор этот высоко ценился в древности и предназначался главным образом для изготовления статуй. Светло-серая его разновидность считалась особо ценным строительным материалом. У некоторых авторов упоминается и «лигдин» или «лигд», белый камень, также добывавшийся на Паросе (возможно, особая разновидность мрамора); согласно Плинию Старшему (XXXVI, 62), куски лигдина были такой величины, что из них можно было делать только сосуды. Этимология этого слова неясна; ошибочное толкование его Винкельман, согласно ссылке, нашел у Пальмерия («Исследование наилучших греческих авторов», 1668). Пентелийский мрамор (от горы Пентеликон неподалеку от Афин) был, напротив, мелкозернистым и приобретал после обработки желтоватый оттенок; он использовался как в архитектуре (Парфенон, Эрехтейон и т. д.), так и для изготовления статуй. Винкельман ошибается: статуи из пентелийского мрамора упоминаются у Павсания не намного чаще статуй из паросского мрамора. Также неподалеку от Афин, на горе Гиметт, находились каменоломни, где добывался мрамор, использовавшийся по преимуществу в строительстве; добывался в древности мрамор и на островах Эвбея («карикийский мрамор»), Лесбос, Хиос, Самос и Фасос, — все эти разновидности различных цветов и оттенков ценились ниже. Каррарский мрамор, называвшийся в Риме *lapis lunensis* (от этрусского города Луна, возле которого находилось месторождение), действительно схож с паросским.

<sup>318</sup> Исидор Севильский (ок. 570–636), «учитель церкви»; Винкельман ссылается на его сочинение «Этимологии» (XVI, 5, 8), где Исидор неверно истолковывает слова Плиния Старшего о лигдине (см. предыдущее примеч.) как относящиеся ко всем разновидностям паросского мрамора.

<sup>319</sup> Шарль Перро (в «Параллели между древними и новыми...»).

<sup>320</sup> Винкельман ссылается на статью Кайлюса «О некоторых замечаниях Плиния, касающихся истории искусства» («Записки Академии Надписей», т. 19, 1735); замечание Диодора Сицилийского (I, 98) относится к начальной поре греческого искусства.

<sup>321</sup> Греческий скульптор середины I в. до н. э., работавший в Риме. Винкельман, очевидно, имеет в виду слова Плиния Старшего (XXXV, 155) о том, что за модели Аркесилая сами художники платили дороже, чем за произведения других мастеров.

<sup>322</sup> Винкельман свободно истолковывает слова Платона («Законы» XII, 956а) о том, что в храмы следует жертвовать изделия из цельного дерева.

<sup>323</sup> Во втором издании «Истории» эта фраза снята; уже в «Заметках к «Истории искусства древности»» (1767) Винкельман признался в ошибке, пояснив, что принял следы повреждений на статуях за швы.

<sup>324</sup> Винкельман, очевидно, ориентируется на слова Плиния Старшего (XXXIV, 54) о Фидии как изобретателе торевтики; речь идет об искусстве чеканки, которое в действительности достигло в Греции высокого уровня еще в эпоху архаики. Ошибка Винкельмана в истолковании термина обусловлена общим уровнем знаний его эпохи.

<sup>325</sup> См. примеч. 55 к этой главе «Истории».

<sup>326</sup> Винкельман упоминает в примечании ожесточенную полемику между Клавдием Салмазием и Дионисием Петавием, длившуюся не один десяток лет. В 1622 г. Петавий издал в Париже сочинения св. Епифана Саламинского (ок. 315–403) с обстоятельным комментарием; Салмазий оспорил многие его утверждения в комментарии к сочинению Тертуллиана «О плаще» (Лейден, 1622). Петавий — под псевдонимом Керкотий — ответил на это книгой «Mastigophoros» («Биченосец». Париж, 1623, т. 1–3). Poleмика, в продолжение которой оба ученых опубликовали по несколько книг, затронула широкий круг вопросов; спор о смысле выражения Дионисия Галикарнасского в «Письме Гнею Помпею Гемину» (темой его было сравнение стиля Платона и Демосфена) занимал здесь довольно незначительное место. Этому же произведению Дионисия Галикарнасского было посвящено исследование Жака Ардиона, упомянутое Винкельманом.

<sup>327</sup> Марк Лициний Лукулл совершил в 72 г. до н. э. победоносный поход во Фракию; в числе его трофеев была колоссальная статуя Аполлона работы Каламиса, которую установили на Капитолийском холме. Предположение Винкельмана ошибочно: в источниках говорится о бронзовой статуе (Плиний Старший, XXXIV, 39; Страбон, VII, 6, 1), фрагменты же, найденные на Капитолии, принадлежали мраморной статуе.

<sup>328</sup> Речь идет о наждаке, использовавшемся при полировке мрамора и шлифовке драгоценных камней (Плиний Старший, XXXVI, 52 и 54; XXXVII, 109). Пиндар упоминает наждак в VI Истмийской оде (ст. 72).

<sup>329</sup> Винкельман ссылается на Витрувия (VII, 9, 3) и Плиния Старшего (XXXIII, 40). Однако Витрувий говорит именно об очистке мраморных статуй с помощью воска.

<sup>330</sup> Источником здесь, согласно ссылке, послужило замечание Филострата Старшего («Жизнеописания софистов», II, 1, 19).

<sup>331</sup> Винкельман ошибается: итал. *ragagone* означает колчедан, действительно применявшийся при определении пробы золота. Мрамор, из которого были выполнены перечисленные ниже статуи, назывался *bigio morato* (итал. «мрачно-черный»).

<sup>332</sup> Найденные в 1736 г. в развалинах Виллы Адриана в Тиволи, кентавры эти вскоре после опубликования «Истории» были переданы в Капитолийский музей. Аристей и Папий, карийские мастера первой пол. II в., следовали, по-видимому, бронзовому оригиналу позднеэллинистической эпохи.

<sup>333</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Феликса Жувенеля де Карленкаса «Очерк истории наук, литературы и искусств» (Лион, 1749, т. 1–4).

<sup>334</sup> Винкельман ссылается на Вазари, согласно которому герцог Козимо I (1537–1574) распорядился сделать из обломков порфира вазу для фонтана во дворе Палаццо Медичи во Флоренции, «а дабы облегчить мастеру обработку порфира, он велел изготовить из каких-то трав такую настойку, что когда в нее опускали раскаленное железо, получалась крепчайшая закалка» («Об архитектуре», 1).

<sup>335</sup> Найденная в развалинах Терм Агриппы в Риме, урна эта подверглась реставрации (новые крышка и основание) перед установкой ее в гробнице Климента XII (1730–1740) в упомянутой капелле.

<sup>336</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Иеронима Магия «Собрание статей, или Смешанные заметки» (Венеция, 1564).

<sup>337</sup> Фрадмон из Аргоса был, по-видимому, младшим современником Фидия, поскольку Плиний Старший (XXXIV, 49) называет временем расцвета его творчества 90-ю Олимпиаду (420–417 гг. до н. э.); с этим согласуется и рассказ Плиния (XXXIV, 55) о состязании между Фидием, Поликлетом, Фрадмоном и Кресилом. Винкельман, согласно ссылке, следует в датировке Юнию («О древней живописи», 1637). Говоря о произведении Фрадмона, Винкельман ссылается на комментарий Хольштейна к сочинению Стефана Византийского (VI в.) «Имена народов» (Лейден, 1684). Отсюда и другая неточность: в античном источнике (эпиграмма Феодорида Сиракузского в «Греческой антологии», IX, 743) речь идет не о трофее фессалийцев, а об их посвятельном даре в храм Афины в Итоне после победы над иллирийцами, — правда, отлитом Фрадмоном из захваченного оружия.

<sup>338</sup> Винкельман ссылается на Павсания, в рассказе которого о памятниках искусства в Спарте упомянута статуя Зевса, «самая древняя, какая только есть из бронзовых. Она не отлита целиком из одного куска, но каждая часть ее сделана отдельно и приложена к другой; они скреплены гвоздями, чтобы не расходились. Говорят, что статую

эту сделал Клеарх из Регия, которого одни считают учеником Дипена и Скиллида, а другие — даже самого Дедала» (III, 17, 6). Винкельман неточно передает имя Клеарха и ниже, во второй части «Истории». Изобретателем пайки античные источники называют мастера Главка с Хиоса, работавшего в первой пол. VI в. до н. э. (Геродот, I, 25; Павсаний, X, 16, 1). О времени работы Феодора и Рэка, первыми начавших отливать бронзовые статуи, см. примеч. 71, ч. 1, гл. 1 «Истории».

<sup>339</sup> После завоевания Нумидии римлянами Август в 25 г. до н. э. превратил часть ее в формально независимое царство Мавретанию, правителями которой были Юба (ум. ок. 22 г. н. э.) и его сын Птолемей (22–40). Винкельман указывает в примечании книгу Фикорони «Исследование и разъяснение остатков памятников древнего Рима» (1744).

<sup>340</sup> Винкельман ссылается на «Итальянский дневник» Монфокона.

<sup>341</sup> Этот бронзовый бюст изображает предположительно Клеопатру Тею (ум. в 121 г. до н. э.), дочь египетского царя Птолемея VI, жену нескольких сирийских царей из династии Селевкидов.

<sup>342</sup> Т. наз. Платон; бюст изображает, по-видимому, Вакха-Диониса и датируется предположительно V в. до н. э.

<sup>343</sup> Птолемей Апион, сын египетского царя Птолемея VIII, правил Киреной в 116–96 гг. до н. э.

<sup>344</sup> Винкельман ссылается на описание Анхиалы, города в Киликии, у Страбона: «Здесь находится гробница Сарданапала, его каменная статуя (которая так сжимает пальцы правой руки, словно щелкает ими) и следующая надпись ассирийскими буквами: “Сарданапал, сын Анакиндаракса, построил Анхиалу и Тарс за один день. Ешь, пей, веселись, ибо все остальное не стоит и этого” — то есть щелчка» (XIV, 5, 9). См. примеч. 306 к этой главе «Истории».

<sup>345</sup> Статуя «Отдыхающий Гермес» представляет собой копию греческого оригинала второй пол. IV в. до н. э. (предположительно — реплику статуи работы Лисиппа).

<sup>346</sup> Винкельман ссылается на книгу Филиппо Буонарроти «Исторические заметки относительно некоторых древних медальонов» (Рим, 1694). Буонарроти, исходя из своих наблюдений и некоторых замечаний Плиния Старшего, пришел к выводу, что слой позолоты, наносившийся в древности, содержал обычно в шесть раз больше золота, чем в его время.

<sup>347</sup> Сведения эти Винкельман почерпнул, согласно ссылке, у Грива в «Описании древностей Персеполя» (1666).

<sup>348</sup> Винкельман, очевидно, основывается на сообщении Плиния Старшего (XXXIII, 3).

<sup>349</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXV, 118), замечая лишь, что в древности подлинной славой пользовались те живописцы, которые писали картины, а не расписывали стены для

удовольствия заказчиков (поскольку картины, по мысли Плиния, предназначаются для многочисленных зрителей).

<sup>360</sup> Винкельман полемизирует с Купером, указывая в ссылке его книгу «Заметки о критике, литературе и искусстве» (Амстердам, 1742). Купер воспринял слова пророка Иеремии о владельце дома, который «обшивает [стены] кедром и красит красною краскою» (Иеремия, 22, 14), как указание на обычай украшать стены комнат картинами.

<sup>361</sup> Имя скульптора Оната в этом перечне — результат описки или опечатки, не исправленной во втором издании «Истории». Поскольку Винкельман обходится здесь без ссылки, можно лишь предположить, что он имел в виду живописца V в. до н. э. Онасия, о картинах которого в святилище Афины в Платеях сообщает Павсаний (IX, 4, 2). О картинах Павсия из Сикиона (IV в. до н. э.), находившихся в храме в Эпидавре, говорит тот же Павсаний (II, 27, 3). О Полигноте и о его произведениях в общественных зданиях в Афинах и Дельфах см. примеч. 45 к этой главе «Истории».

<sup>362</sup> Винкельман ссылается на Юлия Солина («Собрание достопамятных событий», 27), у которого имя живописца, украсившего храм в Пергаме, передано как Аполлин. Предположение о том, что речь идет об Апеллесе, работавшем в юности во многих малоазиатских городах, выдвигалось и позднее (в частности — Теодором Моммзеном в 1900 г.).

<sup>363</sup> Надпись эту опубликовал Ламбек (в «Описании императорской венской библиотеки»), на которого дается здесь ссылка.

<sup>364</sup> Винкельман ссылается на книгу Мишеля Анжа де Ла Шосса «Римский музей, или Сокровищница древностей» (Париж, 1690). Николай Хейнзий (1620–1681) — голландский эллинист, сын поэта и ученого Даниэля Хейнзия (1580–1655).

<sup>365</sup> Винкельман ссылается на описание этой картины у Спона («Заметки об изучении древностей») и Монфокона («Античность...», т. 1).

<sup>366</sup> См. вступление к «Истории» и соотв. примеч. 45. Винкельман и здесь указывает в ссылке книгу Хольштейна, посвященную этому произведению.

<sup>367</sup> См. выше, примеч. 191. Первое сообщение о находке этой фрески содержалось в книге Федерико Цуккари «Идея скульпторов, живописцев и архитекторов» (Турин, 1607), на которую и дается ссылка.

<sup>368</sup> В «Критических размышлениях о поэзии и живописи» (т. 1, гл. 38).

<sup>369</sup> Винкельман указывает в ссылке таблицу с гравюрой в книге Тернбулла («Трактат о древней живописи...», 1740).

<sup>360</sup> Т. наз. Гробница Назонов на Виа Фламиния была открыта в 1674 г. О росписях гробницы Цестия см. выше в этой главе «Истории» и соотв. примеч. 213.

<sup>361</sup> Винкельман ссылается на книгу Беллори и Бартоли «Замечательные римские древности...» (1693).

<sup>362</sup> Винкельман, согласно ссылке, опирается на свидетельство Георга Фабриция «Рим, или Полезнейшая книга о местоположении, кварталах, улицах, храмах и других зданиях древнего Рима» (Базель, 1550).

<sup>363</sup> Согласно Дюбо («Критические размышления...», т. 1, гл. 38), в Палаццо Фарнезе находился какой-то фрагмент росписи из Виллы Адриана в Тиволи.

<sup>364</sup> Эти фрески I в. вскоре после их обнаружения в геркуланумской базилике были перевезены в Неаполь (ныне — в Национальном музее), где их и видел Винкельман во время своей поездки в 1762 г.

<sup>365</sup> Винкельман ссылается на Павсания (I, 19, 1), согласно которому Тесея лишь в насмешку сравнили с девушкой из-за длинного хитона и тщательно уложенных волос.

<sup>366</sup> В IV Пифийской оде (ст. 80–90), на которую и дается ссылка.

<sup>367</sup> Согласно Аристотелю, красота юности «заключается в обладании телом, способным переносить труды... и в обладании наружностью, своим видом доставляющей наслаждение» («Риторика», I, 5).

<sup>368</sup> Этот живописец, имя которого известно лишь благодаря находкам в Геркулануме, работал предположительно в конце I в. до н. э.

<sup>369</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXIII, 39).

<sup>370</sup> Помимо примечания, Винкельман дает к этой фразе ссылку на описание одежды трагического актера у Лукиана («Зевс трагический», 41).

<sup>371</sup> Винкельман цитирует не эпиграмму, а поэму Христорора (ок. 500 г.) с описанием большого собрания статуй («Греческая антология», II, 32).

<sup>372</sup> Речь идет о переводе трагедии «Финикиянки» (ст. 1498). О Барнесе см. выше, примеч. 216.

<sup>373</sup> О подобном обычае сообщают многие источники. Так, согласно Элиану, «это, по мнению спартанцев, сообщало достоинство, и, кроме того, льющаяся из ран кровь, принимая на пурпуре более темный и устрашающий оттенок, сильнее отпугивала противников» («Пестрые истории», II, 6).

<sup>374</sup> Винкельман указывает в примечании таблицы с гравюрами в книгах Беллори и Бартоли («Замечательные римские древности») и Монфокона («Античность...», т. 1).

<sup>375</sup> Винкельман, согласно ссылке, нашел греческое название этой подставки у Еврипида («Ипполит», 1135).

<sup>376</sup> Меурзий посвятил флейте (и другим музыкальным инструментам) довольно обширный раздел в своей книге «Празднующая Греция...» (1619), Каспар Бартолин — отдельное исследование («О флейте». Рим, 1677).

<sup>377</sup> Винкельман имеет в виду Филострата Старшего, в «Картинах» которого имеется описание внешности Гиацинта (I, 24, 1), Панфея (II, 9, 5), Нарцисса (I, 23, 5) и Антилоха (II, 7, 5).

<sup>378</sup> Указание на цвет волос Ахилла дано в «Илиаде» (XXIII, 141); Менелай светловолос не только у Гомера, но и у Пиндара (VII Немейская ода, 29), у которого Винкельман нашел упоминания о цвете волос того же Ахилла (III Немейская ода, 42) и Харит (V Немейская ода, 50).

<sup>379</sup> Винкельман ссылается на Афиная (XIII, 599b).

<sup>380</sup> Источником здесь, согласно ссылке, послужил фрагмент трагедии Еврипида «Даная».

<sup>381</sup> Гравюры эти, согласно ссылке, были опубликованы в книге Демпстера «Этрусское царство».

<sup>382</sup> При подготовке второго издания «Истории» Винкельман исключил несколько страниц текста, начиная с этой фразы (и до слов: «...и тогда фигура самой юной женщины означает Фетиду»), — он убедился в том, что стал жертвой мистификации со стороны двух художников: картину, изображавшую Зевса и Ганимеда, написал Менгс, все остальные — Казанова.

<sup>383</sup> Имеется в виду Аполлодор из Афин (II в. до н. э.), автор «Мифологической библиотеки».

<sup>384</sup> Имя этого живописца упоминает только Плиний Старший (XXXV, 116). Последующие замечания Винкельмана о падении вкуса, отразившемся в настенной живописи, восходят, по-видимому, к Витрувию (VII, 5, 2–4).

<sup>385</sup> Винкельман, очевидно, подразумевает слова Плиния Старшего о том, что в его время «бездействие погубило искусство, и так как нет изображения душевных свойств, то поэтому в пренебрежении оказалось и изображение тел» (XXXV, 5).

<sup>386</sup> Породы вулканического происхождения — туфы, пемзы и т. д., широко применявшиеся в архитектуре и строительстве Италии с древнейших времен; ит. *pozzolana* происходит от города Поццуоли близ Неаполя. См. «Заметки об архитектуре древних» и соотв. примеч. 39.

<sup>387</sup> Винкельман ссылается на сочинения врача Клавдия Галена (II в.) «О назначении частей человеческого тела» (X, 3), где говорится, однако, о живописных работах на белом холсте. Картины на дереве упоминает Феофраст («О растениях», III, 9, 7; V, 7, 4), согласно которому при изготовлении досок для живописцев и табличек для письма бралась сердцевина пихты, отличавшаяся особенной белизной и плотностью.

<sup>388</sup> Винкельман ссылается на Витрувия (VII, 9, 3–4) и Плиния Старшего (XXXIII, 40). Так, Витрувий сообщает о следующем методе предохранения стен, покрытых суриковой краской, от воздействия солнечных лучей: на роспись (или окрашенную поверхность) наносили слой растопленного воска с примесью оливкового масла, после чего стену нагревали, выпаривая нежелательные, малоустойчивые компоненты краски.

## Глава пятая

<sup>1</sup> Опечатка (или описка), исправленная во втором издании «Истории»; следует читать «...более двух веков тому назад». Речь идет о статуе юноши (возможно, Гермеса Логия, бога красноречия), представляющей собой римскую копию греческого оригинала эпохи раннего эллинизма (предположительно — школы Лисиппа). Надпись на бедре юноши — простой перечень имен четырех римлян, что свидетельствует о votivном назначении фигуры. Находящаяся ныне в Художественно-историческом музее в Вене статуя эта была найдена в Заалфельде незадолго до 1502 г., когда владельцем ее стал Маттиас Ланге фон Велленбург, будущий архиепископ Зальцбурга (с 1519 г.) и один из вождей Контрреформации в Германии. Упомянутая ниже статуя в Аранхуэсе (из бывшего собрания королевы Христины Шведской) изображает Гермеса.

<sup>2</sup> Т. наз. Антиной Бельведерский предположительно представляет собой реплику статуи Гермеса Психопомпа («проводника душ») работы Праксителя. См. ч. 2, гл. 2 «Истории».

<sup>3</sup> См. ч. 1, гл. 4 «Истории», с. 176 и соотв. примеч. 305.

<sup>4</sup> См. ч. 1, гл. 3 «Истории», с. 72 и соотв. примеч. 11.

<sup>5</sup> Речь идет об обрядовой сцене: отец собирается прикрепить к восковому бюсту умершего сына табличку с его именем.

<sup>6</sup> Винкельман указывает в ссылке таблицу с гравюрой в труде Буассара «Описание Рима...» (1599, т. 3). Статуя считалась утраченной уже ко времени написания «Истории».

<sup>7</sup> Многие из этих гемм впоследствии были признаны подделками. Так, из трех гемм с именем Эполиана, находившихся в коллекциях XVIII в., подлинной оказалась лишь одна; неизвестно, принадлежит ли это имя резчику или владельцу геммы. Гней — мастер августовской эпохи; из пяти сохранившихся его произведений наиболее известен аквамарин с головой Геракла (Берлинский музей). Неясно, был ли знаком Винкельман с подлинными работами Гнея или с их репликами нового времени.

<sup>8</sup> Речь идет о т. наз. цисте Фикорони, найденной в 1742 г. близ Палестрины (древн. Пренесте); циста — ларец для хранения различных предметов: безделушек, денег, книжных свитков и т. д. В 1745 г. эту цисту приобрел и подробно описал в отдельной книге Франческо де Фикорони, в составе собрания которого она позднее попала в музей Коллегии иезуитов (ныне — в Национальном музее на Вилле Джулия в Риме). Винкельман упомянул это произведение в «Описании резных камней», назвав его цистой; здесь же он считает его сосудом, специально изготовленным для погребения. Позднее Джамбатиста Висконти, исследовавший многие пренестинские цисты (Винкельману, судя

по «Описанию», были известны только две), оспорил последнее утверждение Винкельмана в книге «Описание Музея Пио-Клементино» (Рим, 1782); он же указал, что центральная фигура на крышке цисты изображает не покойную, а Дионию.»

<sup>9</sup> «Циста Фикорини» была изготовлена, по-видимому, в начале III в. до н. э. Винкельман справедливо отмечает большую архаичность надписи на ней (относительно надписи Сципиона см. «Заметки об архитектуре древних» и соотв. примеч. 33). Мастер Новый Плавтий, судя по его имени, был кампанцем.

<sup>10</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Джованни Кризостомо Скарфо «Письмо о некоторых изображениях, изъясненных на основании древних источников» (Венеция, 1759).

<sup>11</sup> Традиция относит время правления второго римского царя Нумы Помпилия к 716–672 гг. до н. э. Плутарх сообщает, что «царь запретил римлянам чтить бога в образе человека или животного, и в древности у них не было ни написанных, ни изваянных подобий божеств» («Нума», 8). Плутарх связывает этот запрет с позднейшими догмами пифагорейцев: с невозможностью «постичь бога иначе, нежели мышлением».

<sup>12</sup> Это сообщение Варрона передают многие христианские писатели, начиная с Климента Александрийского («Строматы», I, 15). Винкельман ссылается на сочинение отца церкви Аврелия Августина (354–430) «О граде божьем» (IV, 31). У Плутарха, впрочем, указан тот же срок в 170 лет, что и у Варрона.

<sup>13</sup> Согласно Дионисию Галикарнасскому (I, 79), эдилы Гней и Квинт Огульнии установили в 296 г. до н. э. фигуру волчицы у святилища Юноны Румины на Палатине; об этом же сообщает и Тит Ливий (X, 23). Фигура волчицы, которую в 65 г. до н. э. сбросил с постамента удар молнии (Цицерон «О предвидении», II, 47), стояла на Капитолии. Дошедшая до нас бронзовая фигура волчицы (возможно, что именно о ней и говорит Цицерон) представляет собой произведение этрусского искусства конца VI или начала V вв. до н. э. В средневековую эпоху она хранилась в Латеранском дворце, а в 1471 г. ее установили на Капитолии (тогда же и были выполнены фигуры близнецов).

<sup>14</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего и Плутарха, но не вполне точно передает свои источники. О приглашении скульптора Вулки из Вей царем Тарквинием Приском (616–578 гг. до н. э.) сообщает Плиний (XXXV, 157; см. ч. 1, гл. 3 «Истории» и соотв. примеч. 73). Плиний говорит и о терракотовой статуе Юпитера Капитолийского, заказанной Вулке; он упоминает также квадригу, установленную на храме Юпитера, но не называет имен ее создателей и место изготовления. Согласно Плутарху («Поппликола», 13), квадрига эта делалась в Вейях тамошними мастерами по заказу Тар-

квиния Гордого (534–509 гг. до н. э.); о статуе он не говорит ни слова. Что же касается храма Юпитера Капитолийского, то Тит Ливий (I, 55) и Плутарх («Попликола», 14) сообщают, что Тарквиний Приск лишь дал обет построить его, воздвигнут же он был при Тарквинии Гордом.

<sup>15</sup> Жена Тарквиния Приска, Танаквиль, происходила из знатного этрусского рода (Тит Ливий, I, 34); чрезвычайно популярная в Риме, она впоследствии была отождествлена с богиней пряжи Кайей Цецилией. Санг (Санкус, Семон Санк) — бог неба и молний у сабинян; он очень рано начал почитаться в Риме как Дий Фидий, бог верности (в соблюдении договоров и в супружестве). В его храме на Квиринале хранились реликвии, связанные с именем Танаквиль — например, ее веретено; там же стояла бронзовая статуя пряжи, которая, согласно Варрону, считалась изображением Кайи Цецилии. Однако ни Плиний Старший (VIII, 194), ни последующие авторы, ссылавшиеся на Варрона, не говорят, что статую эту велела поставить сама Танаквиль. Утверждению Винкельмана противоречит и сообщение Дионисия Галикарнасского (IX, 60) о том, что храм Дия Фидия был освящен лишь в 466 г. до н. э., строить же его начали не ранее чем при Тарквинии Гордом. Винкельман, согласно ссылке, опирался здесь не на античные источники, а на их ошибочную интерпретацию в комментарии Иосифа Юста Скалигера к сочинениям Варрона (Париж, 1573).

<sup>16</sup> Винкельман ссылается на сообщение Аппиана («Гражданская война», 16) о том, что Тиберий Гракх был убит на Капитолии у статуи царей (133 г. до н. э.).

<sup>17</sup> Сведения об обычае воздвигать колонны и о предельном размере статуй Винкельман, согласно ссылке, почерпнул у Плиния Старшего (XXXIV, 5 и 6).

<sup>18</sup> Винкельман упоминал эту статую выше, см. ч. 1, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 74.

<sup>19</sup> О Клелии см. ч. 1, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 75. Сенека говорит о ее статуе в «Утешительном послании к Марции».

<sup>20</sup> Винкельман ссылается на Дионисия Галикарнасского (X, 32). Речь идет о принятом в 456 г. до н. э. законе Ицилия (по имени народного трибуна Люция Ицилия) о предоставлении плебейам права селиться на Авентине.

<sup>21</sup> Децемвиры — члены коллегии из десяти человек, избранных в 451 г. до н. э. для записи законов. Принятые ими законы были выгравированы на бронзовых таблицах и выставлены на форуме («Законы Двенадцати таблиц»).

<sup>22</sup> Винкельман ссылается на Дионисия Галикарнасского (VIII, 55), согласно которому храм этот был построен в 486 г. до н. э.

<sup>23</sup> Винкельман неточно передает рассказ Плиния Старшего (XXXIV, 43), у которого упомянуты две статуи. Бронзовая статуя Аполлона в храме Августа была, по словам Плиния, высотой в 50 футов. Что же касается статуи, отлитой из доспехов самнитов по приказанию Спуррия Карвилия, консула 293 г. до н. э., то она изображала Юпитера. Лишь о первой из этих статуй Плиний говорит как о произведении этрусских мастеров.

<sup>24</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXIV, 4). Ср. ч. 1, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 76.

<sup>25</sup> Люций Фурий Камилл и Гай Мений, консулы 338 г. до н. э. (416 г. от основания Рима), победоносно завершили войну Рима с союзом городов Лациума («Латинская война», 340–338 гг. до н. э.). Винкельман ссылается на Тита Ливия (VIII, 13), который, говоря о воздвижении статуй консулов, отмечает редкость подобных почестей.

<sup>26</sup> Плиний Старший (XXXV, 154) сообщает со ссылкой на Варрона, что первоначально храм Цереры в Риме был расписан этрусскими живописцами; когда же для украшения его пригласили греков Дамофила и Горгаса, старые росписи были сняты и превращены в картины, которые, по словам Плиния, разошлись по многим местам (так же, как и старые статуи из храма).

<sup>27</sup> См. «Заметки об архитектуре древних» и соотв. примеч. 33.

<sup>28</sup> Консул Гай Дуилий в 260 г. до н. э. победил карфагенян в морском сражении при Милах в Сицилии (Первая Пуническая война, 264–241 гг. до н. э.); к пьедесталу ростральной колонны, воздвигнутой в его честь на форуме, была прикреплена плита с элогием, т. е. краткой хвалебной надписью с перечнем заслуг чествуемого. В 1565 г. на форуме была найдена мраморная плита с текстом элогия (ныне — в Палаццо Консерваторе в Риме), которую Винкельман справедливо считает копией позднего времени; предполагается, что дошедшая до нас плита была выполнена при реставрационных работах на форуме в I в. (при императоре Клавдии), причем с намеренно сохранным архаичным текстом.

<sup>29</sup> Силий Италик (ок. 26–106) — поэт, автор эпической поэмы «Пуническая война». Винкельман указывает в ссылке книгу Рукия «Описание древнего Капитолия» (1617), где на основании одного замечания Силия Италика (VI, 664) высказывалось предположение о том, что найденная плита относится ко времени Гая Дуилия.

<sup>30</sup> Винкельман, согласно его ссылкам, приходит к подобному выводу, сопоставив сообщение Варрона («О сельском хозяйстве», II, 11) о том, что первых цирюльников привез в Рим из Сицилии некий Публий Тициний Мена в 300 г. до н. э., и слова Цицерона, который в одной из речей говорит о предках «с такой косматой бородой, какую мы видим на древних статуях и картинах» («В защиту Марка Целия Руфа», XIV, 33).

<sup>31</sup> Марк Ливий Салинатор, консул 219 г. до н. э., удалился в изгнание, осужденный сенатом, и вернулся спустя десять лет (Тит Ливий, XXVII, 34).

<sup>32</sup> Речь идет о высадке Сципиона в Африке во время Второй Пунической войны в 204 г. до н. э. и его переговорах с Масиниссой, царем Нумидии, о военном союзе против Карфагена. Винкельман и здесь, согласно ссылке, основывается на рассказе Тита Ливия (XXVIII, 35).

<sup>33</sup> Винкельман ошибается: родоначальником ветви рода Фабиев с этим прозвищем был Квинт Фабий Пиктор, расписавший в 304 г. до н. э. храм Избавления на Квиринале (Плиний Старший, XXXV, 19). Послом к дельфийскому оракулу после поражения римлян от Ганнибала при Каннах (216 г. до н. э.) был отправлен его потомок Квинт Фабий Пиктор, один из первых римских анналистов.

<sup>34</sup> Проконсул Тиберий Семпроний Гракх одержал победу над карфагенянами в 214 г. до н. э. Храм Свободы на Авентине был построен его отцом. Винкельман пересказывает описание картины у Тита Ливия (XXIV, 16) со ссылкой на источник.

<sup>35</sup> Винкельман допускает неточность: согласно Титу Ливию (XXVI, 1; XXVII, 36), на которого он ссылается, римляне выставили эти легионы в 211 г. до н. э., т. е. задолго до окончания Второй Пунической войны (218–201 гг. до н. э.); упомянутое же число римских граждан было определено переписью 207 г. до н. э.

<sup>36</sup> Проконсул Марк Клавдий Марцелл взял Сиракузы в 211 г. до н. э. Винкельман ссылается на сообщение Тита Ливия (XXXV, 40) о множестве статуй и картин, вывезенных из Сиракуз. Согласно Плутарху, Марцелл похвалялся тем, «что научил невежественных римлян ценить замечательные красоты Эллады и восхищаться ими» («Марцелл», 21).

<sup>37</sup> О взятии и разграблении Капуи, союзницы Ганибала, в 211 г. до н. э. рассказывает Тит Ливий (XXVI, 34), на которого и дается ссылка.

<sup>38</sup> Винкельман неточен. У Тита Ливия (XXVII, 6), на которого он ссылается, речь идет об обычных поступлениях в казну в виде штрафов, налагавшихся за различные нарушения законов; часть таких штрафных сумм и была использована в 209 г. до н. э. для установки перед храмом Цереры бронзовой статуи богини.

<sup>39</sup> Источником Винкельмана послужил, согласно ссылке, все тот же Тит Ливий (XXX, 39; XXXIII, 25). Три статуи на Капитолии были установлены в 202 г. до н. э., статуи же Цереры, Либера и Либеры — в 196 г. до н. э. Либер — итальянский бог виноделия, Либера — его супруга.

<sup>40</sup> Люций Стертиний, бывший наместником одной из испанских провинций в 199–196 гг. до н. э., воздвиг по возвращении в Рим три арки: две на Бычьем рынке и одну возле Большого цирка (Тит Ливий, XXXIII, 27).

<sup>41</sup> Это замечание Тита Ливия (XXVI, 27) относится к периоду Второй Пунической войны. Первую базилику в Риме воздвиг Марк Порций Катон во время своего цензорства (184 г. до н. э.); за базиликой Порция последовали базилики Эмилия (179 г. до н. э.) и Семпрония (170 г. до н. э.).

<sup>42</sup> Согласно Титу Ливию (XXVII, 37), процессия эта, вызванная многими зловещими предзнаменованиями, состоялась в 207 г. до н. э., то есть четыре года спустя после падения Сиракуз.

<sup>43</sup> Винкельман ссылается на Тита Ливия (XXVIII, 45), согласно которому эти дары были посланы в Дельфы после триумфа Публия Корнелия Сципиона (205 г. до н. э.), ознаменовавшего победу в длительной войне с карфагенянами в Испании.

<sup>44</sup> Винкельман ошибается: победителем Филиппа V во Второй Македонской войне (200–197 гг. до н. э.) был Тит Квинкций Фламинин, а упомянутый здесь Люций Квинкций, его брат, командовал в этой войне римским флотом. Триумф Тита Квинкция состоялся в 194 г. до н. э. (146-я Олимпиада, год третий); описание выставленных при этом трофеев Винкельман нашел у Тита Ливия (XXXIV, 52).

<sup>45</sup> Говоря об этой квадриге и упоминаемой ниже триумфальной арке, Винкельман ссылается на Тита Ливия (XXXV, 32; XXXVII, 3). Речь идет о войне с сирийским царем Антиохом III Великим, вторгшемся в 192 г. до н. э. в Грецию, свободу которой незадолго до того провозгласил победитель македонян Тит Квинкций Фламинин. На третьем году войны, когда Антиох уже был оттеснен в Малую Азию, сенат назначил Люция Корнелия Сципиона командующим, а его брата Публия — легатом (помощником командующего). Сципионы одержали решающую битву при Магнесии (190 г. до н. э.); согласно условиям договора, Антиох лишился значительной части своих азиатских (т. е. малоазиатских) владений.

<sup>46</sup> Винкельман ссылается на замечание Плиния Старшего (XXXIV, 34) о том, что «вплоть до покорения Азии, откуда проникла роскошь», статуи в римских храмах были по преимуществу из дерева или обожженной глины.

<sup>47</sup> Замечание о вакханалиях и приводимое ниже описание трофеев Винкельман, согласно ссылке, почерпнул у Тита Ливия (XXXIX, 8–9; XXXVII, 59).

<sup>48</sup> Винкельман ссылается на Тита Ливия, согласно которому Катон сказал, что слишком многие римляне восхищаются произведениями мастеров из Коринфа и Афин и «смеются над глиняными изображениями богов на фронтонах храмов» (XXXIV, 4).

<sup>49</sup> Сведения о статуе Тита Квинкция Фламинина (см. выше, примеч. 44) Винкельман, согласно ссылке, почерпнул у Рукия (в «Описании древнего Капитолия», 1617). Что же касается статуи Цезаря, то здесь источником послужил, очевидно, Тит Ливий (XXXVIII, 8).

<sup>50</sup> Этолия — область в средней Греции; среди союзов греческих городов-государств, созданных в III в. до н. э. и направленных против Македонии, наибольшим значением обладали Ахейский и Этолийский союзы. Этолийцы вначале были союзниками Рима во Второй Македонской войне, но затем примкнули к Антиоху. Винкельман допускает неточность; поход против этолийцев Марка Фульвия Нобилиора, консула 189 г. до н. э. и взятие им Амбракии предшествовали заключению мира с Антиохом (188 г. до н. э.). Винкельман, согласно ссылкам, почерпнул у Тита Ливия сведения о жалобе амбракийцев (XXXVIII, 9), о числе произведений, показанных во время триумфа (XXXIX, 5) и о выступлениях греческих борцов (XXXIX, 22).

<sup>51</sup> Марк Фульвий Нобилиор построил в Риме храм Геркулеса и Муз, украсив его произведениями, вывезенными из Амбракии (Цицерон. «В защиту поэта Архия», XI, 27); однако все сказанное здесь и ниже относится к Квинту Фульвию Флакку, сыну полководца, взявшего Капую (см. выше, примеч. 37). Во время своего цензурства в 175 г. до н. э. (579 г. от основания Рима) Квинт Фульвий Флакк распорядился снять мраморную черепицу с крыши храма Геры в Кротоне, но затем по распоряжению сената вынужден был вернуть ее (Тит Ливий, XLII, 3). Позднее Винкельман возвращается к этому эпизоду, излагая его подробнее и без неточностей (ч. 2, гл. 3 «Истории»). И Фульвий, и его коллега Авл Постумий Альбин принимали равное участие в перестройке рыночной площади (Тит Ливий, XL, 51–52); упоминаемый здесь Марк Эмилий Лепид в действительности был в это время консулом.

<sup>52</sup> Винкельман ссылается на Тита Ливия (XL, 52). Квинт Фульвий Флакк — двоюродный брат упомянутого выше цензора, эдил 189 г. до н. э. (565 г. от основания Рима). Описка Винкельмана (вместо «спустя несколько лет» следует, очевидно, читать «несколькими годами ранее») не была исправлена во втором издании «Истории».

<sup>53</sup> Консул Маний Ацилий Глабрион командовал римскими войсками в начале войны с Антиохом III (см. выше, примеч. 45) и, одержав победу при Фермопилах (191 г. до н. э.), вынудил царя очистить Грецию. Его сын Маний Ацилий Глабрион во исполнение обета, данного отцом во время битвы, построил в 181 г. до н. э. в Риме храм богини Pietas (Преданности) и воздвиг статую отца (Тит Ливий, XL, 34).

<sup>54</sup> Гай Лукреций Галл командовал римским флотом в Третью Македонскую войну (171–168 гг. до н. э.); из-за жалоб многих греческих городов на поборы и притеснения с его стороны был приговорен сенатом к значительному денежному штрафу (Тит Ливий, XLIII, 7).

<sup>55</sup> Консул Люций Эмилий Павел, командовавший римскими войсками на заключительном этапе Третьей Македонской войны, одержал решительную победу над царем Персеем при Пидне (168 г. до н. э.) и

положил конец независимости Македонии. Винкельман, согласно ссылке, основывается на сообщении Тита Ливия (XLV, 27). Плутарх рассказывает об Эмилии Павле: «В Дельфах он увидел высокую колонну из белого камня, которая должна была служить основанием для золотой статуи Персея, и распорядился воздвигнуть на ней свое собственное изображение, сказав, что побежденные должны уступать место победителям» («Павел», 28).

<sup>56</sup> Винкельман ссылается на Геродота (I, 155), у которого Кир, обеспокоенный воинственностью покоренных им лидийцев, обращается за советом к пленному Крезу, и тот из опасения, что его бывшие подданные могут подвергнуться жестокой каре, предлагает несколько способов превратить их из мужей в женщин, и в том числе — ввести обычай носить туники.

<sup>57</sup> Марк Фурий Камилл — полководец и государственный деятель V–IV вв. до н. э. Завоевал такие этрусские города, как Вейи (396 г. до н. э.) и Фалерии (394 г. до н. э.), отразил несколько нашествий кельтов; по словам Тита Ливия (VII, 1), мог считаться вторым основателем Рима. Говоря о статуях Ромула и Камилла, Винкельман ссылается на Цицерона («В защиту Марка Скавра», 37). Сведения о том, что римляне в древности надевали тогу на голое тело, Винкельман, согласно ссылке, почерпнул у Авла Геллия (VII, 12).

<sup>58</sup> Светоний сообщает, что Август, плохо переносивший и жару, и холод, надевал зимой «не только четыре туники и толстую тогу, но и рубаху, и шерстяной нагрудник, и набедренные, и наголенные повязки» («Август», 82).

<sup>59</sup> Винкельман ссылается на комментарий Салмазия к сочинению Тертуллиана «О плаще»; Салмазий же, в свою очередь, опирался на комментарий Сервия к Вергилию («Энеида», IX, 616: слова о тунике с длинными рукавами, признаке изнеженности).

<sup>60</sup> Винкельман указывает в ссылке посмертный сборник работ Юста Липсия «Избранные сочинения» (Антверпен, 1611). Однако Феа замечает, что Липсий не ограничивает так категорически круг лиц, носивших подобные туники.

<sup>61</sup> Винкельман ссылается на Квинтилиана («О воспитании оратора», XI, 3) и Исидора Севильского («Этимологии», XIX, 24, 3).

<sup>62</sup> Винкельман, согласно ссылке, имеет в виду рассказ Дионисия Галикарнасского (III, 61) о том, что этруски подарили Тарквинию Приску знаки царского достоинства, и в том числе — пурпурный плащ, не четырехугольный, как у лидийских и персидских царей, а полукруглый (*ἡμίκυκλιον*). Тога представляла собой кусок материи эллипсообразной формы.

<sup>63</sup> Винкельман указывает в ссылке комментарии Казобона к «Писателям истории императоров» и Салмазия к Тертуллиану.

<sup>64</sup> Первый из упомянутых здесь ученых — Рубенс («Об одежде древних»), второй — Купер («Апофеоз Гомера»).

<sup>65</sup> Sinus — часть тоги в виде полукруга с тщательно собранными складками, свободно свисавшая под правой рукой от талии до колена; складки на груди назывались *umbro*. Винкельман указывает в ссылке к этой фразе книгу Турнебия «Смешанные заметки» (1580).

<sup>66</sup> Речь идет об одном эпизоде обсуждения аграрного законопроекта Апулея Сатурнина в 100 г. до н. э. («Гражданская война», I, 30). Винкельман помещает в примечании ссылку еще на один рассказ Аппиана — об Антонии, который, произнося речь у тела Цезаря, подпоясал тогу, чтобы освободить руки («Гражданская война», II, 146).

<sup>67</sup> Винкельман ссылается на комментарий Казобона к «Характерам» Феофраста (Лион, 1592).

<sup>68</sup> *Tibenum* — «военный плащ»; солдатский плащ у римлян назывался *sagum*. Упоминаемый ниже *paludamentum* представлял собой плащ полководца белого или пурпурного цвета (Валерий Максим, I, 6), несколько длиннее солдатского.

<sup>69</sup> Вертикальные пурпурные полосы на туниках были двух родов: широкая (*clavus latus*) у сенаторов и узкая (*clavus angustus*) у лиц всаднического сословия. В соответствии с этим различались *tunica laticlavata* и *tunica angusticlavia*.

<sup>70</sup> Винкельман вновь обращается к латинским переводам Барнса из Еврипида («Троянки», 271); он неверно истолковывает слово, означающее «препоясанный медью», «меднобронный».

<sup>71</sup> Об этом запрете говорится, в частности, у Афиней (IV, 140в). Винкельман ссылается на комментарий Казобона к Афиней (Лион, 1620).

<sup>72</sup> В «Описании резных камней».

<sup>73</sup> Винкельман ссылается на Лукиана («Анахарсис», 16) и Филострата Старшего («Жизнеописания софистов», II, 5, 3).

<sup>74</sup> Речь идет, очевидно, об «Античности...» Монфокона.

<sup>75</sup> Винкельман цитирует «Энеиду» (IV, 216). Меонийская (т. е. фригийская или лидийская) митра — головной убор в виде колпака с лентами, подвязывавшимися под подбородком: «фригийский колпак» Великой французской революции.

<sup>76</sup> Винкельман указывает в ссылке книги Турнебия («Смешанные заметки», 1580) и Иоанна Гевартия («Избранные сочинения, в которых разъясняются многие темные места и противоречия у древних авторов». Париж, 1619).

<sup>77</sup> Источником здесь, согласно ссылке, послужил Афиней (XIII, 571в).

<sup>78</sup> Этот намек на изнеженность Помпея содержится в одном из писем Цицерона («К Аттику», II, 3), на которое дается ссылка.

<sup>79</sup> При подготовке второго издания Винкельман исправил неточную ссылку и сослался на немецко-латинский словарь Иоганна Леонарда Фриша (Франкфурт, 1741).

<sup>80</sup> Речь идет, очевидно, о замечании Аппиана в «Войне с Митридатом», 55.

<sup>81</sup> Винкельман ссылается на комментарий Генриха Валезия к Аммиану Марцеллину (Париж, 1681). Кордуан — род сафьяна. Красные башмаки на высоких каблуках (*calcei millei*) в Риме были принадлежностью одежды консулов, преторов и курульных эдилов. Сенаторы носили красные или белые башмаки, отличавшиеся большим количеством ремней (четыре вместо одного).

<sup>82</sup> Источником здесь послужил, согласно ссылке, Филострат Старший («Жизнеописания софистов», II, 5, 3). Полумесяц из слоновой кости или серебра украшал также башмаки патрициев.

<sup>83</sup> В «Описании резных камней».

<sup>84</sup> Винкельман вновь ссылается на комментарий Казобона к Афиною. У Гомера («Одиссея», XXIV, 229) Лаэрт работает в саду в рукавицах, чтобы защитить руки от колючек.

<sup>85</sup> Винкельман дает к этой фразе несколько ссылок: на Геродота (VII, 63 и 89: вооружение ассирийцев и финикийя в войске Ксеркса), Павсания (VI, 10, 7: дар Гелона в Олимпии после победы над карфагенянами, см. примеч. 116, ч. 1, гл. 2 «Истории») и Страбона (III, 3, 6: вооружение лузитанцев, племени в Испании).

<sup>86</sup> Винкельман, очевидно, основывается на сообщении Светония («Гальба», 18) о том, что император в день гибельного для него мятежа надел холщовый панцирь, бывший малонадежным средством защиты.

<sup>87</sup> Винкельман ссылается на комментарий Казобона к Светонию (Женева, 1595).

<sup>88</sup> Т. е. в «*Monumenti inediti*». О доспехах у этрусков и сардов Винкельман писал также в «Описании резных камней».

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

### Глава первая

<sup>1</sup> Винкельман ссылается на следующее замечание Павсания: «Произведения Дедала на вид кажутся довольно странными, но в них обнаруживается нечто божественное» (II, 4, 5). Всего Павсаний упоминает шесть деревянных статуй, принадлежащих Дедалу: Геракла в Коринфе и Фивах (II, 4, 5; IX, 11, 4), мифического строителя Трофония в Лебадии (IX, 39, 8), Афины в Кноссе, Афродиты на Де-

лосе и нимфы Бритомартиды в Олунте (IX, 40, 3–4); здесь же говорится о мраморном рельефе работы Дедала, изображавшем хоровод Ариадны.

<sup>2</sup> Согласно Павсанию (VII, 4, 4), на которого дается ссылка, эгинец Смилид был сыном Евклида; соответствующая поправка имеется в тексте второго издания «Истории». Павсаний упоминает два произведения Смилида: статуи Ор в храме Геры в Олимпии (V, 17, 1) и статую Геры в Самосе (VII, 4, 4–7). Относительно последней Павсаний передает слух, будто ее привезли в Самос из Аргоса; по-видимому, это замечание, неверно понятое Винкельманом, привело к утверждению о двух статуях Геры работы Смилида.

<sup>3</sup> Скелмид (Келмид) — один из трех дактилей (демонов горы Иды во Фригии), которым приписывалось открытие металлов и искусства их обработки. В упомянутом фрагменте Каллимаха говорится о древнейшем изображении Геры на Самосе, что это — деревянное, и отнюдь не «скелмидово» изделие (*οἴτω Σκέλμιον ἔργον*); поэт, таким образом, противопоставляет архаичные культовые изображения из дерева произведениям последующей эпохи, уже знакомой с металлами. Позднее, однако, древние верования забываются, педантическая ученость Каллимаха становится непонятной, и в схолиях к Павсанию замечание поэта приводится как свидетельство того, что в древности существовала деревянная статуя Геры работы Скелмида. В XVI–XVIII вв. высказывается немало предположений о смысле слов Каллимаха; чтение Смилид вместо Скелмид первым предложил Помпонио Гаурико в диалоге «О скульптуре» (Флоренция, 1504).

<sup>4</sup> Винкельман пересказывает сообщение Павсания (I, 26, 4–5) со ссылкой на источник. Павсаний называет Эндея афинянином и указывает три его произведения: статуи Афины на афинском акрополе, в Эрифрах и Тегее (I, 26, 4; VII, 5, 9; VIII, 46, 5); относительно последней статуи говорится, что она вся была из слоновой кости. У других авторов — в частности, у Плиния Старшего (XVI, 214), — упоминается еще деревянная статуя Артемиды в Эфесе. Благодаря находкам, сделанным в прошлом столетии на афинском акрополе и на острове Эвбея, время работы Эндея датируется примерно второй пол. VI в. до н. э.

<sup>5</sup> Вслед за этой фразой во втором издании «Истории» помещен следующий текст:

«В последовавшие за этим времена начали, по-видимому, процветать скульпторы с острова Родос, которые работали по всей Греции над статуями, получившими прозвище *τελχίνας*, “тельхинские”, ибо древнейшие обитатели этого острова назывались тельхинами. После этой легендарной эпохи в истории художников имеется большой пробел; собственно же исторический период открывается именем спартапского скульптора Гитиада, которому принадлежали различные

бронзовые статуи в Спарте. Гитиад жил до войны между мессенцами и спартанцами, начавшейся в девятую Олимпиаду, что приходится на двенадцатый год после основания Рима; летосчисление же по Олимпиадам началось четыреста семь лет спустя после Троянской войны. Около восемнадцатой Олимпиады становится знаменитым живописец Буларх, одна из картин которого, изображавшая битву, была оплачена золотом, равным по весу картине».

Согласно мифу, излагаемому Диодором Сицилийским (V, 55), тельхины — жреческий род, древнейшие обитатели острова Родос (который благодаря им поднялся из моря), основатели культов Аполлона Тельхиния, Геры Тельхинии и т. п. в ряде городов Греции. Тельхины, подобно дактилям, считались изобретателями литейного и кузнечного дела; им приписывались и другие новшества, особенно в сфере искусства (создание первых статуй). Что же касается спартанца Гитиада, то у Павсания упомянуты следующие его работы: рельефы на бронзовых досках в храме Афины на акрополе в Спарте (III, 17, 2; Гитиад назван здесь и строителем храма) и бронзовые треножки и рельефы в Амиклах (III, 18, 7). Винкельман несколько произвольно датирует время жизни Гитиада, поскольку Павсаний (IV, 14, 2) сообщает, что треножки в Амиклах были отлиты из трофеев спартанцев по окончании Первой Мессенской войны (743–724 гг. до н. э.). Живописец Буларх упоминается у Плиния Старшего (VII, 128; XXXV, 55), согласно которому, в частности, картину Буларха оплатил на вес золота лидийский царь Кандавл (традиция относит время правления этого легендарного царя к 720–685 гг. до н. э.).

<sup>6</sup> Винкельман ссылается на Павсания (V, 25, 11), упоминающего скульптурную группу работы Аристокла в Олимпии (поединок между Гераклом и амазонкой), дар некоего Эвагора из Занклы; последнее и дает Павсанию повод говорить о времени жизни Аристокла. У Павсания (IV, 23, 9–10) Винкельман нашел и ошибочную дату переименования Занклы; в действительности же этот сицилийский город стал называться Мессаной после его завоевания Анаксилаем, тираном Регия, в 494 г. до н. э. (71-я Олимпиада, год третий). Время работы Аристокла из Кидонии — конец VI в. до н. э., что подтверждается надписью, найденной в Олимпии.

<sup>7</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXVI, 11), у которого эта родословная хиосских мастеров (скульпторов) сопровождается замечанием о том, что искусство ваения из мрамора было известно на Хиосе с начала летосчисления по олимпиадам. Винкельман повторяет ошибку Плиния в отношении Маласа: это не имя отца Миккиада, а указание на его родину (Малас, или Мелас, считался сыном Посейдона и создателем острова Хиос). И в первом, и во втором изданиях «Истории» неверно переданы имена потомков Миккиада: у Плиния

сын его — Архерм, а внуки — Бупал и Атенис. В 1877 г. на Делосе была найдена мраморная статуя Нике и фрагмент надписи с именем Архерма, скульптора, и его отца Миккиада, дарителя статуи; с этим согласуются и слова схолиаста Аристофана (к «Птицам», ст. 574) об Архерме как первом мастере, изобразившем Нике крылатой, и сообщение Плиния о том, что Архерм работал не только на Хиосе, но и на Лесбосе и Делосе. Время создания статуи — вторая четв. VI в. до н. э. Плиний называет периодом расцвета Бупала и Атениса 60-ю Олимпиаду (540–537 гг. до н. э.). Павсаний упоминает две группы статуй Харит работы Бупала в Смирне и Пергаме (IX, 35, 6–7) и замечает, что он первый изваял статую богини счастья, Тихе (IV, 30, 6).

<sup>8</sup> См. ч. 1, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 46 и 67. Павсаний упоминает две работы этих скульпторов: группу статуй в храме Диоскуров в Аргосе (II, 22, 5) и статую Афины в храме этой богини в Клеонах (II, 15, 1; известна по изображению на монетах этого города). Плиний Старший (XXXVI, 9) относит расцвет Дипена и Скиллида к 50-й Олимпиаде (580–577 гг. до н. э.). С этим согласуется сообщение армянского историка V в. Мовсеса Хоренаци о том, что персидский царь Кир (558–530 гг. до н. э.) вывез из завоеванной им Лидии статую Геракла работы Дипена.

<sup>9</sup> Дедал из Сикиона, сын и ученик скульптора Патрокла, работал в первой трети IV в. до н. э. Павсаний указывает немало произведений Дедала, и в том числе — несколько статуй победителей игр в Олимпии (VI, 2, 8; 3, 5 и 7; 6, 1). Упоминает Дедала и Плиний Старший (XXXIV, 76).

<sup>10</sup> Винкельман перечисляет почти все имена учеников Дипена и Скиллида, встречающиеся у Павсания; исключение составляет Феокл из Лакедемона, создатель статуй Гесперид в храме Геры в Олимпии (V, 17, 2). Клеарх (не Леарх) из Регия назван, впрочем, в одном месте учеником Дипена и Скиллида или даже самого Дедала (III, 17, 6), а в другом — учеником Эвхера из Коринфа (VI, 4, 4); о единственном известном его произведении см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 338. Дориклид из Лакедемона назван создателем статуи Фемиды в храме Геры в Олимпии (V, 17, 1), а его брат Медонт (выступающий у Павсания и под именем Донт) — статуи Афины в том же храме (V, 17, 2) и нескольких статуй в сокровищнице мегарян в Дельфах (VI, 19, 14). Ангелион и Тектей упомянуты как создатели статуи Аполлона на Делосе (II, 32, 5; IX, 35, 3), описание которой — без указания имен скульпторов — имеется у Плутарха («О музыке», 14).

<sup>11</sup> Этот скульптор упомянут у Павсания (X, 1, 10) как создатель нескольких статуй в Дельфах, присланных в дар фокейцами после победы над фессалийцами. Винкельман, по-видимому, не обратил внимания на слова Геродота (VIII, 27) о том, что статуи эти были постав-

лены после сражения, происшедшего в 480 г. до н. э., и, следовательно, Аристомедон не может считаться современником учеников Дипена и Скиллида.

<sup>12</sup> Винкельман ссылается на Павсания (IX, 34, 3), который говорит о статуе Геры в Коронее работы Пифодора из Фив как о древнем произведении. На этом, очевидно, и основана датировка Винкельмана, поскольку скульптор этот нигде более не упоминается.

<sup>13</sup> Дамофон из Мессены работал, по-видимому, во второй пол. II в. до н. э. Винкельман постоянно относит его к гораздо более ранней эпохе (см. ч. 1, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 44), не заметив, очевидно, слов Павсания (IV, 31, 5–6) о том, что Дамофон исправил потрескавшуюся слоновую кость на статуе Зевса работы Фидия в Олимпии. Судя по тому, что Винкельман указывает здесь лишь деревянные статуи работы Дамофона, упомянутые у Павсания (VII, 23, 5–6: статуи Илифии в Эгионе; VIII, 31, 6: статуи Гермеса и Афродиты в Мегалополе, они и послужили основой для его датировки; между тем у Павсания говорится и о многих мраморных статуях работы Дамофона (например — группа статуй в Мессене, IV, 31, 6 и 10).

<sup>14</sup> Лафай из Флиунта упоминается лишь у Павсания, называющего его создателем статуи Гермеса в Сикионе (II, 10, 1), а также — предположительно — статуи Аполлона в Айгире (VII, 26, 6). Винкельман в своей датировке исходит из слов Павсания о древности этих деревянных статуй.

<sup>15</sup> Винкельман дает к этой фразе три ссылки. У Павсания он нашел упоминание о скульпторе Дамее из Кротона, создавшем статую знаменитого атлета Милона (VI, 14, 5), и замечание о том, что первую статую атлета в Олимпии воздвигли победителю игр 59-й Олимпиады (544 г. до н. э.). Винкельман ссылается и на книгу Бентли «Рассуждение о подлинности писем Фаларида» (1699), где содержалось утверждение о дружбе философа Пифагора (ок. 570–ок. 500 гг. до н. э.) с Милоном; время жизни Пифагора определяется здесь, очевидно, в соответствии со словами Диогена Лаэртция (VIII, 45) о 60-й Олимпиаде как времени расцвета Пифагора.

<sup>16</sup> Оба скульптора упомянуты лишь у Павсания (VI, 14, 13), на которого и дается здесь ссылка. Однако Стомий назван создателем статуи олимпийского победителя, соперником которого был некий Тисамен, позднее сопровождавший в качестве прорицателя спартанское войско в нескольких сражениях — начиная с битвы при Платеях (479 г. до н. э.), а не при Марафоне (490 г. до н. э.); точно так же излагает историю Тисамена и Геродот (IX, 33–35). Сомис же упомянут Павсанием как создатель статуи другого победителя, стоявшей рядом со статуей работы Стомия.

<sup>17</sup> Неточность Винкельмана, исправленная при подготовке второго издания «Истории». Учеником Тектея и Ангелиона был, согласно Павсанию (II, 32, 5), Калон из Эгины, создатель деревянной статуи Афины на афинском акрополе; Павсаний упоминает также бронзовый треножник работы Калона в Спарте (III, 18, 8). Судя по надписи, найденной на афинском акрополе, и другим данным, Калон из Эгины работал в первой трети V в. до н. э. Создателем же тридцати семи бронзовых статуй мессенцев в Олимпии — они призваны были увековечить память мальчиков из хора, их учителя и флейтиста, погибших при кораблекрушении, — назван у Павсания (V, 25, 2–4) другой мастер: Калон из Элеи. Время работы этого скульптора — последняя треть V в. до н. э. — определяется дошедшей до нас надписью на постаменте бронзовой статуи Гермеса в Олимпии (это произведение Калона из Элеи также упомянуто у Павсания, V, 27, 8). Во втором издании «Истории» обоим скульпторам уделено по несколько строк с перечнями их произведений.

<sup>18</sup> Винкельман ссылается на Павсания (VII, 18, 10), который, однако, приписывает хрисоэлефантинную статую Артемиды на акрополе в Патрах обоим скульпторам и замечает, что они жили немного позднее Калона из Эгины и Канаха из Сикиона.

<sup>19</sup> Винкельман, очевидно, следует Павсанию (VIII, 42, 10), который называет Гегия из Афин современником Агелада из Аргоса и Оната из Эгины (см. ниже, примеч. 20 и 26). Судя по надписи, найденной на афинском акрополе (на постаменте бронзовой статуи), Гегий работал в первой трети V в. до н. э. Плиний Старший (XXXIV, 78) и Дион Хрисостом (LV, 1) считают Гегия учителем Фидия.

<sup>20</sup> Агелад из Аргоса был старшим современником Гегия; работал примерно до сер. V в. до н. э. Винкельман ссылается на Павсания (VI, 10, 6), у которого он нашел и описание памятника Клеосфена в Олимпии, и дату его победы (66-я Олимпиада, т. е. 516 г. до н. э.). Павсаний упоминает довольно много произведений Агелада: две другие статуи олимпийских победителей (VI, 8, 6 и 14, 11; первая из них была поставлена приблизительно в то же время, что и колесница Клеосфена), статуи Зевса в Итоме и Эгионе (IV, 32, 3; VII, 24, 4) и группа статуй в Дельфах (X, 10, 6).

<sup>21</sup> Скульптор Аскар из Фив упоминается только у Павсания (V, 24, 1), на которого и дается ссылка. Текст Павсания в этом месте испорчен, и из него явствует лишь, что Аскар — ученик некоего сикионского мастера (возможно, Канаха Старшего или его брата Аристокла, работавших в первой трети V в. до н. э.).

<sup>22</sup> Винкельман исключил эту фразу при подготовке второго издания «Истории», убедившись в своей ошибке; причину ее он объяснил в «Заметках к «Истории искусства древности»» (1767). Эгинец Ифион, умерший отец олимпийского победителя, воспетого Пиндаром в VIII

Олимпийской оде, должен, по мысли поэта, узнать о торжестве сына от Ангелии (*Ἄγγελιά* — «весть»), дочери Гермеса. Схолиаст Пиндара неверно понял эту мысль, сочтя Ифиона создателем статуи Ангелии.

<sup>23</sup> Т. е. до 480 г. до н. э. (75-я Олимпиада, год первый). Хронологические выкладки Винкельмана в этом абзаце не всегда верны (см. ниже, примеч. 24–31).

<sup>24</sup> Винкельман, очевидно, ориентируется на Павсания (V, 27, 2), у которого упоминается это произведение Симона: бронзовые фигуры коня и возницы в Олимпии. Однако Павсаний называет эту группу даром некоего Формида, разбогатевшего в походах сиракузских тиранов Гелона (485–478 гг. до н. э.) и Гиерона I (478–467/466 гг. до н. э.).

<sup>25</sup> Винкельман ссылается на Павсания (V, 23, 1–3), согласно которому на пьедестале статуи Зевса в Олимпии работы Анаксагора значились имена всех греческих городов, чьи воины участвовали в битве при Платеях (479 г. до н. э.). Судя по найденным надписям, в Олимпии были и другие статуи этого скульптора второй четв. V в. до н. э.

<sup>26</sup> Онат, сын Микона, был, судя по источникам, наиболее значительным представителем эгинской школы скульпторов. Помещая его имя в этом перечне, Винкельман, очевидно, следует Павсанию (VIII, 42, 10), называющему Оната современником Гегия из Афин и Агелада из Аргоса. Судя по пьедесталу с надписью, найденному на афинском акрополе, Онат действительно начал работать еще до похода Ксеркса. Другая крайняя дата может быть установлена благодаря сообщению того же Павсания (VI, 12, 1; VIII, 42, 10) о бронзовой колеснице и двух статуях всадников в Олимпии работы Оната и его ученика Каламиса: приношение, сделанное после смерти Гиерона I Сиракузского (467/6 гг. до н. э.) его сыном Диноменом. Произведение Оната, упомянутое ниже Винкельманом, также описано у Павсания (V, 25, 8–10), на которого и дается ссылка; речь идет об эпизоде из «Илиады» (VII, 161 и след.), когда греческие вожди по предложению Нестора бросают жребий за право на поединок с Гектором. Онат установил на одном пьедестале девять фигур героев, а на другом — фигуру Нестора (оба пьедестала найдены в Олимпии); Павсаний видел все статуи, кроме одной (Одисея), увезенной, как ему сообщили, в Рим по приказу Нерона, — поэтому, возможно, Винкельман говорит о восьми статуях. Согласно Павсанию, Онат создал для Олимпии еще бронзовую статую Геракла (V, 25, 12–13) и — совместно с другим своим учеником, Каллителем, — статую Гермеса (V, 27, 8); упоминает Павсаний и произведения Оната, находившиеся в Дельфах, Фигалии и Пергаме (VIII, 42, 7; X, 13, 10).

<sup>27</sup> Винкельман ошибается: оба эти мастера, согласно Павсанию, были родом из Аргоса; неточна здесь и хронология. У Павсания (V, 26, 2–5) дано подробное описание группы статуй в Олимпии работы Дионисия и Главка из Аргоса; имя Анаксилая, тирана Регия (494–

476 гг. до н. э.), упомянуто Винкельманом потому, что статуи эти названы приношением Микифа, приближенного Анаксилая, унаследовавшего его власть. Однако Микиф заказал статуи уже после своего изгнания из Регия (467 г. до н. э.); Павсаний говорит об этом на основании надписей на пьедесталах статуй и рассказа Геродота о Микифе («После изгнания из Регия он поселился в Тегее в Аркадии и посвятил в Олимпии много статуй», VII, 170). Т. о., произведение Дионисия и Главка было создано не ранее середины 78-й Олимпиады (468–465 гг. до н. э.). С этим согласуется и сообщение Павсания (V, 27, 1–2) о другой работе Дионисия в Олимпии: фигурах коня и возницы, парных с теми, которых эгинец Симон выполнил для Формида (см. выше, примеч. 24), т. е. также примерно в 460-е гг. до н. э.

<sup>28</sup> У Павсания (IX, 25, 3), на которого дается ссылка, упоминается только это произведение Аристомеда и Сократа. Помещая имена обоих скульпторов в этом перечне, Винкельман, по-видимому, исходил из того, что период расцвета Пиндара приходится на время греко-персидских войн.

<sup>29</sup> Т. е. Пеоний из Менде, один из самых значительных скульпторов второй пол. V в. до н. э. Винкельман, неверно прочитав его имя у Павсания, исправил ошибку при подготовке второго издания «Истории». Фрагмент статуи Ники, о которой пишет Павсаний (V, 26, 1), был найден в 1875 г. в Олимпии вместе с пьедесталом с именем скульптора. Павсаний (V, 10, 6–8) приписывает Пеонию фигуры восточного фронтона храма Зевса в Олимпии (над украшением западного фронтона работал, согласно тому же Павсанию, Алкамен).

<sup>30</sup> Павсаний (VI, 9, 5), на которого ссылается Винкельман, говорит о статуе Гелона, старшего брата Гиерона I (обломки ее пьедестала сохранились). Гелон одержал победу на играх 73-й Олимпиады (488 г. до н. э.). Павсаний сообщает и о других статуях олимпийских победителей работы Главкия из Эгины (VI, 9, 9; 10, 3; 11, 9), что позволяет довольно точно датировать время работы этого мастера первой четвертью V в. до н. э.

<sup>31</sup> Винкельман ссылается на схолии к Аристофану (к «Лягушкам», ст. 504), где учителем Фидия назван некий Элад из Аргоса. Предполагается, что под этим именем здесь выступает Агелад из Аргоса (см. выше, примеч. 20); однако ни этот скульптор, ни его современник Гегий из Афин (см. выше, примеч. 19) не могут с уверенностью считаться учителями Фидия.

<sup>32</sup> Винкельман ссылается на сообщение Плиния Старшего (XXXVI, 9) о том, что Дипен и Скиллид «переселились в Сикион, который долго был как бы родиной для всех мастерских такого рода» (т. е. мастерских ваятелей из мрамора). Однако в перечне учеников этих скульпторов (см. выше, примеч. 10) нет ни одного уроженца Сикиона.

<sup>33</sup> Винкельман ссылается на Павсания, называющего создателем трех статуй олимпийских победителей скульптора Пантия с Хиоса, «который принадлежал к школе Аристокла из Сикиона и был его учеником в седьмом поколении» (VI, 3, 11).

<sup>34</sup> Источником здесь, согласно ссылке, вновь послужил Павсаний (VI, 3, 5), который, упоминая скульптора Дамокрита из Сикиона (создателя одной из статуй олимпийских победителей), перечисляет имена всех его учителей в четырех поколениях. Родоначальником этой династии назван Критий (первая четв. V в. до н. э.), однако Винкельман и здесь и ниже (см. примеч. 76) игнорирует это имя.

<sup>35</sup> Сочинения Полемона из Илиона (ок. 220—ок. 160 гг. до н. э.), посвященные памятникам Афин, Олимпии, Дельф и т. д., не сохранились; Винкельман, согласно ссылке, ориентируется на замечание у Афиная (VI, 253а).

<sup>36</sup> Живописец Эвпомп из Сикиона работал на рубеже V—IV вв. до н. э. Винкельман — со ссылкой на источник — пересказывает слова Плиния Старшего (XXXV, 75) о столь большом значении Эвпомпа, что если до него различали живопись Эллады и Азии (т. е. Ионии), то после него появились три школы: аттическая, сикионская и ионийская.

<sup>37</sup> Памфил из Амфиполя был, судя по источникам, одним из ведущих представителей сикионской школы живописи в первой пол. IV в. до н. э. Апеллес назван его учеником у Плиния Старшего (XXXV, 75); Плутарх, однако, замечает, что Апеллес прибыл в Сикион, будучи уже прославленным живописцем («Арат», 13).

<sup>38</sup> Винкельман считает Поликлета сикионцем, следуя, очевидно, Плинию Старшему (XXXIV, 55); однако Платон («Протагор», 311с) и Павсаний (III, 18, 8; V, 17, 4; VI, 13, 6) называют Поликлета уроженцем Аргоса.

<sup>39</sup> См. ч. 2, гл. 2 «Истории» и соотв. примеч. 19.

<sup>40</sup> Винкельман пересказывает слова Фукидида (со ссылкой на источник): «Коринф расположен на перешейке, и потому там с древнейших времен находился рынок. А так как в старину эллины, жившие в Пелопоннесе и за его пределами, носились друг с другом больше сухим путем, нежели морем, и сношения эти совершались через Коринф, то коринфяне разбогатели, что видно и из древних поэтов: они прозвали Коринф богатым» (I, 13, 5). Поэты, о которых идет речь, — по-видимому, Гомер («Илиада», II, 570) и Пиндар (XIII Олимпийская ода, 5).

<sup>41</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXV, 15—16), который приписывает Клеанфу из Коринфа и Филоклу из Египта изобретение «линейной живописи» (т. е. простой передачи контура человеческого тела); намечать же дополнительными линиями отдельные части фигуры начали, согласно Плинию, живописцы Аридик из Коринфа и Телефан из Сикиона. При подготовке второго издания

«Истории» Винкельман внес в текст соответствующие исправления и упомянул имена Аридика и Телефана. Что касается Клеанфа, то он, по-видимому, работал в VII в. до н. э.

<sup>42</sup> Страбон (VIII, 3, 13) лишь упоминает две картины Клеанфа — «Взятие Трои» и «Рождение Афины»; Винкельман называет их многофигурными композициями, исходя из сюжетов произведений.

<sup>43</sup> Винкельман допускает здесь несколько неточностей. Согласно римской традиции (см., напр., Тит Ливий, I, 34, 2), из Коринфа в Италию переселился не Тарквиний Приск, а его отец Демарат, от брака которого с уроженкой этрусского города Тарквинии и родился будущий царь Рима. О греческом живописце, спутнике Демарата, сообщает Плиний Старший (XXXV, 16); правильное чтение его имени — Экфант. Плиний упоминает несколько древних картин, находившихся в его время в храмах в Ланувии и Ардее, но не называет их создателем Экфанта.

<sup>44</sup> Говоря об эгинской школе или об эгинском стиле в скульптуре, Винкельман, очевидно, ориентируется не только на сообщения о Смилиде (см. выше, примеч. 2), но и на многочисленные замечания Павсания (V, 25, 13; VII, 5, 5; VIII, 53, 11).

<sup>45</sup> Винкельман ссылается на неясное замечание Плиния Старшего (XXXV, 143) о брате Пасия, сикионского живописца эллинистической эпохи; по всей видимости, речь идет об имени собственном (Эгинет), а не об указании на происхождение или школу.

<sup>46</sup> Винкельман пересказывает здесь (со ссылками на источник) замечания Павсания (II, 29, 5; VIII, 5, 8; X, 1, 1) о сношениях эгинцев с обитателями Пелопоннеса в мифическую эпоху и об их превосходстве над афинянами на море.

<sup>47</sup> Винкельман упоминает здесь события, охватывающие примерно столетие, и в том числе — войны между Афинами и Эгиной (506 и 488–487 гг. до н. э.), участие эгинцев в греко-персидской войне (480–479 гг. до н. э.), капитуляцию эгинцев перед Афинами (457 г. до н. э.), выселение эгинцев (431 г. до н. э.) и их возвращение на родину после победы спартацев над афинянами в Пелопоннесской войне (404 г. до н. э.). Винкельман неточен: трофеи, о которых говорит Геродот (IX, 80), достались эгинцам после битвы при Платеях (479 г. до н. э.), когда греческим войском командовал спартанский полководец Павсаний. Фемистокл же одержал победу над персами в морском сражении при Саламине (480 г. до н. э.), в котором эгинцы также участвовали.

<sup>48</sup> 50-я Олимпиада — с 580 по 577 гг. до н. э. Хронология Винкельмана в последующем изложении неточна. Тинноид (не Тимоид) правил на Эвбее в первой пол. VII в. до н. э. Периандр наследовал Кипселу ок. 627 г. до н. э. (период тирании Кипселидов в Коринфе —

примерно 657–582 гг. до н. э.). Меланхр был тираном Митилен на Лесбосе в 620–612 гг. до н. э., Питтак — в 590–580 гг. до н. э. (традиция часто относит Питтака к числу семи знаменитых мудрецов древности). Тирания Писистрата в Афинах продолжалась с 561/60 по 528/27 гг. до н. э., так что лишь он и его современники Поликрат Самосский (538–523 гг. до н. э.) и Лигдамид Наксосский (ок. 540–526 гг. до н. э.) правили в эпоху, указанную Винкельманом.

<sup>49</sup> Аристодем правил в Мегалополе в первой пол. III в. до н. э. О его прозвище сообщает Павсаний (VIII, 27, 11), на которого и дается ссылка.

<sup>50</sup> Речь идет о рельефе из собрания Пемброков в Уилтоне. Винкельман, согласно ссылке, судил о надписи на нем по сообщению Бимара де ла Басти «Заметки о древнейшей греческой надписи на мраморе» (опубликованной в собрании Лодовико Антонио Муратори «Новый свод древних надписей». Милан, 1739–1742, т. 1–4). Получив позднее тщательно выполненную копию надписи, Винкельман справедливо объявил рельеф подделкой (что и нашло отражение во втором издании «Истории»).

<sup>51</sup> Винкельман ссылается на сообщение Плутарха («Фемистокл», 8).

<sup>52</sup> Винкельман, согласно ссылке, полемизирует с Джованни Антонио Астори, автором книги «Заметки о надгробии древнего спартанского поэта Алкмана, привезенном из Греции» (Венеция, 1697). Время жизни Алкмана — вторая пол. VII в. до н. э.

<sup>53</sup> Винкельман ссылается на статью Жана Ардуэна об этой монете в «Журналь Де Треву» (1727). Демонакт из Мантиней был, согласно Геродоту (IV, 161–162), приглашен в Кирену в качестве руководителя реформы государственного устройства в начале правления царя Батта III Хромого (ок. 550–ок. 530 гг. до н. э.). Чеканка золотых и серебряных монет в Кирене началась вскоре после образования в конце VII в. до н. э. этого греческого государства на севере Африки (в Ливии). См. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 111.

<sup>54</sup> Речь идет о тирании Орфагоридов (прибл. 665–565 гг. до н. э.). Винкельман ссылается на Аристотеля («Политика», V, 9, 21), который объясняет длительность этой тирании тем, что правители Сикиона кротко обращались со своими подданными, обычно следовали установленным законам и расположили народ в свою пользу заботами о нем.

<sup>55</sup> Тиранию Писистрата унаследовали его сыновья Гиппий и Гиппарх. Старшего брата, Гиппия, изгнали из Афин в 510/509 гг. до н. э. (67-я Олимпиада, год третий). Гиппарх был убит Гармодием и Аристогином до этого, в 514 г. до н. э. (66-я Олимпиада, год третий).

<sup>56</sup> Люций Юний Брут, изгнавший из Рима царя Тарквиния Гордого; один из консулов первого года республики (509 г. до н. э.).

<sup>57</sup> Винкельман несколько смещает последовательность событий. Речь идет о восстании ионийских греков против персов (500 или 499 г. до н. э.), поддержанном Афинами и Эретрией. Вначале восставшим сопутствовал успех, ок. 498 г. до н. э. они взяли и сожгли Сарды, но затем потерпели несколько поражений. Вскоре после падения Милета (ок. 494 г. до н. э.) восстание было окончательно подавлено.

<sup>58</sup> Фриних — трагедиограф конца VI — первой трети V в. до н. э. Винкельман ориентируется на известный рассказ Геродота (VI, 21) о зрителях, плакавших в театре, о штрафе, наложенном на Фриниха за то, что он «напомнил о несчастьях близких людей» и о запрещении возобновлять постановку трагедии «Взятие Милета».

<sup>59</sup> Винкельман ссылается на свидетельство Фукидида (I, 6).

<sup>60</sup> Согласно Афиней (VI, 258a), на которого здесь дается ссылка, слова эти принадлежали Гегесандру из Дельф (II в. до н. э.), автору нескольких несохранившихся произведений.

<sup>61</sup> Винкельман ссылается на Геродота, который, рассказывая о Демокее из Кротона, враче Поликрата Самосского, замечает: «Это было время, когда кротонские врачи считались первыми в Элладе, а киренские — вторыми. Тогда же аргосцы слыли мастерами в музыкальном искусстве» (III, 131).

<sup>62</sup> Павсаний, на которого дается ссылка, говорит о храме Аполлона в Абах (Фокида): «Когда эллины восстанавливали сожженные варварами святыни, они решили не восстанавливать этот храм, но оставить его в таком разрушенном виде как вечный памятник на все времена вечной вражды» (X, 35, 2).

<sup>63</sup> О чтении Геродотом своего труда в Олимпии сообщает Лукиан («Геродот, или Аэтион», I), однако судить о времени этого события невозможно. Винкельман ссылается на комментарий Генри Додуэлла к его изданию Фукидида (Лондон, 1696), хотя там в качестве вероятной даты указана 81-я Олимпиада (456 г. до н. э.). У античных авторов можно найти сообщения о чтении Геродота и в Афинах (ок. 445 г. до н. э.), и в Дельфах.

<sup>64</sup> Историк Ферекид Леросский (VI в. до н. э.) упоминается в числе первых прозаиков у авторов, к которым часто обращался Винкельман (Страбон, I, 2, 6; Плиний Старший, VII, 205).

<sup>65</sup> Первое выступление Эсхила (ок. 525–456 гг. до н. э.) со своими произведениями относится к 70-й Олимпиаде (500–497 гг. до н. э.); первую победу он одержал в 484 г. до н. э. (74-я Олимпиада, год первый).

<sup>66</sup> Винкельман ссылается на схолии к Пиндару (ко II Немеической оде, ст. 1), где первым рапсодом назван Кинеф Хиосский, создавший гимн Аполлону Делосскому и познакомивший сиракузян с гомеровскими гимнами. В схолиях приведена и упомянутая Винкельманом дата (69-я Олимпиада, т. е. 504–501 гг. до н. э.).

<sup>67</sup> Эпихарм (ок. 540 — ок. 450 гг. до н. э.) — родоначальник сицилийской комедии; от его произведений сохранились незначительные фрагменты. Поэт Симоид Кеосский (ок. 556–468 гг. до н. э.) большую часть жизни провел в Афинах, но умер в Сицилии.

<sup>68</sup> О Горгии из Леонтин см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 27.

<sup>69</sup> Антифонт из Рамнунта (ок. 480–411 гг. до н. э.) — старейший представитель аттической ораторской школы, афинский государственный деятель; первым начал записывать свои речи. Сохранились и «образцовые» речи Антифонта, призванные служить руководством для риториков.

<sup>70</sup> Описка (или опечатка), исправленная во втором издании «Истории». Речь идет об Анаксагоре (ок. 500–428 гг. до н. э.); основой для датировки Винкельмана послужило, очевидно, сообщение Диогена Лаэртция (II, 7), согласно которому, однако, в 75-ю Олимпиаду (480–477 гг. до н. э.) Анаксагор только успел переехать в Афины и начать заниматься философией.

<sup>71</sup> В 403 г. до н. э. (94-я Олимпиада, год второй) система алфавита, существовавшая в Афинах до той поры, была заменена ионической (милетской) системой с буквами Ψ (пси), Ω (омега) и др. Поздняя традиция (см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 266) приписывает изобретение этих букв Симоиду Кеосскому.

<sup>72</sup> Олигархическое правительство в Афинах (404–403 гг. до н. э.), вскоре после падения которого был восстановлен демократический строй.

<sup>73</sup> Т. е. в Трезенах. Винкельман ссылается на рассказ Павсания (II, 31, 7) о мраморных статуях, напоминавших о тех женщинах и детях, которые были отданы афинянами под защиту трезенцев в 480 г. до н. э., когда из-за угрозы персидского нашествия жители Аттики и Афин на время покинули родину.

<sup>74</sup> Имя учителя Поликлета названо только у Плиния Старшего (XXXIV, 55).

<sup>75</sup> См. выше, примеч. 26.

<sup>76</sup> Речь идет о скульпторе Антеноре, сыне Эвмара (последняя четв. VI в. до н. э.), создавшем после падения Писистратидов бронзовые статуи Гармодия и Аристоклота. В 480 г. до н. э. Ксеркс приказал увести эту группу в Сузы; взамен нее через несколько лет на том же месте установили новые статуи работы Критгия и Несиота. Почти два века спустя, при Александре Македонском или его ближайших преемниках, произведение Антенора было возвращено в Афины и поставлено рядом со второй группой; Павсаний, видевший оба памятника, замечает: «Из этих статуй одни являются творением Критгия, а более древние создал Антенор» (I, 8, 5). Винкельман, по-видимому, не обратил внимания на эти слова (ср. примеч. 34 к этой главе «Истории»).

Имена Крития и Несиота, а также дату установки группы их работы (75-я Олимпиада, год четвертый, т. е. 477/6 гг. до н. э.) сообщает другой источник: «Мрамор Арундела», хроника, найденная в 1627 г. на острове Парос (отсюда и второе название памятника, «Паросский мрамор») уполномоченным лорда Арундела, ученым Уильямом Петти. Текст хроники был опубликован в XVII в. дважды: Джоном Селдоном (Лондон, 1628) и Хемфри Придо (Оксфорд, 1676); оба издания содержали обширный комментарий. Винкельман ссылается на издание Придо, но, по-видимому, излагает его выводы по памяти, — отсюда и неточности.

<sup>77</sup> О Главкие из Эгины см. выше, примеч. 30. Статую Феагена, победителя на многих Олимпийских, Немейских, Истмийских и других играх, упоминает Павсаний (VI, 11, 9), на которого дается ссылка.

<sup>78</sup> Винкельман, вероятно, имеет в виду серебряные дидрахмы и тетрадрахмы с изображением квадриги. Говоря о золотой монете, он ссылается на статью Ардуэна (см. выше, примеч. 53).

<sup>79</sup> Квинаруий — римская серебряная монета достоинством в два сестерция, чеканившаяся с 269 г. до н. э. Золотые квинарии появляются — и притом ненадолго — лишь в эпоху империи. Какую греческую монету принял за квинаруий Винкельман, неясно.

<sup>80</sup> Винкельман ссылается на статью Клода Гро де Боз «Заметки о монетах Кротона» (в «Записках Академии Надписей». Париж, т. 1, 1717).

## Глава вторая

<sup>1</sup> Софокл (ок. 496–406 гг. до н. э.) впервые выступил на состязании трагических поэтов в 468 г. до н. э. (78-я Олимпиада, год первый) с трагедией «Триптолем» (или с тетралогией, в которую входила эта трагедия) и одержал победу. «Антигона» была поставлена много позже, ок. 442 г. до н. э. Ошибочные сведения Винкельман, согласно ссылке, почерпнул в книге Пти «Смешанные заметки» (1639).

<sup>2</sup> Винкельман, очевидно, использует замечание Аристотеля о различии между историком и поэтом: историк пишет о том, что действительно происходило, а поэт — о том, что могло бы произойти; поэтому, согласно Аристотелю, поэзия философичнее истории, «ибо поэзия больше говорит об общем, а история — о единичном» («Поэтика», 9).

<sup>3</sup> Перикл (ок. 495–429 гг. до н. э.) — вождь демократов, в течение многих лет оказывавших влияние на политическую жизнь в Афинах; начиная с 443 г. до н. э. в качестве первого стратега почти бессменно возглавлял государство.

<sup>4</sup> Речь идет о соперничестве между Афинами и Спартой за гегемонию в Пелопоннесе, выливавшемся в прямые столкновения, в учас-

тии в войнах между различными греческими государствами и т. д. Пелопоннесская война (431–404 гг. до н. э.) завершает этот почти полувековой период борьбы.

<sup>5</sup> Гиакинф, юноша, случайно убитый Аполлоном и превращенный в цветок, считался основателем города Амиклы в Лаконике. Винкельман ссылается на замечание Павсания (IV, 19, 4) о перемирии во время Второй Мессенской войны (660–643 гг. до н. э.) из-за приближения праздника Гиакинфий.

<sup>6</sup> Игры эти устраивались каждые два года в Арголиде; о перерыве во время Второй Македонской войны (200–197 гг. до н. э.) сообщает Тит Ливий (XXXIV, 41), на которого дается ссылка.

<sup>7</sup> Винкельман указывает в ссылке на статью Бодело де Дерваля «Об эпохе, когда атлеты в Греции выступали на играх обнаженными» (в «Записках Академии Надписей», Париж, т. 1, 1717). О спартанце Аканфе, первым выступившем без набедренной повязки, сообщает Дионисий Галикарнасский (VII, 72).

<sup>8</sup> Речь идет о войне между Афинами и Спартой, начавшейся в 457 г. до н. э. Из-за ряда неудач демократы уступили власть олигархической партии во главе с Кимоном, сторонником сближения со Спартой. Перемирие сроком на пять лет было заключено в 451 г. до н. э. (82-я Олимпиада, год второй), а вскоре после этого умер Кимон. В 447 г. до н. э. военные действия возобновились и продолжались до заключения мира в 445 г. до н. э.

<sup>9</sup> Винкельман ссылается на замечание Плиния Старшего (XXXVI, 15) о расцвете искусства в 83-ю Олимпиаду (448–445 гг. до н. э.).

<sup>10</sup> Зодчий Мнесикл — создатель Пропилеев (Плутарх «Перикл», 13); вполне возможно его участие и в других работах на афинском акрополе. Любопытно, однако, что Винкельман ни здесь, ни далее не говорит о названных в том же источнике Иктине и Калликрате, создателях Парфенона. При этом Иктин как строитель Парфенона упоминается и у других авторов, к которым часто обращался Винкельман (Страбон, IX, 1, 12 и 16; Павсаний, VIII, 41, 9).

<sup>11</sup> Источником здесь, очевидно, послужило сообщение Павсания (I, 28, 2) о том, что щит статуи Афины Промакос работы Фидия на афинском акрополе был украшен рельефами, выполненными ионийским мастером Мисом по рисункам Паррасия.

<sup>12</sup> Винкельман ссылается на Павсания, который, называя Филака и Онафа (Онефа) создателями одной из статуй Зевса в Олимпии, добавляет, однако: «...ни времени их жизни, ни их родины, ни у кого они учились, я указать не могу» (V, 23, 5). Оба скульптора нигде более не упоминаются; Винкельман, по-видимому, относит их к числу мастеров «старшего поколения» на том основании, что, согласно тому же Павсанию, эта статуя Зевса стояла рядом с произведением Агелада Аргосского.

<sup>13</sup> См. ч. 2, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 26.

<sup>14</sup> Винкельман ссылается на Павсания (IX, 11, 4), который лишь называет обоих скульпторов фиванцами, но не указывает времени их жизни. Статуя их работы находилась в храме Геракла в Фивах; Павсаний говорит далее о пожертвованиях в храм, сделанных вождями демократической партии перед походом против правительства «тридцати тиранов» в Афинах (403 г. до н. э.), — отсюда, по-видимому, и датировка Винкельмана.

<sup>15</sup> Павсаний, на которого дается ссылка, упоминает несколько произведений этих мастеров: статую Асклепия в Элатее (X, 34, 6), Афины в Кранеях (X, 34, 7–8) и одного из олимпийских победителей (VI, 12, 9). Тимокл и Тимархид, сыновья Поликла, работали, по-видимому, в первой пол. II в. до н. э.

<sup>16</sup> См. ч. 2, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 18.

<sup>17</sup> Винкельман ссылается на Юста Липсия («Избранные сочинения», 1617). Дионисий и Поликл — возможно, сыновья упомянутого выше Тимархида, — названы у Плиния Старшего (XXXVI, 35) создателями статуй Юпитера и Юноны в храмах, соединенных Портиком Метелла в Риме (см. вступление к «Истории» и соотв. примеч. 28). Время их работы — предположительно сер. II в. до н. э. О статуях Муз работы Поликла не говорится ни в одном источнике.

<sup>18</sup> Винкельман неточен: согласно надписи на пьедестале, статуя эта (созданная в конце II в. до н. э.) находилась на Хиосе. Скульпторами в надписи названы Дионисидор, Мосхион и Адамант, сыновья Адаманта.

<sup>19</sup> Согласно Феа и другим комментаторам Винкельмана, сведения об этой надписи восходят к Пирро Лигорио (ок. 1510–1583); среди нескольких тысяч копий древних надписей в его коллекции (преимущественно латинских) наряду с подлинными имеется, однако, множество сочиненных им самим, целиком или частично. Статую Геракла, о которой идет речь, обстоятельно описал Улиссо Альдрованди в книге «Римские статуи» (Венеция, 1558), ни словом не упомянув какую бы то ни было надпись на ней. Винкельман был знаком с книгой Альдрованди (ниже он ссылается на нее), однако он, по-видимому, не обратил внимания на это описание.

<sup>20</sup> Павсаний, на которого ссылается Винкельман, пишет: «Что касается мальчика, повязывающего себе голову лентой, то упоминание о нем да будет введено в мой рассказ ради Фидия и великого искусства Фидия в ваянии; чье же изображение создал здесь Фидий, этого мы не знаем» (VI, 4, 5). С этим рассказом Винкельман соединяет сообщение Павсания о другой статуе работы Фидия в Олимпии, о которой говорится лишь, что она изображает Пантарка, победителя в борьбе мальчиков и любимца скульптора (VI, 10, 6). Рассказывая же

об изображениях состязающихся мальчиков, которые Фидий поместил на перекладинах ножек трона Зевса Олимпийского, Павсаний замечает: «Тот, кто повязывает себе голову лентой, говорят, похож лицом на Павтарка» (V, 11, 3). Распространенный в греческой пластике этой эпохи тип статуи победителя игр, повязывающего себе голову лентой, — «диадумен» (или «анадумен») — известен по многим поздним копиям и репликам. Предполагается, что «Диадумен Фарнезе» (Лондон, Британский музей) представляет собой римскую копию статуи Фидия. См. примеч. Винкельмана, с. 238 настоящего издания.

<sup>21</sup> Освящение статуи Афины Парфенос произошло в 438 г. до н. э. (85-я Олимпиада, год третий). Завершение строительства Парфенона — 432 г. до н. э. (87-я Олимпиада, год первый). Говоря о Додуэлле, Винкельман имеет в виду его комментарий к Фукидиду (1696).

<sup>22</sup> Винкельман ссылается на Страбона (IX, 1, 16). Греч. *περιτητής* — «объяснитель», «проводник» (гид).

<sup>23</sup> Постановка трагедии «Эдип-царь» относится к более позднему периоду (примерно 429–425 гг. до н. э.).

<sup>24</sup> Здесь и далее нарушена последовательность событий. Начало Пелопоннесской войны — 431 г. до н. э. (87-я Олимпиада, год второй); пятидесятилетнее перемирие (т. наз. «Никиев мир») было заключено в 421 г. до н. э. (89-я Олимпиада, год четвертый); вовлечение Сицилии в сферу военных действий связано с неудачным походом афинян против Сиракуз в 415–413 гг. до н. э. (91-я Олимпиада, годы второй — четвертый). В последнем десятилетии войны произошло несколько морских сражений, последнее из которых при Эгоспотамах (405 г. до н. э.) завершилось разгромом афинского флота. Окончание войны — 404 г. до н. э. (94-я Олимпиада, год первый).

<sup>25</sup> Речь идет о заключенном в 378 г. до н. э. союзе между Афинами и Фивами; Винкельман ссылается на Полибия (II, 62), неверно поняв его сообщение о том, что имущество, облагаемое налогом во всей Аттике, было оценено в 5750 талантов (т. е. на 250 талантов менее, а не более шести тысяч).

<sup>26</sup> Демагог Лахар, захвативший власть в Афинах ок. 300 г. до н. э. с помощью македонского царя Кассандра (305–296 гг. до н. э.). Деметрий Полиоркет взял Афины в 294 г. до н. э.

<sup>27</sup> В 431 г. до н. э. первая награда была присуждена Эвфориону, сыну Эсхила, вторая — Софоклу; Еврипид с тетралогией, в которую входила «Медея», оказался на последнем месте.

<sup>28</sup> Атлет Диагор (ему посвящена VII Олимпийская ода Пиндара, 464 г. до н. э.) и его сын Дориэй прославились как победители на всех четырех важнейших общегреческих играх — Олимпийских, Пифийских, Истмийских и Немейских. Многие победы одержали и другие дети Диагора, а также его внуки (Павсаний, VI, 7, 1–4).

<sup>29</sup> Постановка первой пьесы Евполида (ок. 450–411 гг. до н. э.), одного из важнейших представителей т. наз. «древней комедии», относится к 430 или 429 г. до н. э. Аристофан (ок. 446–ок. 388 гг. до н. э.) поставил свою первую, несохранившуюся комедию «Пирующие» в 427 г. до н. э. В течение 88-й и 89-й Олимпиад за ней последовали: «Ахарняне» (425 г. до н. э.), «Всадники» (424 г. до н. э.), «Облака» (423 г. до н. э.), «Осы» (422 г. до н. э.) и «Мир» (421 г. до н. э.).

<sup>30</sup> Перикл умер в 429 г. до н. э., через два с половиной года после начала войны (Фукидид, II, 65). Относительно смерти Фидия в источниках имеются две версии. Согласно Плутарху («Перикл», 31), Фидий умер от болезни или яда в афинской тюрьме вскоре после освящения статуи Афины Парфенос; скульптора обвинили сначала в присвоении части драгоценных материалов (золота или слоновой кости), отпущенных на статую, а когда его невиновность была доказана — в кощунстве, так как он якобы изобразил Перикла и себя в рельефе на щите богини. Схолиаст Аристофана («Мир», 605) сообщает, напротив, что Фидий бежал или был изгнан в Элиду, где и работал над статуей Зевса Олимпийского. Открытие в 1955 г. остатков мастерской Фидия в Олимпии, упомянутой у Павсания (V, 15, 1), позволяет считать более правдоподобной вторую версию: керамика, найденная при раскопках, относится к периоду не ранее 430 г. до н. э.

<sup>31</sup> Винкельман включает в этот перечень скульпторов V в. до н. э. имя Скопаса, следуя, очевидно, Плинию Старшему (XXXIV, 49), относящему время расцвета Фидия и Алкамена к 83-й Олимпиаде (448–445 гг. до н. э.), а Поликлета, Мирона, Пифагора и Скопаса — к 90-й Олимпиаде (420–417 гг. до н. э.). См. также ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 270 и 279.

<sup>32</sup> Хрисоэлефантинная статуя Геры работы Поликлета упоминается у многих авторов (Страбон, VIII, 6, 10; Павсаний, II, 17, 4). О «Дорифоре» и «Диадумене» пишет Плиний Старший (XXXIV, 55), замечая, что художники считают первую статую каноном — т. е. произведением, в котором Поликлет воплотил свои представления об идеальных пропорциях человеческого тела и которому он посвятил теоретическое сочинение «Канон». Винкельман дает к этой фразе лишь ссылку на свидетельство Цицерона о том, что «образцом... для Лисиппа был, по его словам, „Дорифор“ Поликлета» («Брут», 296).

<sup>33</sup> О «Диадумене Фарнезе» см. выше, примеч. 20. Уже в XIX в. было надежно атрибутировано около тридцати копий и реплик статуи Поликлета (наиболее значительное из этих произведений — римская копия в Национальном музее в Неаполе). Рельеф из Виллы Синибальди находится ныне в Бельведере; указанное на нем имя умершего (Тиберия Октавия Диадумена) послужило, по-видимому, причиной изображения юноши с лентой победителя.

<sup>34</sup> Винкельман указывает в ссылке предисловие Гори к последнему тому его собрания «Древние надписи в городах Этрурии» (Флоренция, 1728–1744, т. 1–3).

<sup>35</sup> Винкельман ссылается на Платона («Протагор», 328с), единственного автора, упоминающего сыновей Поликлета; имена их не названы.

<sup>36</sup> Уроженцем Элевфер называет скульптора Плиний Старший (XXXIV, 57); Павсаний же часто говорит о Мироне как об афиняине (VI, 2, 2; 8, 4; 13, 2).

<sup>37</sup> Винкельман мог знать эту статую лишь по обстоятельным описаниям ее у Лукиана («Любитель лжи», 18) и Квинтилиана («О воспитании оратора», II, 13, 8), позволившим позднее атрибутировать копии и реплики произведения Мирона. Первый «Дискобол» был найден в 1780 г. на Эсквiline (ныне — в Музее Терм в Риме), второй, ватиканский — в 1791 г. на Вилле Адриана. О «Корове» Мирона см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 176.

<sup>38</sup> Винкельман ошибается: именно Мирон создал статую лакедонянина Лады, знаменитого бегуна (Павсаний, III, 21, 1; «Греческая антология», (XVI, 54). Плиний Старший (XXXVI, 32) упоминает еще скульптора Мирона из Фив (жившего ок. 200 г. до н. э.), но не приписывает ему статую Лады. Среди олимпийских победителей в беге есть другой Лада, уроженец Ахайи, однако он, согласно Павсанию (X, 23, 14), выступал на играх 125-й Олимпиады (280 г. до н. э.); скороход Александра Македонского с этим именем неизвестен. Что послужило причиной ошибки Винкельмана, неясно; ссылка здесь отсутствует.

<sup>39</sup> Родину Скопаса указывает Павсаний (VIII, 45, 5; 47, 1). О предпочтении, оказывавшемся в Риме статуе работы Скопаса, Винкельман, очевидно, прочитал у Плиния Старшего (XXXVI, 26).

<sup>40</sup> Речь идет о произведении, которое находилось в храме Аполлона на Капитолии, построенном в конце I в. до н. э. Плиний Старший (XXXVI, 28), а позднее Авсоний (в эпиграмме, упомянутой Винкельманом) сообщают о сомнениях относительно имени создателя этой группы.

<sup>41</sup> Винкельман ошибается: в каталоге собрания Пемброков (см. вступление к «Истории», примеч. 18) указывается цена рельефа в фунтах стерлингов, а не вес.

<sup>42</sup> Винкельман ссылается на элегию Проперция (II, 31, 14).

<sup>43</sup> О состязании Пифагора и Мирона сообщает Плиний Старший (XXXIV, 59).

<sup>44</sup> Винкельман ссылается на свидетельство Павсания (V, 10, 8) о том, что Алкамен был современником Фидия и считался вторым после него в ваянии. Плиний Старший (XXXVI, 16) называет Алкамена учеником и соперником Фидия.

<sup>45</sup> Об «Афродите в садах» Алкамена см. также ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 284 и 287. С этой статуей часто пытались отождествить т. наз. *Venus Genetrix* (Париж, Лувр).

<sup>46</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Рейнольда «История греческой и римской литературы» (1752).

<sup>47</sup> Помимо уже упоминавшихся трудов Спанхейма («О номиналах и паритетах античных монет», 1664) и Купера («Апофеоз Гомера», 1683), Винкельман указывает (или подразумевает) книги Андре Шотта («Путеводитель по Италии». Антверпен, 1625), Чишелла («Древнейшая надпись из Сигей». Лондон, 1721) и Проспера Маршана («Исторический словарь». Гаага, 1758–1759, т. 1–2, статья «Архелай»).

<sup>48</sup> Винкельман ссылается на книгу Фабретти «О пьедестале колонны Траяна» (1683).

<sup>49</sup> Винкельман указывает в примечании таблицы с гравюрами в каталоге Баярди и в «Собрании древностей» Кайлюса (т. 2).

<sup>50</sup> Согласно надписи на рельефе, создателем его был Архелай, сын Аполлония. См. примеч. 39 к вступлению «Истории».

<sup>51</sup> Т. е. «близ Бовилл» (лат.). Древний городок Бовиллы близ Рима — совр. Фраточчи.

<sup>52</sup> См. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 140.

<sup>53</sup> Рельеф эллинистической эпохи с тремя сценами на сюжет мифа о Геракле; средняя посвящена апофеозу героя.

<sup>54</sup> Винкельман упоминает здесь события греческой истории на протяжении полутора десятков лет: осаду Афин в 405 г. до н. э. спартанцами во главе с Лисандром (победителем при Эгоспотамах) и царем Павсанием, сдачу города и снесение «Длинных стен» (404 г. до н. э.), свержение тридцати тиранов в результате похода изгнанных демократов под предводительством Фрасибула (403 г. до н. э.) и, наконец, т. наз. Коринфскую войну (395–387 гг. до н. э.) между Спартой и Персией, когда Афины вступили в союз с персами. Афинский флотоводец Конон одержал в 394 г. до н. э. победу при Книде; восстановление стен произошло в 394–391 гг. до н. э.

<sup>55</sup> Источником здесь, очевидно, послужило сообщение Плиния Старшего (XXXIV, 49) о 95-й Олимпиаде (400–397 гг. до н. э.) как времени расцвета скульпторов Канаха, Навкида, Диномена и Патрокла. В втором издании «Истории» имена двух последних мастеров исправлены в соответствии с текстом Плиния. Первый из упомянутых скульпторов — Канах Младший, названный учеником Поликлета у Павсания (VI, 13, 7); о статуе Аполлона Филесия в Дидимах сообщают и Плиний (XXXIV, 75), и Павсаний (II, 10, 5), однако она принадлежит Канаху Старшему (Винкельман не различал этих мастеров, ср. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 281 и 282). Время работы Навкида из Аргоса — предположительно 420–370 гг. до н. э. Несколько его

произведений упоминается у Плиния Старшего и Павсания, и в том числе — хрисоэлефантинная статуя Гебы в храме Геры в Микенах (Павсаний, II, 17, 5). Патрокл из Сикиона работал, согласно Павсанию (X, 9, 10), над статуями в Дельфах, приношением спартанцев после победы при Эгоспотаммах (405 г. до н. э.); среди мастеров, трудившихся вместе с ним, Павсаний называет Канаха Младшего и Алипа из Сикиона, ученика Навкида. Что же касается Диномена, то сведений о нем недостаточно для установления более или менее точных датировок; возможно, он работал на рубеже V–IV вв. до н. э.

<sup>56</sup> У Плиния Старшего (XXXIV, 50) под 102-й Олимпиадой (372–369 гг. до н. э.) названы скульпторы Поликл, Кефисодот, Леохар и Гипатодор. Винкельман, по-видимому, исходит из замечания того же Плиния (XXXVI, 30) о том, что Бриаксис и Тимофей были современниками Леохара.

<sup>57</sup> Винкельман, очевидно, почерпнул сведения о статуе Аполлона в святилище Дафне у Георгия Кедрена, византийского хрониста XI в. («Обзорение историй»), а о статуях на Родосе — у Плиния Старшего (XXXIV, 42).

<sup>58</sup> Пьедестал статуи Ганимеда (вероятно, копии произведения Леохара) был, судя по надписи, выполнен в императорскую эпоху; найденный в Риме, он попал во Флоренцию в 1677 г. вместе с другими произведениями из собрания Медичи (см. прил. 1 «Обзор наиболее значительных собраний древностей в Европе XVIII в.»). Винкельман указывает в примечании книги Спона («Заметки об изучении древностей») и Кайлюса («Собрание древностей», т. 2).

<sup>59</sup> Согласно сообщению Плиния Старшего (XXXVI, 32), послужившему, очевидно, источником Винкельмана, статуя Артемиды работы Тимофея стояла не во дворце, а на Палатине — рядом со статуями Аполлона работы Скопаса и Лето работы Кефисодота.

<sup>60</sup> В 379 г. до н. э. в Фивах произошел демократический переворот; спартанцы, насаждавшие в Беотии олигархические порядки, были изгнаны. Последующая карательная экспедиция спартанцев послужила причиной для заключения военного союза между Афинами и Фивами. В 374 г. до н. э. Афины вышли из войны; тем не менее фиванцы под предводительством Эпаминонда одержали победы при Левктрах (371 г. до н. э.) и Мантинее (362 г. до н. э.).

<sup>61</sup> Плиний Старший (XXXIV, 50) называет временем расцвета Практителя 104-ю Олимпиаду (364–361 гг. до н. э.). Из более чем пятидесяти произведений скульптора, известных из источников, Винкельман упоминает лишь те, что были высоко оценены Плинием: «всемирно прославленного» Сатира (XXXIV, 69), Афродиту Книдскую, названную самой прекрасной статуей на свете (XXXVI, 20), и т. д. См. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 116–118 и 133.

<sup>62</sup> Туан — французский историк и государственный деятель Жак Огюст де Ту (1553–1617); Винкельман дает в примечании ссылку на первое полное издание его записок («История моего времени». Лондон, 1733, т. 1–7). Рассказ о Микеланджело взят из его биографии, написанной Асканио Кондиви (ок. 1525–1574); ниже упоминается биография Вернини, принадлежащая его сыну (см. вступление к «Истории» и соотв. примеч. 12). Произведение Праксителя, о котором идет речь, — статуя Эрота в Феспиях — высоко ценилась в древности; согласно Павсанию (1, 20, 1–2), Пракситель считал ее самым прекрасным своим произведением. «Эрот» погиб в Риме в 80 г. во время пожара. Пракситель создал и другую статую Эрота, находившуюся в Парионе (Плиний Старший, XXXVI, 23), копией которого, возможно, является т. наз. Гений Боргезе (см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 101).

<sup>63</sup> Винкельман ссылается на книгу Стоша «Древние геммы» (Амстердам, 1724). Утверждение о том, что статуя Праксителя была выполнена из бронзы, справедливо; в остальном же замечания Винкельмана верны, и статуи из Виллы Боргезе (одна из них находится ныне в Лувре, другая — в Ватиканском музее) по-прежнему остаются лучшими из известных реплик «Аполлона Сауроктона».

<sup>64</sup> Винкельман указывает в ссылке сочинения Антонио Риккобони («Об истории», Венеция, 1568), Иоганна Якоба Гофмана («Универсальный исторический, хронологический и археологический словарь». Базель, 1667, т. 1–2) и Пьера Дане («Словарь греческих и римских древностей». Париж, 1698). Авторы эти действительно смешали Праксителя со скульптором I в. до н. э. Пасителем, который, согласно Плинию Старшему (XXXIII, 156; XXXVI, 39–40), был уроженцем Южной Италии и работал в Риме.

<sup>65</sup> Квинт Росций Галл (ум. 62 г. до н. э.) — один из прославленнейших римских актеров. О произведении Пасителя на сюжет легенды, связанной с детством Росция, сообщается у Цицерона («О предвидении», 1, 79), на которого дается ссылка.

<sup>66</sup> Поправка, предложенная Винкельманом, принята во всех изданиях диалога «О предвидении».

<sup>67</sup> Винкельман ссылается на «Идиллии» (V, 104: кубок работы Праксителя). Речь идет о мастере, работавшем, по-видимому, в первой пол. III в. до н. э., то есть современнике Феокрита. С этим согласуется сообщение Диогена Лаэртция (V, 52) о том, что в завещании Теофраста (умершего в 287 или 286 г. до н. э.) упоминается статуя, заказанная Праксителю.

<sup>68</sup> Кефисодот и Тимарх, работавшие в конце IV–начале III в. до н. э. Павсаний, на которого дается ссылка, упоминает два произведения братьев: статуи богини войны Энио в Афинах (1, 8, 4) и мифического

царя Кадма в Фивах (IX, 12, 4); Павсаний говорит о них как о сыновьях Праксителя, не называя их имен. Винкельман пишет «Кефисодор», следуя Плинию Старшему (XXXVI, 24), у которого среди других работ скульптора упомянута и группа борцов. О подобной группе работы Гелиодора сообщает тот же Плиний (XXXVI, 35). Мраморная группа борцов в Уффици, о которой говорит Винкельман, представляет собой римскую копию греческого оригинала конца III в. до н. э.

<sup>69</sup> Винкельман допускает неточности и в тексте, и в примечании. Скульптор Памфил упомянут у Плиния Старшего (XXXVI, 33) как ученик, а не сын Праксителя. Что же касается произведения из Виллы Негрони, то это — обломок гермы (ныне — в Ватиканском музее); надпись на ней означает «Эмбулей [работы] Праксителя». Эмбулей (греч. «податель благих советов») — сын или служитель Деметры, наученный ею земледелию; имя это служило и прозвищем некоторых богов.

<sup>70</sup> Винкельман ссылается на диалог Цицерона «О пределах добра и зла» (IV, 4).

<sup>71</sup> Винкельман, согласно ссылке, основывается на сообщении Плиния Старшего (XXXIV, 61) о том, что Лисипп получил от живописца Эвпомпа из Сикиона совет следовать природе, а не художникам.

<sup>72</sup> Винкельман пересказывает слова Демосфена («Третья речь против Филиппа», 31) со ссылкой на источник.

<sup>73</sup> Восстание Фив, которое Александр подавил в 335 г. до н. э., перед походом в Азию, не было единственным выступлением греков против македонского владычества в этот период. Антипатр, оставленный наместником в Македонии, вынужден был вести ожесточенную войну с восставшей Спартой (332–330 гг. до н. э.).

<sup>74</sup> Менандр (342/1–293/2 гг. до н. э.) поставил свою первую комедию в 321 г. до н. э.

<sup>75</sup> Винкельман вновь полемизирует с Паоло Алессандро Маффеи («Собрание древних и новых статуй», 1704), а также с Газтано Камбьяджи, автором книги «Описание садов Боболи во Флоренции» (Флоренция, 1757). Речь идет о статуе Геракла (Флоренция, Уффици) с надписью на пьедестале ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ («Творение Лисиппа»). Статуя близка к «Гераклу Фарнезе» (см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 111) и, возможно, представляет собой реплику произведения Лисиппа. Надпись появилась предположительно в конце XVI в., когда статую реставрировал Джованни Баттиста Каччини.

<sup>76</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Шипионе Маффеи «Литературные наблюдения» (Венеция, 1737–1740, т. 1–6).

<sup>77</sup> Согласно Плинию Старшему (XXXVI, 37), «Лаокоона» создали родосцы Агесандр, Афинодор и Полидор (Аполлодор). Установить в точности степень их родства невозможно, тем более что имя «Аге-

сандр» было достаточно распространено среди родосских скульпторов II—I вв. до н. э., так что создатели группы могли быть и братьями, сыновьями другого Агесандра.

<sup>78</sup> Винкельман имеет в виду книги Паоло Алессандро Маффеи («Собрание древних и новых статуй») и Ричардсона («Описание статуй...»). Кроме того, в примечании дается ссылка на труд Шарля Роллена «Древняя история» (Париж, 1731–1738, т. 1–13). Подобно Маффеи, многие предшественники Винкельмана считали «Лаокоона» произведением сер. V в. до н. э.

<sup>79</sup> Ср. высказывания Винкельмана об этой группе в «Мыслях о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» и выше, в ч. 1, гл. 4 «Истории».

<sup>80</sup> «Лаокоон» был найден в январе 1506 г. и уже через два месяца выставлен в Бельведере. В качестве награды здесь вначале фигурирует т. наз. габель, пошлина, которой облагалась соль (в данном случае — ввозимая в Рим через ворота близ собора Сан Джованни ин Латерано); позднее, согласно Винкельману, ее заменили пенсией из папской казны.

<sup>81</sup> К числу таких авторов, помимо названного ниже Лигорио, принадлежали, в частности, Улиссо Альдрованди и Фламинио Вакка, ведущие римские антиквары XVI в.

<sup>82</sup> Согласно Плинию Старшему (VII, 125), лишь трем художникам — живописцу Апеллесу, скульптору Лисиппу и резчику Пирготелю — было разрешено изображать Александра. Ни одно из произведений Пирготеля не сохранилось, однако в XVI–XVII вв. появилось довольно много подделок с именем мастера.

<sup>83</sup> Винкельман ссылается на книгу Беллори «Изображения древних философов, поэтов, риториков и ораторов» (Рим, 1685), в которой рассматривалось значительное число резных камней; говоря о Стопе, он имеет в виду его книгу «Древние геммы».

<sup>84</sup> Каменя с именами Пирготеля и Фокиона (афинского государственного деятеля и полководца IV в. до н. э.) и сейчас находится в составе коллекции Альбани. Винкельман действительно первым высказал обоснованные сомнения в подлинности резных камней, приписывавшихся Пирготелю.

<sup>85</sup> Коллекция Антонио Марии Дзанетти (1680–1766) включала в себя как древние, так и новые резные камни. Винкельман ссылается на ее описание, составленное Гори («Dactyliothesa Zanettiana». Венеция, 1750).

<sup>86</sup> Знаменитый резчик Алессандро Чезари (точнее, Чезати) работал в Риме в 1530–1560 гг. Вырос на Кипре (его мать была гречанкой); подписывал свои произведения по-гречески: «Делал Александр». У Вазари упомянуты обе работы Чезари, о которых идет здесь речь. Каменя с головой Фокиона (оникс) находилась, как и писал Гори, в коллекции

Дзанетти. Вторая камея (портрет Генриха II, карнеол) принадлежала французскому коллекционеру Жозефу Антуану Кроза (1696–1740); Винкельман указывает в примечании каталог Жан-Пьера Мариэтта «Описание резных камней из собрания Кроза» (Париж, 1729–1742, т. 1–2). В настоящее время обе камеи хранятся в Британском музее.

<sup>87</sup> Согласно ссылке — в «Трактате о древнем способе изготовления резных камней» (1754).

<sup>88</sup> Небольшой бронзовый бюст с именем Демосфена был найден в 1753 г. на Вилле Пизонов в Геркулануме. Два других произведения, о которых пишет Винкельман (бронзовая статуэтка и мраморный бюст), были найдены в Помпеях; надписей на них нет. Винкельман справедливо отмечает тождество всех трех изображений. Его наблюдения позволили позднее атрибутировать мраморную статую Демосфена, найденную в Кампании и увезенную в 1770 г. в Англию (ныне — в Новой Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене).

<sup>89</sup> Винкельман ссылается на книги Спона «Путешествие в Италию, Далмацию, Грецию и Левант» (Лион, 1678) и его спутника Джорджа Уилера «Путешествие по Греции» (Лондон, 1682), а также на публикацию Чиселла «Древнейшая надпись из Сигеи» (1721). Город, о котором идет речь, — Калхедон в Вифинии, на берегу Мраморного моря.

<sup>90</sup> Согласно Спону и Уилеру, в надписи было названо имя скульптора Филона. Винкельман, очевидно, ориентируется на сообщения Плиния (XXXVI, 9) или Татиана («Увещание грекам», 55), у которых упомянут скульптор Филон, создатель статуи Гефестиона; т. о., предположение Винкельмана основывается лишь на тождестве имен.

<sup>91</sup> Винкельман ссылается на соответствующие замечания Павсания (VIII, 38, 5 и 49, 1).

<sup>92</sup> Плиний Старший (XXXVI, 34) упоминает Аполлония и Тавриска вслед за Памфилом, учеником Праксителя, однако это не может служить основанием для датировки, т. к. в данном разделе текста речь идет о скульпторах, чьи произведения находятся в Риме. Плиний называет родиной скульпторов город Траллы в Карию, о Родосе же он говорит как о месте, где первоначально находилось их произведение. Время работы Аполлония и Тавриска — сер. I в. до н. э.

<sup>93</sup> Зет и Амфион — сыновья Зевса и фиванской царевны Антиопы; возмужав, они отомстили за мать, долгое время бывшую рабыней жестокой царицы Дирки.

<sup>94</sup> Группа была найдена в 1546 г. в Термах Каракаллы в состоянии, описанном ниже Винкельманом (источником для него послужили, очевидно, заметки Альдрованди в книге «Римские статуи», 1558). «Фарнезского быка» реставрировал в 1579 г. Джованни Баттиста Бьянки (при участии Джованни Баттисты делла Порта), придавший группе тот вид, который она имеет и в наши дни. Название группа получила

вследствие того, что вместе с некоторыми другими произведениями античного искусства (например, с Гераклом работы Гликона), найденными во время понтификата Павла III, она стала собственностью семейства Фарнезе, к которому принадлежал папа. Ныне находится в Национальном музее в Неаполе.

<sup>95</sup> Предположение (довольно обоснованное) о том, что «Фарнезский бык» — римская копия произведения Аполлония и Тавриска, первым выдвинул Фикорони в книге «Исследование и разъяснение остатков памятников древнего Рима» (1744), на которую дается ссылка.

<sup>96</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Паоло Алессандро Маффеи «Собрание древних и новых статуй» (1704) и статью Кайлюса «Рассуждение о скульптуре» (в «Записках Академии Надписей», т. 25, 1741).

### Глава третья

<sup>1</sup> Замечание Полибия (11, 41), на которого дается ссылка. Действительно, к 124-й Олимпиаде (284–281 гг. до н. э.) все наиболее значительные представители первого (а отчасти и второго) поколения наследников Александра умерли или погибли в сражениях: Антипатр (319 г. до н. э.) и его сын Кассандр (296 г. до н. э.), Антигон I (301 г. до н. э.) и его сын Деметрий Полиоркет (283 г. до н. э.), Птолемеи I Сотер (283 г. до н. э.), Лисимах (281 г. до н. э.) и Селевк I Никатор (281 г. до н. э.).

<sup>2</sup> Речь идет о т. наз. Ламийской войне (323–322 гг. до н. э.), восстании афинян, поддержанных фокейцами и этолийцами, против Антипатра.

<sup>3</sup> Здесь и далее Винкельман обращается к событиям афинской истории на протяжении более чем двадцати лет. Кассандр, ставший после смерти Антипатра фактическим правителем Македонии (в 305 г. до н. э. он принял царский титул), поставил в 317 г. до н. э. у власти в Афинах философа Деметрия из Фалерона. В 307 г. до н. э. Деметрий Полиоркет высадился в Греции, изгнал македонян и провозгласил свободу Афин. Демократический строй просуществовал, однако, недолго: в 301 г. до н. э. Кассандр, Селевк I и Лисимах одержали при Ипсе победу над Антигоном I (погибшим в битве) и Деметрием. Вскоре Кассандр вновь овладел положением в Греции, и в Афинах к власти пришел его ставленник Лахар. В 294 г. до н. э., уже после смерти Кассандра, Деметрий вернулся в Грецию, взял Афины, а затем захватил македонский престол. Конец его владычеству положили Лисимах и Пирр I, царь Эпирский; Деметрий был вытеснен ими из Македонии и Греции в 288 г. до н. э., попытался закрепиться в Малой Азии, но оказался в руках Селевка I и умер в плену.

<sup>4</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Урсуна «Изображения и имена знаменитых мужей на произведениях из мрамора, монетах и геммах» (1569). Почти все упомянутые здесь произведения действительно представляют собой изображения Марса; лишь статуя в Капитолийском музее изображает, по-видимому, римского императора в образе Марса (атрибуция Висконти, с которой Винкельман позднее согласился и отметил это при подготовке второй редакции «Истории»). Изображение Пирра было надежно идентифицировано только в конце XIX в. (мраморный бюст, найденный на Вилле Пизонов в Геркулануме).

<sup>5</sup> Винкельман ссылается на «Флорентийский музей» (т. 3).

<sup>6</sup> В «Итальянском дневнике», на который здесь дана ссылка, речь идет о мраморном рельефе.

<sup>7</sup> Винкельман ссылается на книгу Пигнория «Послание о символах» (Лейден, 1629).

<sup>8</sup> Источником Винкельмана послужило, очевидно, сообщение Диогена Лаэртца (V, 75), согласно которому статуи эти были отлиты за триста дней.

<sup>9</sup> Винкельман ссылается на Диодора Сицилийского (XX, 46).

<sup>10</sup> Антиох I Сотер (281–261 гг. до н. э.) — сын и наследник Селевка I Никатора. Винкельман ссылается на Чиселла («Древнейшая надпись из Сигеи», 1721).

<sup>11</sup> Согласно Плинию Старшему (XXXIV, 52), промежуток между 121-й и 156-й Олимпиадами (296/3–156/3 гг. до н. э.) был периодом упадка искусства.

<sup>12</sup> Ср. замечания Винкельмана о подражательном стиле, ч. I, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 250. Живописец Протоген работал, по-видимому, во второй пол. IV в. до н. э. — так же, как и Апеллес, современником которого он выступает у Плиния Старшего (XXXV, 79 и 106).

<sup>13</sup> Винкельман ссылается на Феофраста («Характеры», XXIII, 3), у которого, однако, замечание о превосходстве азиатских мастеров над европейскими приписано хвостуну, ни разу не выезжавшему из своего города.

<sup>14</sup> Мастер этот упоминается только у Лукиана («О сирийской богине», 26), на которого дается ссылка. Комбаб — юноша, оскопивший себя во избежание наветов, когда ему было поручено сопровождать в длительном путешествии жену Селевка I.

<sup>15</sup> В «Мыслях о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» Винкельман называет его Ктесилаем — именем, под которым у Плиния Старшего выступает обычно Кресил из Кидонии, скульптор второй пол. V в. до н. э. Неясно, однако, почему Винкельман относит Кресила к более поздней эпохе (у Плиния рассказывается, например, о состязании Кресила с Фидием, Поликлетом и Фрадмо-

ном) и почему статуя раненого героя, упомянутая тем же Плинием (XXXIV, 74), истолковывается и здесь, и в «Мыслях о подражании...» как изображение гладиатора.

<sup>16</sup> Антиох IV Эпифан из династии Селевкидов, правивший в 175–164 гг. до н. э. Источником Винкельмана послужил, очевидно, рассказ Афиняя (V, 193 с. и след.) о нравах этого царя.

<sup>17</sup> Винкельман неточен. Согласно Лукиану («Жизнеописание Демонакса», 57), на которого дается ссылка, философ-стоик Демонакс (II в.) произнес эти слова, когда афиняне по примеру коринфян собирались учредить у себя бои гладиаторов.

<sup>18</sup> Птолемей II Филадельф (282–246 гг. до н. э.) — создатель Мусейона, покровитель ученых и поэтов. Евклид — так же, как и Апеллес, — переселился в Египет еще при Птолемеи I; он умер, по видимому, ок. 300 г. до н. э. Феокрит провел в Александрии лишь часть жизни.

<sup>19</sup> Описание этого пышного празднества в честь Диониса занимает у Афиняя (V, 196а и след.) обширный раздел.

<sup>20</sup> Каллимах считался главой александрийской школы поэтов. Никандр из Колофона (III в. до н. э.) известен прежде всего как создатель дидактических поэм («Противоядия», «О земледелии», «О пчелах»). Винкельман ошибается: «Плеядой» в Александрии называли семерых трагических поэтов, к числу которых из перечисленных ниже принадлежал лишь Ликофрон из Халкиды.

<sup>21</sup> Согласно ссылке, предположение это высказал Эдмунд Дикинсон в книге «Дельфы» (Оксфорд, 1665).

<sup>22</sup> Речь идет об увлечении александрийцев т. наз. фигурными стихотворениями. Так, поэту Симию Родосскому (III в. до н. э.) приписывались стихотворения «Секира», «Крылья Эрота» и «Яйцо» («Греческая антология», XV, 22, 24 и 27), Досиаду Критскому (III в. до н. э.) — «Алтарь» («Греческая антология», XV, 26). В числе произведения Феокрита имеется фигурное стихотворение «Свирель».

<sup>23</sup> Винкельман указывает в примечании поэму Аполлония Родосского «Аргонавтика» (III, 99 и др.), а также книгу Виллема Кантера «Новые наблюдения» (Базель, 1564).

<sup>24</sup> С именем Джамбатисты Марино (1569–1625) связано одно из направлений в поэзии барокко — маринизм. Для Марино и его последователей характерны формальные изыски, усложненные метафоры, причудливые сравнения и антитезы.

<sup>25</sup> Согласно Плинию Старшему (XXXVI, 57), на которого дается ссылка, статуи из порфира, впервые привезенные из Египта в Рим при Клавдии, успеха не имели.

<sup>26</sup> Имя этого мастера упоминает только Плиний Старший (XXXVII, 31, 91, 94).

<sup>27</sup> Арсиноя II (316–270 гг. до н. э.), сестра и жена Птолемея II Филадельфа.

<sup>28</sup> Пифагор переселился в Южную Италию ок. 532 г. до н. э. (Диоген Лаэртский, VIII, 3). Пора расцвета Зенона Элейского относится к сер. V в. до н. э.

<sup>29</sup> Антигон II Гонат, царь Македонии (276–239 гг. до н. э.); сын Деметрия Полиоркета.

<sup>30</sup> Стремясь противостоять натиску Македонии, греческие города объединяются на федеративных началах; одной из самых крупных федераций такого типа был Ахейский союз, созданный в 280 г. до н. э.

<sup>31</sup> Арат (271–213 гг. до н. э.) был в течение многих лет руководителем Ахейского союза в качестве стратега, а во время войны со Спартой в 228–221 гг. до н. э. — и диктатора. Филопмен (253–183 гг. до н. э.), неоднократно избиравшийся стратегом Ахейского союза, одержал в 207 г. до н. э. при Мантинее победу над спартапцами и этолийцами.

<sup>32</sup> После победы Эпаминонда над спартапцами при Левктрах (371 г. до н. э.) многие города Пеллопоннеса обрели независимость и установили у себя демократические порядки; в самой Спарте начались восстания низов, обострилась борьба между демократами и олигархами и т. д.

<sup>33</sup> Царь Клеомен III (235–221 гг. до н. э.) достиг неограниченной власти в результате переворота, уничтожив герусию (совет старейшин) и эфорат (коллегию из пяти человек, ежегодно избиравшихся народным собранием и наделенных самыми широкими полномочиями). Осуществил ряд реформ, задуманных одним из его предшественников, Агисом IV (244–241 гг. до н. э.): кассировал долги, организовал передел земли и т. д. Потерпев поражение в войне с Ахейским союзом, на помощь которому пришли македоняне, бежал в Египет, где и погиб в 219 г. до н. э.

<sup>34</sup> Винкельман неточен: в Спарте во главе государства стояли два царя (из династий Агидов и Еврипонтидов). После смерти Клеомена III и его соправителя Евклида царями в 219 г. до н. э. были избраны Агесиполид III (единственный представитель обеих династий) и Ликург, вскоре изгнавший своего несовершеннолетнего соправителя и установивший тиранию. Ликургу в 212 г. до н. э. наследовал его малолетний сын Пелопс, фактически же власть принадлежала тиранам Маханиду (212–207 гг. до н. э.) и Набису (207–192 гг. до н. э.); год смерти (или изгнания) Пелопса неизвестен.

<sup>35</sup> Речь идет о т. наз. Союзнической войне между Ахейским и Этолийским союзами, начавшейся в 220 г. до н. э. При этом на стороне ахейцев выступил Филипп V Македонский (221–179 гг. до н. э.). Об ущербе, нанесенном этолийцами ряду городов, сообщает Полибий (IV,

62). Однако Винкельман здесь не вполне точен: поход в Элиаду совершил Филипп, а не этолийцы; вслед за этим (218 г. до н. э.) он направился к Термону и взял его (Полибий IV, 67 и след.).

<sup>36</sup> Винкельман смешивает два набега на Пергам: Филиппа V (201 г. до н. э.), когда в окрестностях города пострадало несколько храмов (Полибий, XVI, 1; Диодор, XXVIII, 5), и вифинского царя Пруссия II (156 г. до н. э.), разграбившего храм Асклепия (Полибий, XXXII, 25; Диодор, XXXI, 35). Именно Прусий и захватил в качестве добычи статую Асклепия, стоявшую в храме.

<sup>37</sup> Винкельман ссылается на Полибия (XXXII, 27), у которого создатель этой статуи именуется — так же, как и у Плиния Старшего (XXXIV, 84), — Пиромахом. Лишь у Афиня он фигурирует (вероятно, по ошибке) под обоими именами. Скульптор Пиромах из Афин работал, по-видимому, на рубеже III и II вв. до н. э.

<sup>38</sup> В описании обоех походов Филиппа V против Афин (200 г. до н. э.) Винкельман следует Титу Ливию (XXXI, 26 и 30), на которого и даны здесь ссылки. О постановлении афинян сообщает тот же Ливий (XXXI, 44).

<sup>39</sup> Речь идет о войне римлян с Антиохом III Великим в 192–189 гг. до н. э. (см. ч. 1, гл. 5 «Истории» и соотв. примеч. 45 и 53). О разорении святилищ на острове Бахион сообщает Тит Ливий (XXXVII, 21); что же касается храма Афины Итоники, то, согласно Ливию (XXXVI, 20), римляне лишь разграбили прилегающую к нему местность.

<sup>40</sup> Винкельман упоминает здесь победу Филопемена при Мантинее (207 г. до н. э.) и переходит ко Второй Македонской войне (200–197 гг. до н. э.) между Римом и Македонией, завершившейся поражением Филиппа V при Кynosкефалах и его отказом от всех завоеваний. Победитель македонян, Тит Квинций Фламиний, провозгласил свободу греческих народов на Истмейских играх в 196 г. до н. э. (146-я Олимпиада, год первый). Винкельман и выше неверно называет имя Фламинина (см. ч. 1, гл. 5 «Истории» и соотв. примеч. 44).

<sup>41</sup> См. ниже, примеч. 49.

<sup>42</sup> Консул Люций Эмилий Павел, победитель в Третьей Македонской войне (171–168 гг. до н. э.), в результате которой Македония утратила независимость.

<sup>43</sup> Речь идет о Лодовико Карраччи.

<sup>44</sup> О сиракузских монетах см. примеч. 124 к ч. 1, гл. 4 «Истории».

<sup>45</sup> Гиерон II, царь Сиракуз в 269–215 гг. до н. э. О знаменитом корабле «Сиракузянин» рассказывается у Афиня (V, 206d и след.).

<sup>46</sup> Винкельман ссылается на Тита Ливия (XXII, 37). О дарах италийских городов сообщает тот же Ливий (XXII, 36).

<sup>47</sup> Греческие авторы (начиная с Геродота и вплоть до писавших много веков спустя Страбона, Плутарха и Павсания) именуют город Эгестой. Римляне же используют название Сегеста, следуя, очевидно,

местной традиции. В надписях на монетах города сказываются также различия в греческих алфавитах. Так, на серебряной дидрахме, о которой пишет Винкельман, название города передаво в написании, соответствующем как восточной (т. е. собственно греческой) традиции ΕΓΕΣΤΑΙΟΝ, так и местной ΣΕΣΕΣΤΑΤΙΒ. На тетрадрахмах того же периода дается и вариант ΣΕΓΕΣΤΑΤΙΑ.

<sup>48</sup> Речь идет о событиях Первой Пунической войны (264–241 гг. до н. э.). Гай Дуилий, консул 260 г. до н. э., победил карфагенян в морском сражении при Милах в Сицилии. Гай Лутаций Катулл, консул 242 г. до н. э., вытеснил карфагенян из последних захваченных ими сицилийских городов, а в 241 г. до н. э. одержал решительную победу в морском сражении близ Эгатских островов.

<sup>49</sup> Согласно Плинию Старшему (XXXIV, 52), искусство после длительного упадка начинает возрождаться в 156-ю Олимпиаду (156–153 гг. до н. э.). Хотя выше Винкельман находит эту дату ошибочной, предлагая другую (145-я Олимпиада, т. е. 200–197 гг. до н. э.), однако здесь он следует Плинию, который относит к 156-й Олимпиаде скульпторов Антея, Каллистрата, Поликла, Калликсена и Пифокла. При этом Поликл назван у Плиния афинянином (Athenaeus): указание, понимавшееся издателями XVI–XVII вв. как имя Афиней, — отсюда и ошибка Винкельмана. О статуе Гермафродита работы Поликла сообщает тот же Плиний (XXXIV, 80), однако неясно, имеет ли он в виду этого скульптора или другого Поликла, уроженца Аргоса, отнесенного им к 102-й Олимпиаде.

<sup>50</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXV, 135), согласно которому этот афинский живописец уехал в Рим в 168 г. до н. э. в свите Люция Эмилия Павла.

<sup>51</sup> Все эти статуи представляют собой реплики неизвестного оригинала эллинистической эпохи (так же, как и найденный в конце XIX в. Гермафродит в Музее Терм в Риме). Статуи из Виллы Боргезе с 1806 г. находятся в Лувре.

<sup>52</sup> Скульптор этот работал, по-видимому, в сер. I в. до н. э. См. примеч. 1 к «Описанию Бельведерского торса в Риме».

<sup>53</sup> Ваза, о которой идет речь, находится ныне в Палаццо Консерваторе (Рим). Митридат VI Евпатор правил в Понте в 120–63 гг. до н. э. Говоря о Пококе, Винкельман ссылается на его «Описание Востока» (т. 2). Надпись в Геркулануме представляет собой фрагмент из несохранившейся трагедии Еврипида «Антиопа».

<sup>54</sup> Винкельман ссылается на сообщение Плиния Старшего (XXXV, 139), согласно которому живописец Артемон изобразил сцену апофеоза Геракла (герой, бросившийся в костер на горе Эта, возносится к богам). Время работы Артемона неизвестно (предположительно — сер. III в. до н. э.).

<sup>56</sup> Винкельман полемизирует с Шарлем Баттё («Курс изящной словесности». Париж, 1750, т. 1-4), который — со ссылкой на мнение Рафаэля — утверждал, что Бельведерский торс представляет собой изображение Геракла на службе у лидийской царицы Омфалы (когда герой в женских одеждах выполнял вместе со служанками царицы различные домашние работы).

<sup>56</sup> Винкельман указывает в примечании труды двух французских знатоков древностей: Флорана Леонта («Обзор редкостных произведений архитектуры, живописи, скульптуры и граверного искусства». Париж, 1699-1700, т. 1-3) и Людовика Монтозия («Галл в гостях в Риме, или Объяснение многих древних памятников». Рим, 1585). Винкельман и выше называет Аполлония из Тралл родосцем (см. ч. 2, гл. 2 «Истории» и соотв. примеч. 92). Император Деций Траян (Деций Старший) правил в 249-251 гг. О статуе, привезенной в Рим Лукуллом, сообщает лишь Плиний Старший (XXXIV, 139); имя ее создателя и прежнее местонахождение не названы.

<sup>57</sup> Возражение Винкельмана вызвала фраза Дюбо: «Плиний с величайшим почтением говорит о статуе Геркулеса (ныне украшающей двор Палаццо Фарнезе), называя ее одним из самых замечательных произведений скульптуры, находившихся тогда в Риме» («Критические размышления...», т. 1, гл. 38). Плиний Старший действительно не упоминает ни статую Геракла работы Лисиппа, ни ее копии, выполненной Гликоном.

<sup>58</sup> События, упомянутые здесь, относятся не к 156-й, а к 158-й Олимпиаде (148-145 гг. до н. э.); подобную ошибку Винкельман совершает и выше, говоря о времени, когда римляне становятся врагами греков. Квинт Цецилий Метелл, подавив восстание македонян (Четвертая Македонская война, 149-148 гг. до н. э.), выступил против Ахейского союза и одержал несколько побед. Войну завершил консул Люций Муммий (битва при Истме и взятие Коринфа в 146 г. до н. э.); Греция была превращена в римскую провинцию. В это же время падением Карфагена завершилась и Третья Пуническая война (149-146 гг. до н. э.).

<sup>59</sup> Живописец Аристид из Фив работал во второй пол. IV в. до н. э. Согласно Плинию Старшему (XXXV, 24), его «Вах», трофей Муммий, был первой греческой картиной, выставленной на всеобщее обозрение в Риме.

<sup>60</sup> Винкельман ссылается на описание Коринфа у Павсания, в котором, однако, помимо Геракла работы Дедала (II, 4, 5), упоминаются две деревянные позолоченные статуи Диониса (II, 2, 5) и акролитическая статуя Афины (II, 4, 1), а не Беллерофонта, — имен создателей этих статуй Павсаний не называет.

<sup>61</sup> Согласно Витрувию (V, 5, 8), на которого дается ссылка, Люций Муммий, разрушив театр в Коринфе, забрал упомянутые сосуды и посвятил их в один из храмов в Риме.

<sup>62</sup> Винкельман указывает в ссылке «Древние надписи...» Фабретти.

<sup>63</sup> Марк Эмилий Скавр, эдил 58 г. до н. э. Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXV, 127), который сообщает о картинах работы Павсия, забранных в Сикионе для украшения этого театра.

<sup>64</sup> Амбракию ограбил Марк Фульвий Нобилиор в 189 г. до н. э. (см. ч. 1, гл. 5 «Истории» и соотв. примеч. 50).

<sup>65</sup> Гай Лициний Мурена и Гай Визеллий Варрон, эдилы 59 г. до н. э. Источником здесь послужил, очевидно, рассказ Витрувия (II, 8, 9) о том, что картины эти были вырублены из стены вместе с кирпичами и вставлены в деревянные рамы; в таком виде они были установлены на комиции (месте народных собраний), чтобы способствовать популярности эдилов.

<sup>66</sup> Согласно Плинию Старшему (XXXV, 17), на которого дается здесь ссылка, на это не решились из-за ветхости стен.

<sup>67</sup> Речь идет о фресках (в их числе, например, было «Мученичество св. Себастьяна» Доменикино), в 1736 г. перемещенных в картезианскую церковь Санта Мария делья Анджели.

<sup>68</sup> Винкельман ссылается на Павсания (X, 34, 5), ошибочно истолковывая его рассказ. Хотя Павсаний и упоминает победу Мнесибула на играх 235-й Олимпиады (161 г.), однако статуя эта была воздвигнута не в Элиде, а в Элатее (Фокида), родном городе атлета, и притом в память об его подвиге: Мнесибул возглавил отряд сограждан, отразивших набег варваров, и пал в битве.

<sup>69</sup> Сведения об этом Винкельман, согласно ссылке, почерпнул в книге Мишеля Меттера «Мрамор Арундела» (Лондон, 1732).

<sup>70</sup> Винкельман ссылается на Чишелла («Азиатские древности», 1728), опубликовавшего делосскую надпись Антиоха IV.

<sup>71</sup> Согласно Витрувию (VII, вступ., 15), при Писистрате успели лишь заложить фундамент храма; построен же он был, когда Антиох IV отпустил на это средства и пригласил из Рима архитектора Коссуция. Работы производились в 170–160 гг. до н. э. Сообщение Витрувия подтвердилось в конце XIX в. благодаря находке вблизи развалин храма пьедестала статуи с именем Гая Коссуция.

<sup>72</sup> Одеон, общественное здание сер. V в. до н. э. (в нем происходили, например, состязания дифирамбических поэтов и рапсодов), сгорел в 86 г. до н. э. при взятии Афин войсками Суллы (Первая Митридатова война; ниже Винкельман точнее излагает связанные с этим события, см. примеч. 90). Одеон был восстановлен на средства Ариобарзана II Филопатора, царя Каппадокии (ок. 62–ок. 54 гг. до н. э.), на пьедестале статуи которого, найденного в 1743 г. в Афинах, были указаны

имена упомянутых архитекторов. Винкельман ссылается на статью Огюстена Белле «Объяснение надписи, посвященной восстановлению Одеона» (в «Записках Академии Надписей», т. 33, 1749).

<sup>73</sup> Винкельман ссылается на Тита Ливия (XLI, 20: украшение храмов в Антиохии, Афинах и на Делосе, постройка театра в Тегее) и Аммиана Марцеллина (XXII, 13: статуя Зевса в антиохийском храме).

<sup>74</sup> См. ч. 1, гл. 5 «Истории» и соотв. примеч. 45. О статуях, привезенных Сципионом в Рим, сообщает также Плиний Старший (XXXIII, 11 и 53; XXXVII, 2 и 6).

<sup>75</sup> Все эти бюсты представляют собой, по-видимому, изображение жреца Исиды. Надежно идентифицированного изображения Сципиона до сих пор не существует.

<sup>76</sup> Установить, о ком идет речь, не удалось.

<sup>77</sup> Винкельман имеет в виду подражания аттическим тетрадрамам, чеканившиеся при Филиппе I Филадельфе (94–83 гг. до н. э.).

<sup>78</sup> На монетах парфянских царей (династия Аршакидов, ок. 250 г. до н. э. — 227 г. н. э.) часто фигурирует среди других титулов «филэллин» («грекофил», «друг греков»). Винкельман ссылается на книгу Спанхейма («О номиналах и паритетах древних монет», 1664).

<sup>79</sup> Винкельман называет здесь пергамских царей Эвмена II (197–159 гг. до н. э.) и Аттала II (159–139 гг. до н. э.), допуская, однако, неточность. Статуи Эвмена II в Афинах, Дельфах и других греческих городах упоминают многие авторы (Плутарх «Антоний», 60; Дион Кассий, LIV, 15). Сикионцы же воздвигли статую Аттала I (241–197 гг. до н. э.), отца упомянутых царей (Полибий, XVIII, 10; Тит Ливий, XXXII, 39–40).

<sup>80</sup> Винкельман допускает неточность: Третья Сирийская война (246–243 гг. до н. э.), о которой идет речь, велась между Птолемеем III Эвергетом (246–222 гг. до н. э.) и Селевком II Каллиником (246–225 гг. до н. э.). Причиной войны была месть Птолемея за свою сестру Беренику, убитую вместе с ее мужем Антиохом II Теосом (261–246 гг. до н. э.) в результате заговора, в котором участвовал и Селевк, сын Антиоха от первого брака. В числе трофеев Птолемея многие авторы называют египетские статуи, увезенные из страны после ее завоевания Камбисом (Диодор, I, 46 и след.). Винкельман ссылается на комментарий св. Иеронима к книге пророка Даниила (XI, ст. 7–9), в котором и указывается число статуй, возвращенных в Египет.

<sup>81</sup> Об отправке строителей на Родос при Птолемее IV Филопаторе (222–205 гг. до н. э.) сообщает Полибий (V, 89), на которого дается ссылка. Землетрясение на Родосе произошло в 222 г. до н. э.

<sup>82</sup> Винкельман упоминает здесь царей Птолемея V Эпифана (205–180 гг. до н. э.), Птолемея VI Филометора (180–145 гг. до н. э.) и Птолемея IX Сотера (116–107, 88–81 гг. до н. э.), прозванного Латир

(«грабитель»). Говоря о разрушении Фив, Винкельман имеет в виду восстание в Верхнем Египте в 87–85 гг. до н. э.

<sup>83</sup> Речь идет о Птолемею VIII Эвергете (145–130, 127–116 гг. до н. э.), прозванном Фискон («толстоброхий»). Винкельман не вполне справедлив к Птолемею VIII: хотя в начале его правления многие крупные ученые (в том числе философ Аристарх из Самофракии) были вынуждены покинуть Египет, однако позднее работы в Мусейоне возобновились. Сам Птолемей занимался редактированием текста гомеровских поэм; его «Записки» (точнее, «Заметки») были сочинением географического характера. Винкельман упоминает в примечании наряду с Афинеем римского историка II или III в. Юстина. Книга Вайяна, вызвавшая возражения Винкельмана, — «История Птолемеев, египетских царей» (Амстердам, 1701). Сочинение св. Епифана Саламинского посвящено истолкованию метрических единиц, упоминаемых в Ветхом Завете.

<sup>84</sup> Винкельман ссылается на рассказ Аппиана («Гражданская война», 11, 89) о том, что Цезарь, прогуливаясь по Александрии, слушал в толпе горожан уличные лекции философов.

<sup>85</sup> Винкельман указывает в ссылке письма Цицерона к Аттику о приобретении статуй из мегарского мрамора (I, 8, 2), герм (I, 9, 2) и т. д.

<sup>86</sup> Винкельман ссылается на статью Никола́ Юбера Мовжо «О почестях богам, воздававшихся наместниками провинций в эпоху Римской республики» (в «Записках Академии Надписей», т. 1, 1717).

<sup>87</sup> Винкельман — со ссылкой на источник — пересказывает сообщение Иосифа Флавия («Иудейская война», 1, 21, 7) о храме в Цезарее (Кесарии), построенном Иродом I Великим, царем Иудеи (37–4 гг. до н. э.).

<sup>88</sup> Аппий Клавдий Пульхр, наместник Греции в 48–46 гг. до н. э. О портике, построенном им в это время, сообщает Цицерон в одном из писем к Аттику (VI, 1, 3).

<sup>89</sup> Гай Веррес, пропретор Сицилии в 73–71 гг. до н. э. Был предан суду по обвинению в многочисленных беззакониях и грабежах, о которых рассказывается в речах Цицерона против Верреса.

<sup>90</sup> Винкельман возвращается к событиям Первой Митридатовой войны (89–85 гг. до н. э.), приведшим ко взятию Афин Суллой (см. выше, примеч. 72). После захвата Митридатом VI Малой Азии его полководец Архелай высадился на Делосе (88 г. до н. э.) и призвал греков к борьбе против римлян; тогда же с его помощью власть в Афинах захватил философ Аристион. В своем изложении Винкельман следует Аппиану, на сочинение которого «Война с Митридатом» здесь дается несколько ссылок.

<sup>91</sup> Слова эти принадлежали Плутарху («Сулла», 15).

<sup>92</sup> Речь идет о храме, построенном Гаем Коссудием (см. выше, примеч. 71); ущерб этот был возмещен лишь при императоре Адриане (117–138).

<sup>93</sup> Точнее, Апелликона Теосского, купившего библиотеку Аристотеля и Феофраста. Винкельман ссылается на сообщение Страбона (XIII, 1, 54), согласно которому, однако, это произошло уже после смерти Апелликона, когда Сулла вернулся из Малой Азии в Грецию, победоносно завершив поход против Митридата (84 г. до н. э.)

<sup>94</sup> О похищении в местном храме древней статуи Афины рассказывает Павсаний (IX, 33, 5–6), на которого и дается ссылка.

<sup>95</sup> Винкельман ссылается на сообщение Аппиана («Гражданская война», I, 99).

<sup>96</sup> Согласно ссылке — в «Описании Италии» (1550). Изображений Суллы не сохранилось.

<sup>97</sup> Об упадке Фив после похода Суллы сообщает Павсаний (IX, 7, 4–6).

<sup>98</sup> Страбон, на которого ссылается Винкельман, замечает: «Теперь Микены уже не существуют более» (VIII, 6, 19).

<sup>99</sup> Винкельман ссылается на сообщение Диодора (XXXVII, 4).

<sup>100</sup> Источником здесь, согласно ссылкам, послужило описание Южной Италии и Сицилии у Страбона (кн. VI).

<sup>101</sup> Винкельман ссылается на Тита Ливия (XXIII, 30).

<sup>102</sup> Ср. ч. 1, гл. 5 «Истории» и соотв. примеч. 51.

<sup>103</sup> Т.е. на южном побережье острова; Винкельман, следуя здесь Страбону, игнорирует, однако, его замечание об относительно цветущем состоянии Акраганта, находившегося в той же области (VI, 6, 5).

<sup>104</sup> Марк Клавдий Марцелл, во время Второй Пунической войны овладевший Сиракузами (211 г. до н. э.) после двухлетней осады. О слезах Марцелла рассказывает Тит Ливий (XXV, 24), на которого дается ссылка; соответствующий рассказ есть и у Плутарха («Марцелл», 19).

<sup>105</sup> Т.е. в 182 г. до н. э. Третья Македонская война началась в 171 г. до н. э. Винкельман дает здесь ссылку на Ливия (XL, 42).

<sup>106</sup> Оба эти произведения упомянуты у Плиния Старшего (XXXIV, 82) который, однако, говорит о любви Брута (убийцы Цезаря) к самой статуе, а не к юноше, послужившем для нее моделью. Позднее Винкельман убедился в своей ошибке, но внести исправления в текст второй редакции «Истории» не успел. Судя по сообщениям Павсания (I, 40, 3; IX, 30, 1), Стронгилион работал в последней четв. V в. до н. э. (и, возможно, еще в начале IV в. до н. э.).

<sup>107</sup> См. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 139.

<sup>108</sup> Об Аркесилае см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 321. Согласно Плинию Старшему (XXXV, 155), статуя осталась незавершенной, т. к. Цезарь спешил установить ее на форуме.

<sup>109</sup> О Пасителе см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 178. Мастера Посидоний из Эфеса (скульптор) и Зофир (торевт), работавшие, по видимому, в I в. до н. э., упомянуты у Плиния Старшего (XXXIII, 156; XXXIV, 91). Имя Лада, не встречавшееся в источниках, попало сюда по ошибке и позднее было исключено Винкельманом из этого перечня.

<sup>110</sup> Винкельман пересказывает сообщение Павсания (V, 24, 11) со ссылкой на него.

<sup>111</sup> Согласно ссылке, утверждение это содержалось в каталоге «Собрание древностей кардинала Полиньяка», изданном в 1742 г., накануне приобретения коллекции Фридрихом II.

## Глава четвертая

<sup>1</sup> Винкельман ссылается на Диона Кассия (LIV, 6); имеется в виду борьба между Августом и Марком Антонием в 32–30 гг. до н. э.

<sup>2</sup> Описание развалин храма Августа и богини Ромы на афинском акрополе выполнил Жюльен Давид Ле Руа, на книгу которого «Руины прекраснейших памятников Греции» (Париж, 1758) дается ссылка.

<sup>3</sup> Источниками в этом абзаце послужили, согласно ссылкам, Тит Ливий (IV, 20: Август как строитель и восстановитель храмов), Светоний («Август», 31 и 57: статуи богов и триумфаторов) и Овидий («Фасты», V, 563: статуя Энея).

<sup>4</sup> Наиболее значительные изображения Августа (за исключением статуи с веслом в Палаццо Консерваторе) во времена Винкельмана еще не были известны; так, знаменитая статуя Августа-триумфатора (Ватиканский музей) была найдена в Прима-Порто в 1863 г.

<sup>5</sup> Паоло Алессандро Маффеи, на «Собрание древних и новых статуй» которого дается ссылка. Говоря о бюсте в Венеции, Винкельман ссылается на Дзанетти («Статуи в вестибюле библиотеки Сан Марко». Венеция, 1740).

<sup>6</sup> В течение длительного времени господствовало убеждение, что это — изображения Клеопатры, тело которой, согласно Галену («О противоядиях», I, 8), было найдено в подобной позе. Винкельман и ранее оспаривал этот тезис (см. «О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об учении этому», ср. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 247). Предлагая новую атрибуцию, Винкельман ссылается на заметки Стефана Пигия (1520–1604), опубликованные в книге Шотта «Путеводитель по Италии» (1625); именно Пигий отметил, что на левой руке фигуры — браслет, а не змея. Принятую в наши дни атрибуцию — «Спящая Ариадна» — предложил уже после опубликования «Истории» Джамбатиста Висконти, сопоставивший эти статуи со сценами рельефов ряда римских саркофагов. «Ариадна» из Виллы

Медичи находится ныне в Лувре; «чудом искусства» называл ее, согласно ссылке Винкельмана, Ричардсон Старший («Трактат о живописи и скульптуре», 1728).

<sup>7</sup> Винкельман ссылается на замечание Светония («Август», 50) о печати Августа работы Диоскорида; упоминает этого мастера и Плиний Старший (XXXVII, 8). Из многочисленных произведений с его именем, дошедших до нас, около десяти считаются подлинными.

<sup>8</sup> О Солоне см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 84. Из перечисленных здесь произведений сохранилась лишь «Медуза»; гемма с портретом Мецената (или, как предполагают порой, Цицерона) известна в нескольких ренессансных копиях.

<sup>9</sup> Произведение это — так же, как и упомянутый ниже сердолик из коллекции Винкельмана, — ныне утеряно.

<sup>10</sup> Скульптор, которому, согласно Плинию Старшему (XXXVI, 38), принадлежали кариатиды и фронтоновые статуи Пантеона, погибшие при пожаре в 110 г.

<sup>11</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Монтозия («Галл в гостях в Риме...», 1585), в которой произведением Диогена была названа кариатида из Ватиканского музея (в действительности — копия кариатиды из Эрехтейона). Позднее атрибуцию Монтозия поддержал Нардини («Древний Рим», 1666).

<sup>12</sup> Винкельман ссылается на описание этого храма у Покока («Описание Востока», т. 2).

<sup>13</sup> Согласно Светонию («Август», 86), на которого дается здесь ссылка, Август выпучивал Мецената за пристрастие к вычурности.

<sup>14</sup> Винкельман, очевидно, ориентируется на замечание Тацита («История», I, 1) об историках его эпохи. Морское сражение при мысе Акций между Августом и Антонием — 31 г. до н. э.

<sup>15</sup> Винкельман пересказывает слова Витрувия (VIII, 5, 3–4), который сетует на упадок вкуса, отразившийся в стеновых росписях его времени.

<sup>16</sup> Штудии Джованни да Удине, посещавшего Термы Тита (и Термы Диоклетиана) вместе с Рафаэлем, были использованы позднее при росписи Лоджий в Ватикане (1515–1519).

<sup>17</sup> Винкельман ссылается на слова Светония о Тиберии: «За время своего правления он не выстроил никаких великолепных зданий — даже начав постройку храма Августа и восстановление театра Помпея, он... не довел их до конца» (Тиберий, 47). У Светония же заимствованы излагаемые ниже сведения о конфискации имущества в провинциях, перевозке статуи Аполлона из Темена (предместья Сиракуз) и выборе картины Паррасия («Тиберий», 44, 49 и 74).

<sup>18</sup> Винкельман указывает в ссылке сочинение византийского императора Константина VII Багрянородного (913–959) «О добродетели и пороках»; сведения эти почерпнуты у Диона Кассия.

<sup>19</sup> Клеомен, сын Клеомена — создатель т. наз. Германика (см. вступление к «Истории» и соотв. примеч. 15). Что же касается имени Клеомена, сына Аполлодора, то оно высечено на пьедестале нового времени (XVIII в.), хотя, возможно, восходит к древней надписи. О реставрации «Венеры Медичи» см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 164.

<sup>20</sup> Винкельман ссылается на первую публикацию надписи на пьедестале в «Полнейшем собрании древних надписей...» Грутера, Вельзера и Иосифа Юста Скалигера.

<sup>21</sup> Все эти сведения почерпнуты у Светония («Гай Калигула», 22 и 34), на которого и даются здесь ссылки.

<sup>22</sup> О замене лица Александра в двух картинах работы Апеллеса рассказывает Плиний Старший (XXXV, 94), о покровительстве Мусейону — Светоний («Клавдий», 42) и Афиней (V, 210a). Во всех источниках (Квинтилиан «О воспитании оратора», I, 7; Тацит «Анналы», XI, 13–14; Светоний «Клавдий», 41) говорится об изобретении Клавдием трех букв; упоминаемая Винкельманом буква предназначалась для передачи согласного V, писавшегося одинаково с гласным U.

<sup>23</sup> Бюст этот увез в Испанию кардинал Асканио Колонна, занявший в 1568 г. пост вице-короля Арагона. Лорд Хэллоуэй — один из титулов Генри Стюарта (1648–1720) претендента на английский престол. Генри Стюарт находился в рядах французской армии, взявшей Мадрид (1706) во время войны за испанское наследство, однако вся история, рассказанная Винкельманом, вымышленна. Бюст Клавдия постоянно находился в Мадриде, а в начале XX в. был передан в Археологический музей в Таррагоне, где хранится и поныне.

<sup>24</sup> Здесь и ниже Винкельман — со ссылками на источники — излагает сведения, почерпнутые у нескольких авторов. О позолоченной статуе работы Лисиппа и о приглашении в Рим скульптора Зенодора сообщает Плиний Старший (XXXIV, 45 и 63), о низвержении статуй победителей игр — Светоний («Нерон», 24). Намек на стихи Нерона имеется у Персия («Сатиры», I, 92 и след.), у которого, однако, речь идет не о рифмах, а о вычурных размерах.

<sup>25</sup> Слова Калигулы о том, что самые прекрасные вещи должны находиться в самом прекрасном месте на свете, передает Иосиф Флавий («Иудейские древности», XIX, 1, 1), на которого и дается ссылка.

<sup>26</sup> Винкельман ссылается на рассказ Павсания (IX, 27, 3). Об этой статуе Эрота см. также ч. 2, гл. 2 «Истории» и соотв. примеч. 62.

<sup>27</sup> Согласно Светонию («Калигула», 57), на которого ссылается Винкельман, сделать это не решились из-за того, что статуя разразилась хохотом.

<sup>28</sup> Винкельман ссылается на Тацита («Анналы», XV, 45: действия посланцев Нерона в Греции), Павсания (X, 7, 1: ограбление храма Аполлона) и Страбона (IX, 3, 8: вывоз произведений искусства из Дельф — но не статуи из упомянутого храма).

<sup>29</sup> Винкельман упоминает в примечании статью Бьянкини о древностях Анциума, опубликованную в издании Гори «Литературные символы» (Флоренция, 1748–1754, т. 1–10), и комментарий Ардуэна в его издании Плиния Старшего (Париж, 1685). Сообщение Павсания (VIII, 46, 1–5) истолковано Винкельманом ошибочно: речь идет о статуе Афины Алеи работы Эндее (см. ч. 2, гл. 1 «Истории» и соотв. примеч. 4), увезенной по приказу Августа из Теги в то же самое время, что и статуя Геракла работы Лисиппа из Ализии (Страбон, X, 2, 21).

<sup>30</sup> Винкельман ссылается на книгу Джузеппе Рокко Вольпи «О древностях, найденных при раскопках Анциума» (Рим, 1726).

<sup>31</sup> В 1756–1759 гг. Винкельман создает несколько вариантов статьи об Аполлоне Бельведерском; последний из них и лег в основу текста, подготовленного для «Истории». См. «Очерк жизни и творчества Винкельмана».

<sup>32</sup> Винкельман указывает в ссылке диалог Спенса «Полиметис» (1747).

<sup>33</sup> О статуе и о ее создателе Агасии Эфесском см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 114.

<sup>34</sup> Винкельман упоминает в примечании комментарий Евстафия Солунского к Гомеру.

<sup>35</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXIV, 19: украшение «Золотого дворца» статуями, вывезенными из Греции) и Светония («Нерон», 38: гибель многих произведений искусства при пожаре в Риме).

<sup>36</sup> Источником здесь послужило, очевидно, сообщение Плиния Старшего (XXXV, 51), который замечает лишь, что до этого не писали на холсте такой величины.

<sup>37</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXV, 120); в сохранившихся рукописях «Естественной истории» имя этого римского живописца передается по-разному (чаще всего — Фабулл).

<sup>38</sup> Феа замечает, что в этот период в Риме имелся единственный бюст Нерона древней работы (по-видимому — тот, который находится в Музее Терм).

<sup>39</sup> Агриппина Старшая, мать Калигулы; все упомянутые здесь статуи лишь условно носят ее имя. Найденный позднее мраморный бюст Агриппины находится в Капитолийском музее.

<sup>40</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Паоло Алессандро Маффеи «Древние геммы» (Рим, 1707–1709, т. 1–2).

<sup>41</sup> Согласно Плинию Старшему (XXXIV, 45), на которого дана здесь ссылка, произведение Зенодора, несмотря на все его мастерство, доказало гибель искусства отливки статуй.

<sup>42</sup> Винкельман указывает в ссылке лишь книгу Нардини «Древний Рим» (1666); говоря о Донати, он, очевидно, подразумевает его «Рим древний и новый» (1633).

<sup>43</sup> Винкельман ссылается на Тацита («История», III, 70–71). После убийства Гальбы в январе 69 г. за трон боролись Отон и Вителлий; последнему удалось одержать победу и овладеть Римом в апреле того же года. В июле восточные легионы провозгласили императором Веспасиана, а в самом Риме начался мятеж, во главе которого встал Флавий Сабин, брат Веспасиана. Хотя Вителлий и захватил Капитолий, удерживавшийся мятежниками, однако в декабре был свергнут и убит. Единственным властителем империи стал Веспасиан, основатель династии Флавиев.

<sup>44</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Гайма «Британские сокровища».

<sup>45</sup> Винкельман ссылается на сообщение Светония («Веспасиан», 18) о покровительстве, которое император оказывал риторам и художникам.

<sup>46</sup> См. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 66.

<sup>47</sup> Об этом сообщает Плиний Старший (XXXV, 120), на которого дается ссылка.

<sup>48</sup> Говоря об афинских и коринфских монетах второй пол. I в., Винкельман ссылается на труды Вайяна («Золотые монеты императоров, чеканенные в колониях, муниципиях и городах». Париж, 1688–1697, т. 1–2) и Френсиса Уайза («Каталог монет Бодлеянской библиотеки». Оксфорд, 1750).

<sup>49</sup> Винкельман ссылается на Плутарха («Попликола», 15).

<sup>50</sup> Речь идет о храме Минервы в Риме (см. ч. 1, гл. 2 «Истории» и соотв. примеч. 137).

<sup>51</sup> Хотя в ссылке и указана таблица с гравюрой у Монфокона («Античность...», т. 4), установить, о какой статуе идет речь, невозможно. Утверждение Винкельмана о том, что мраморный бюст в Палаццо Консерваторе является единственным известным изображением Домициана, справедливо и для нашего времени.

<sup>52</sup> Винкельман ссылается на свидетельство византийского историка VI в. Прокопия Кесарийского («Тайная история», VIII, 18), видевшего эту статую на Капитолии. О постановлении сената относительно уничтожения изображений Домициана сообщает и Светоний («Домициан», 23).

<sup>53</sup> Винкельман упоминает в примечании «Древние надписи» Фабретти.

<sup>54</sup> Винкельман ссылается на Боттари («Капитолийский музей», т. 2). Бюст Нервы, о котором идет речь, действительно создан в XVII в. (авторство Альгарди сомнительно).

<sup>55</sup> Винкельман, судя по ссылке, перефразирует слова римского историка II в. Флора: «Только при императоре Траяне... старость империи вновь зазеленела» («Извлечения из Тита Ливия», предисловие, 8).

<sup>56</sup> Винкельман ссылается на Плиния Младшего, замечание которого он истолковывает неверно: речь идет о скромности Траяна, довольствующегося несколькими бронзовыми статуями, какие когда-то назначались частным лицам за выдающиеся их заслуги перед государством («Панегирик императору Траяну», 55). О статуе юноши, не успевшего проявить свои дарования, сообщает тот же Плиний («Письма», II, 7).

<sup>57</sup> Статуя эта находится ныне в Музее Терм. Винкельман не только первый обнаружил надпись с именем Зенона, но и правильно датировал ее. В примечании упомянута книга Альберта Рубенса «Об одежде древних» (1665).

<sup>58</sup> Винкельман упоминает в примечании книги Иоанна Гревия («Сокровищница древностей в Италии и Сицилии». Лейден, 1699, т. 1–12) и Буонарроти («Замечания по поводу некоторых осколков древних стеклянных сосудов». Флоренция, 1716).

<sup>59</sup> Уже после выхода в свет второго издания «Истории» Висконти установил, что Винкельман был введен в заблуждение неточной копией надписи на герме и что речь в ней идет о Зеноне из Афродисия — возможно, о том же самом мастере, который упомянут выше. Согласно Висконти, надпись эта была опубликована ранее Муратори («Новый свод древних надписей», 1739–1742). Говоря о монете Антиоха IV Эпифана, Винкельман ссылается на книги Бегера («Сокровищница курфюрста бранденбургского») и Уайза («Каталог монет Бодлеянской библиотеки»), а также на статью Купера об изображениях слонов на монетах в издании Альбера Анри де Салленгре «Новый словарь римских древностей» (Гаага, 1716–1719, т. 1–3).

<sup>60</sup> Антиох из Афин (предположительно I в.) — создатель колоссальной статуи Афины (Музей Терм), свободно трактованной реплики греческого оригинала сер. V в. до н. э. Надпись была опубликована Дати («Жизнеописания древних художников», 1667) и Шипионе Маффеи («Описание Вероны», 1732, т. 1).

<sup>61</sup> См. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 332.

<sup>62</sup> Неточность Винкельмана, исправленная при подготовке второго издания «Истории»: работами по строительству Форума Траяна и воздвижению его триумфальной колонны в 107–113 гг. руководил архитектор Аполлодор из Дамаска.

<sup>63</sup> Винкельман ссылается на книгу Альфонсо Чакона «О деяниях императора Траяна и об их изображении на его колонне в Риме» (Рим, 1556). В 1587 г. статую Траяна заменили статуей св. Петра.

<sup>64</sup> Филиппо Фарсетти (1705–1774), коллекционер и покровитель художников.

<sup>65</sup> Речь идет о двух рельефах эпохи Домициана, в 1591 г. установленных на Капитолии (ныне — в Палаццо Консерваторе). Эти произ-

ведения, прославлявшие победу императора в войне с германцами, в течение длительного времени считались «трофеями Мариа» — памятником в честь полководца и государственного деятеля республиканской эпохи Гая Мариа, в 102–101 гг. до н. э. отразившего нашествие кимвров и тевтонов в Италию.

<sup>66</sup> Грандиозный мост (длиной свыше километра) на двадцати каменных быках, сооруженный тем же Аполлодором из Дамаска в 104–105 гг. во время войны Траяна с даками. Согласно Диону Кассию (LXVIII, 13), мост был разобран при Адриане ввиду угрозы наступления неприятеля. Развалины быков сохранились до наших дней близ города Турну-Северин (Румыния).

<sup>67</sup> См. ч. 2, гл. 3 «Истории» и соотв. примеч. 71 и 92.

<sup>68</sup> Фразу Павсания (I, 18, 6) можно понять двояко: статуя Зевса достойна внимания либо из-за того, что она по величине превосходит многие другие (за исключением некоторых на Родосе и в Риме), либо из-за ее художественных достоинств, а не только величины (хотя в этом она уступает лишь некоторым колоссам на Родосе и в Риме). Чтение, предложенное Винкельманом, принято в современных изданиях Павсания.

<sup>69</sup> Храм Зевса, построенный в 167 г. Источником здесь, очевидно, послужила «Кизикская речь» Аристида.

<sup>70</sup> Винкельман ссылается на сочинение римского историка IV в. Секста Аврелия Виктора «История цезарей» (эпитома, XIV, 2).

<sup>71</sup> Слова эти сохранил Флавий Вописк (один из шести писателей истории императоров), на которого дается ссылка.

<sup>72</sup> Красный (иногда желтый) мрамор с белыми прожилками.

<sup>73</sup> Найденная в 1737 г. на Вилле Адриана мозаика представляет собой, по-видимому, реплику популярного в древности произведения пергамского мастера Соса (ок. 200 г. до н. э.), описанного у Плиния Старшего (XXXVI, 184). Сочинение Фуриетти не было издано.

<sup>74</sup> Описанная ниже мозаика работы Диоскурида Самосского ныне находится в Национальном музее в Неаполе.

<sup>75</sup> Винкельман ссылается на свидетельство Евсевия Кесарийского (ок. 263–339), христианского историка и мыслителя («О предуготовлениях евангельских», IV, 18).

<sup>76</sup> Антимак из Колофона, эпический поэт V–IV вв. до н. э., о популярности которого в эпоху Адриана сообщают многие авторы.

<sup>77</sup> Винкельман, очевидно, пересказывает сообщение византийского хрониста VI в. Иоанна Малалы.

<sup>78</sup> Рассказ этот Винкельман, согласно ссылке, нашел в «Истории» византийского ученого-энциклопедиста Михаила Хониата (ок. 1140–ок. 1222).

<sup>79</sup> См. ч. 1, гл. 5 «Истории» и соотв. примеч. 2.

<sup>80</sup> Речь идет об ответе Монфокона на критику со стороны Фикорони (см. вступление к «Истории», примеч. 23).

<sup>81</sup> Династия, основанная Нервой (96–98). К ней принадлежали: Траян (98–117), Адриан (117–138), Антонин Пий (138–161), Люций Вер (161–169), Марк Аврелий (161–180) и Коммод (180–192).

<sup>82</sup> См. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 31.

<sup>83</sup> Сведения о засилье софистов в этот период Винкельман, согласно ссылкам, почерпнул у Юлия Капитолина, одного из писателей истории императоров (в биографии Марка Аврелия) и у Лукиана («Сновидение Лукиана»).

<sup>84</sup> Флавий Арриан (ок. 95–ок. 175), греческий историк; Винкельман ссылается на его «Беседы Эпиктета» (I, 6).

<sup>85</sup> Сведения эти Винкельман, согласно ссылке, почерпнул у Фабриция («Рим...», 1550).

<sup>86</sup> Дочь Антонина Пия и Фаустины Старшей (к которой обращена приведенная выше надпись), жена Марка Аврелия.

<sup>87</sup> Винкельман ссылается на Элия Спартиана, одного из писателей истории императоров.

<sup>88</sup> К упоминаемому в примечании Винкельмана роду графов Конти принадлежало несколько пап в средневековье (Иннокентий III, Григорий IX и Александр IV), а в новое время — Иннокентий XIII (1721–1724).

<sup>89</sup> Кола ди Риенци (1313–1354) — итальянский гуманист и политический деятель; с 1347 г. руководил провозглашенной им Римской республикой. Приведенное ниже описание праздника Винкельман, согласно ссылке, нашел в книге Томмазо Фортифьокка «Жизнеописание Кола ди Риенци» (Браччано, 1624).

<sup>90</sup> Статуя эта была найдена в Риме в сер. XVI в. Согласно описанию Беллори и гравюре Бартоли («Замечательные римские древности», 1693), на пьедестале статуи имелась надпись «Аристид из Смирны», однако в настоящее время ее нет.

<sup>91</sup> Винкельман ссылается на сочинение византийского патриарха Фотия (IX в.) «Библиотека».

<sup>92</sup> Винкельман свободно истолковывает фразу из письма Плиния Младшего (III, 18) о том, что особое удовлетворение у слушателей вызвали места, исполненные строгой простоты.

<sup>93</sup> Винкельман ссылается на Филострата Старшего («Жизнеописание софистов», II, 1, 10).

<sup>94</sup> Речь идет о книге Салмазия «Объяснение надписи Ирода Аттика» (Париж, 1619).

<sup>95</sup> Винкельман указывает в ссылке статью Эвзеба Ренодо «О возникновении греческой литературы» (в «Записках Академии Надписей», т. 2, 1718).

<sup>96</sup> Согласно ссылке — в «Заметках об изучении древностей» (1685).

<sup>97</sup> Винкельман ссылается на книгу Луи Крезолья «Театр риторов» (Париж, 1620).

<sup>98</sup> Поэт второй пол. II в., автор дидактической поэмы «О рыбной ловле».

<sup>99</sup> Фриних Араб из Вифинии (II в.), греческий лексикограф.

## Глава пятая

<sup>1</sup> После убийства Коммода (декабрь 192 г.) императором в январе 193 г. был провозглашен Пертинакс, свергнутый преторианцами уже в марте; власть в Риме перешла к Дидию Юлиану. Тем временем легионы на Востоке выдвинули своих претендентов — Септимия Севера в Паннонии и Песценния Нигера в Сирии; в Британии же императором был провозглашен Клодий Альбин. Победу в этой борьбе одержал Септимий Север, в итоге овладевший Римом. Дидий Юлиан был убит, Клодию Альбину пришлось согласиться на роль соправителя (Север устранил его лишь в 197 г.); против Песценния Нигера были отправлены войска, он потерпел поражение и погиб (194 г.).

<sup>2</sup> Винкельман ссылается на биографию Септимия Севера, написанную Элием Спартианом («Писатели истории императоров»).

<sup>3</sup> По словам Филострата Старшего («Картины», введ. 3), Аристом из Карики писал во вкусе Эвмела; оба эти живописца нигде более не упоминаются.

<sup>4</sup> После убийства Каракаллы трон захватил Макрин (217–218); однако высланные им на Восток представители династии Северов смогли привлечь на свою сторону легионы, и императором стал несовершеннолетний Варий Авит Бассиан (Гелиогабал, 218–222), вунча́тый племянник Септимия Севера, фактически же власть принадлежала его бабушке, Юлии Месе, и матери, Юлии Созмии. Говоря об учреждении женского сената, Винкельман ссылается на Элия Лампридия, биографа Гелиогабала (в «Писателях истории императоров»).

<sup>5</sup> Винкельман указывает в примечании книгу Джованни Виньолы «Рассуждение о годе правления императора Александра Севера, к которому относится мраморная кафедра св. Ипполита» (Рим, 1712). Александр Север, благосклонно относившийся к христианам, правил в 222–235 гг. Св. Ипполит (ум. в 235 г.) — епископ Порто, автор теологических и философских трактатов; в течение многих лет часть общины христиан в Италии противопоставляла его епископам Рима в качестве подлинного главы церкви («первый антипапа»). Мраморная статуя с именем Ипполита и перечнем его сочинений была найдена в 1551 г. в Риме; верхняя часть фигуры (включая голову и обе руки) отсутствовала

и была воссоздана позднее. Судя по сохранившейся части одеяния, статуя первоначально изображала ратора или философа, а в III в., когда на нее нанесли надпись, стала считаться изображением Ипполита.

<sup>6</sup> Колоссальный саркофаг первой пол. III в. н. э., найденный в погребении близ Рима (ныне — Капитолийский музей), с фигурами супружеской четы на крышке и рельефами на сюжеты мифа об Ахилле, долгое время считался саркофагом Александра Севера и его матери Юлии Маммеи (убитой вместе с сыном).

<sup>7</sup> Винкельман ссылается на книгу Фикорони «Замечания на “Итальянский дневник” Монфокона» (1710).

<sup>8</sup> Традиционное наименование претендентов на престол, выдвинутых легионами почти во всех провинциях империи и оспаривавших власть у Галлиена (253–268).

<sup>9</sup> Требеллий Поллион — автор биографий тридцати тиранов («Писатели истории императоров»). Винкельман указывает в примечании книги Бодело де Дерваля («О пользе путешествий и поисков древностей...») и Триллера («Критические заметки»).

<sup>10</sup> Согласно ссылке — Спенс (в «Полиметеге»).

<sup>11</sup> Архитектор Роберт Адам (1728–1792), книга которого «Развалины дворца Диоклетиана в Спалато» (Лондон, 1764) вышла одновременно с «Историей». Приведенные ниже сведения Винкельман получил непосредственно от Адама, возвращавшегося из путешествия на Восток через Италию.

<sup>12</sup> Столица небольшого одноименного княжества в Сирии. В 261 г. Галлиен объявил князя Одената своим соправителем на Востоке; вдова и наследница Одената, Зенобия (266/267–272), провозгласила независимость княжества и значительно расширила его границы. К этому периоду относится постройка знаменитых дворцов и храмов в Пальмире (в том числе — храма Бела, называемого Винкельманом храмом Солнца). В 272 г. император Аврелиан захватил и разрушил Пальмиру. О памятниках, находившихся в городе, Винкельман знал из книги Роберта Вуда «Руины Пальмиры или Тадмора в пустыне» (Лондон, 1753); см. «Заметки об архитектуре древних» и соотв. примеч. 15.

<sup>13</sup> Винкельман ссылается на книгу Нардини «Древний Рим».

<sup>14</sup> Надпись эту опубликовал Бенедетто Марлиани в книге «Описание Рима» (Рим, 1544), на которую дается ссылка.

<sup>15</sup> Винкельман не случайно упоминает здесь Каппадокию: трое из названных им отцов восточной церкви — Василий Великий (Василий Кесарийский), Григорий Назианзин и Григорий Нисский — были каппадокийцами.

<sup>16</sup> О Вакке см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 101.

<sup>17</sup> Винкельман ссылается на комментарий Валезия к его изданию Аммиана Марцеллина.

<sup>18</sup> Гонорий — император Западной Римской империи (395–423). Винкельман ссылается на «Кодекс Феодосия», сборник императорских эдиктов за сто лет, составленный в 438 г. при Феодосии II, императоре Восточной Римской империи (408–450). Эдикт от 15 ноября 408 г., о котором идет речь, был издан от лица обоих этих императоров; согласно эдикту, у языческих храмов отбиралось все имущество, алтари и статуи богов уничтожались, сами же храмы предписывалось сохранить для использования в качестве общественных зданий.

<sup>19</sup> Стилихон (ок. 365–408), вандал на римской службе, выдающийся полководец и государственный деятель; в качестве опекуна малолетнего Гонория был фактическим правителем Западной Римской империи. Клавдий Клавдиан (IV–V вв.) — один из последних крупных латинских поэтов античной эпохи, грек по происхождению. Говоря о пьедестале статуи Стилихона, Винкельман ссылается на свидетельство Марлиани («Описание Рима», 1544).

<sup>20</sup> Источником здесь, согласно ссылке, послужила книга Дом Ансельма Бандури «Восточная Империя, или Древности Константинополя» (Париж, 1711, т. 1–2).

<sup>21</sup> Синесий (ок. 370–413/4) — греческий ритор и философ-язычник; позднее — христианин, епископ Птолемаиды (Египет). Винкельман ссылается на сборник его проповедей.

<sup>22</sup> Византийский хронист Георгий Кедрен (см. примеч. 57, ч. 2, гл. 2 «Истории»).

<sup>23</sup> Винкельман ссылается на сочинение св. Иеронима «Против Иовиана» (II, 18).

<sup>24</sup> Речь идет о войне Византии с королевством остготов в Италии. В 536 г. византийский полководец Велизарий, покоривший Сицилию и юг полуострова, взял Рим; потерпевший ряд поражений король Теодат был свергнут, а его преемник Витигес (536–540), собравший новую армию, длительное время осаждал Рим, но потерпел поражение. Об эпизоде осады, упомянутом здесь, рассказывает Прокопий Кесарийский в «Истории войны с готами» (I, 36).

<sup>25</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Дюрана де Бреваля «Заметки о некоторых странах Европы...» (1726). Т. наз. Фавн Барберини (см. ч. 1, гл. 4 «Истории» и соотв. примеч. 96) был дополнен Лоренцо Бернини.

<sup>26</sup> Велизарий умер в опале и нищете.

<sup>27</sup> Об этом обычае Августа сообщает Светоний («Август», 91).

<sup>28</sup> Винкельман ссылается на описание этих статуй у Прокопия Кесарийского («О постройках», I, 2 и 11).

<sup>29</sup> Речь идет о походе в Италию Константа II (641–668). Винкельман ссылается на сочинение Анастасия Библиотекаря (IX в.) «Жизнеописания римских первосвященников». Однако в «Истории ланго-

бардов» Павла Диакона (VIII в.), послужившей источником Анастасия, судьба награбленных Константином предметов рассказана дважды и по-разному: по одной версии, они были довезены до Константинополя, по другой — попали в руки арабов, разбивших византийский флот.

<sup>30</sup> Рассказ об этой статуе Винкельман, согласно ссылке, нашел у византийского хрониста XII в. Михаила Гликаса.

<sup>31</sup> Винкельман ссылается на сообщение Георгия Кедрена.

<sup>32</sup> Рассказ о гибели произведений искусства в Константинополе после взятия его в 1205 г. западными рыцарями во время Четвертого крестового похода содержится у Михаила Хониата, на которого дается ссылка.

## МАЛЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Под этим условным названием здесь объединена часть небольших по объему работ Винкельмана, печатавшихся при его жизни в виде отдельных брошюр или журнальных статей. Их полный свод был опубликован впервые в дрезденском собрании сочинений 1808–1820 гг. (т. 1 и 2), а затем — в донауэшингенском 1825–1829 гг. (т. 1, 2 и 9). Позднее Ю. Лессинг публикует некоторые из этих произведений в качестве приложения к своим изданиям «Истории искусства древности» (1870, 1881). В дальнейшем, уже в нашем столетии, выходят два сборника произведений Винкельмана под одинаковым названием «Kleine Schriften und Briefe» («Малые произведения и письма») — двухтомный (Лейпциг, 1925) и однотомный (Веймар, 1960). В них также публикуются лишь избранные работы, тексты по большей части даются с сокращениями (порой весьма значительными). Последнее по времени однотомное издание («Winckelmanns Werke». Berlin und Weimar, 1969) содержит наряду с выдержками из «Истории искусства древности» некоторые из малых сочинений Винкельмана.

На русском языке издание этих работ Винкельмана предпринималось дважды. Первый перевод «Истории» С. Шаровой и Г. Янчевецкого (1890) был выполнен по изданию Ю. Лессинга и содержал аналогичное приложение. Почти в том же составе — с добавлением одной работы — малые произведения Винкельмана были опубликованы в переводе А. А. Алявдиной в сборнике 1935 г. (подробнее об этих изданиях см. выше, во вступительной заметке комментария к «Истории искусства

древности»). Во втором издании, основой для которого послужил лейпцигский двухтомник 1925 г., тексты многих работ были соответственно даны с сокращениями (порой довольно значительными).

Отбор произведений для настоящего издания был обусловлен следующими соображениями: казалось желательным представить читателю такие работы Винкельмана, которые, с одной стороны, дают самую широкую картину его воззрений в области теории искусства, а с другой — позволяют проследить применение его метода исследования по отношению к материалу, почти или совершенно не затронутому в «Истории искусства древности». Наряду с этим произведения, предлагаемые читателю, должны были — в сочетании с «Историей» — отчетливо отразить творческую эволюцию Винкельмана на протяжении всей его жизни.

Перевод осуществлялся по текстам, опубликованным в дрезденском собрании сочинений Винкельмана с параллельной проверкой по прижизненным изданиям в тех случаях, когда это оказывалось возможным. При этом обязательно учитывались и все последующие издания вплоть до наших дней.

Все произведения публикуются полностью, без каких бы то ни было сокращений. Лишь ссылки Винкельмана на источники введены в комментарий по той же системе, что и в «Истории искусства древности».

## МЫСЛИ О ПОДРАЖАНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ГРЕЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst)

Произведение это было опубликовано в мае 1755 г. в Дрездене отдельной брошюрой в количестве 50 экземпляров за счет автора, без указания его имени. Переиздано в составе сборника 1756 г. (см. вводную заметку к следующему произведению). Русские переводы — 1890 г. (С. Шаровой) и 1935 г. (А. А. Алявдиной).

<sup>1</sup> Винкельман ссылается на Платона («Тимей», 24с). Ср. «Историю искусства древности», ч. 1, гл. 2 (соотв. примеч. 100) и гл. 4 (соотв. примеч. 2).

<sup>2</sup> К этому эпизоду Винкельман возвращается в «Пояснении к “Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры”» (1756), указав при этом свои источники.

<sup>3</sup> Фридрих Август I, курфюрст саксонский (1694–1733), заложивший основу дрезденских художественных собраний. При нем, в частности, были приобретены произведения античного искусства из собраний Альбани и Киджи (в 1728 г.). «Немецким Титом» Винкельман называет его преемника, курфюрста Фридриха Августа II (1733–1763).

<sup>4</sup> Винкельман повторяет тезис, выдвинутый в разгаре «спора о древних и новых» Лабрюйером: «В наш литературный слог пришлось ввести такие же изменения, какие были введены в архитектуру: готический стиль, навязанный зодчеству варварами, был изгнан и заменен ордерами дорическим, ионическим и коринфским. То, что прежде мы знали только по развалинам греческих и римских зданий, стало достоянием современности и украшает теперь наши портики и перистили. Точно так же, чтобы достичь совершенства в словесности и — хотя это очень трудно — превзойти древних, нужно начинать с подражания им» («Характеры», I, 15).

<sup>5</sup> Подобные замечания нередко высказывались в ходе «спора о древних и новых» — например, Буало («Критические размышления о некоторых местах из сочинений ратора Лонгина». Париж, 1694) и Анной Дасье («О причинах испорченности вкуса». Париж, 1714).

<sup>6</sup> Живописец Никомас работал, по-видимому, во второй пол. IV в. до н. э. Реплику эту приводит в своей автологии византийский автор V в. Иоанн Стобей. Рассказывает об этом и Элиан («Пестрые истории», XIV, 47).

<sup>7</sup> Винкельман имеет в виду сцену появления Дидоны с ее свитой в «Энеиде» (I, 490 и след.). Ср. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 122.

<sup>8</sup> О «Венере Медичи» см. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 116.

<sup>9</sup> Палладий — изображение Афины Паллады, упавшее с неба в Троию и считавшееся залогом безопасности города; Троя пала, когда Одиссей и Диомед похитили палладий. О гемме работы Диоскорида, находившейся в Англии (в собрании герцогов Девоншир), Винкельман судил, вероятно, по гравюре в книге Стоша «Древние геммы».

<sup>10</sup> Винкельман имеет в виду замечание Лукиана («Как следует писать историю», 27) о том, что историк, занимающийся мелочами в ущерб значительным событиям, уподобляется человеку, который при описании Зевса работы Фидия стал бы восхищаться не всей статуей, а лишь ее подножием.

<sup>11</sup> Винкельман ссылается на комментарий к «Тимею» философа-неоплатоника Прокла (ок. 410–485). Ту же мысль высказывал еще Цицерон, говоря об идеальной красоте: «Ее невозможно уловить зрением, слухом или иным чувством, и мы постигаем ее лишь размышлением и разумом. Так, мы можем представить себе изваяния прекраснее фидиевых, хотя не видели в этом роде ничего совершеннее, и картины прекраснее тех, какие я называл [работы Протогена и Апеллеса. — И. Б.]. Так и сам художник, изображая Юпитера или Минерву, не видел никого, чей облик он мог бы воспроизвести, но в уме у него обретался некий высший образ красоты, и, созерцая его неотрывно, он устремлял искусство рук своих по его подобию» («Оратор», 2).

<sup>12</sup> Замечание Евфранора о том, что Тесей у него взращен на мясе, а у Паррасия — на розах, передает Плиний Старший (XXXV, 129).

<sup>13</sup> Винкельман ссылается на VII Олимпийскую оду Пиндара. О Диагоре см. «Историю», ч. 2, гл. 2 и соотв. примеч. 28.

<sup>14</sup> Об этом сообщает Элиан («Пестрые истории», XIV, 7).

<sup>15</sup> Источником Винкельмана послужили, очевидно, сочинения философов-неоплатоников III в. Порфирия («Жизнь Пифагора», 35) и Ямвлиха («О жизни пифагорейской», 31).

<sup>16</sup> Ср. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 17.

<sup>17</sup> Винкельман пересказывает сообщение Плутарха («Алкивиад», 2).

<sup>18</sup> У Плутарха («Нума», 25) приведены имена поэтов, которые называли спартанок «показывающими бедра», — в частности, Еврипида («Андромаха», 595).

<sup>19</sup> Клод Кийе (1602–1661) — французский ученый-медик и литератор. Речь идет о его латинской поэме «Каллипедия, или Искусство иметь красивых детей» (Лейден, 1655).

<sup>20</sup> Источник Винкельмана — «Политика» (VIII, 3).

<sup>21</sup> Жители Аркадии, кичившиеся древностью своего происхождения, называли себя *προσέληνος*, т. е. появившимися на свет ранее луны (Плутарх, например, сообщает, что основателем города Паллантион в Аркадии считался Паллант, отец Селены).

<sup>22</sup> Неточность, отмеченная еще Лессингом (в одном из примечаний к «Лаокоону»); согласно источникам, Софокл в юности участвовал в праздничной пляске после битвы при Саламине (480 г. до н. э.), а не в театре. У Афиня (I, 20e–f), на которого ссылается Лессинг, говорится, впрочем, и о сценических выступлениях Софокла (например, в танцах при постановке его трагедии «Навсикая»).

<sup>23</sup> Знаменитая гетера Фрина, послужившая, согласно сообщению у Афиня (XIII, 591a), моделью Афродиты Анадиомены для Апеллеса.

<sup>24</sup> Об этом сообщает Плутарх («Ликург», 14).

<sup>25</sup> Ср. «Историю», ч. 2, гл. 3 и соотв. примеч. 16 и 17.

<sup>26</sup> Винкельман цитирует в тексте слова Плиния Старшего (XXXIV, 75) о статуе раненого героя работы Кресила из Кидонии (см. «Историю», ч. 2, гл. 3 и соотв. примеч. 15; скульптор назван здесь Ктесием). Упомянутая в примечании статуя из Палаццо Людовизи — «Умиравший галл» (Капитолийский музей), римская мраморная копия бронзового оригинала работы пергамской школы III–II вв. до н. э.

<sup>27</sup> Винкельман ссылается на книгу Беллори «Описание картин, написанных Рафаэлем Урбинским» (Рим, 1695), в которой приведен текст письма художника.

<sup>28</sup> Источником здесь послужило, очевидно, сообщение Элиана («Пестрые истории», IV, 4) о фиванском законе, согласно которому художникам предписывалось воплощать черты оригинала более возвышенными, чем в действительности.

<sup>29</sup> Мастер I в., единственное сохранившееся произведение которого — аквамарин с головой Юлии — хранилось в те годы в парижском аббатстве Сен-Дени. Винкельман указывает в ссылке гравюру в «Древних геммах» Стоша.

<sup>30</sup> Винкельман, очевидно, ориентируется на замечание Аристотеля о том, что «Полигнот изображал лучших людей» («Поэтика», 2). У Аристотеля, однако, речь идет о возможности подражания как людям обыкновенным, так и отличающимся большими добродетелями или большими пороками. Ср. «Историю», ч. 1, гл. 3 и соотв. примеч. 66.

<sup>31</sup> Винкельман основывается на сообщении Климента Александрийского («Увещание язычников», I, 59). Согласно Плинию Старшему (XXXV, 10), наложницу Праксителя, послужившую моделью для этой статуи, звали Панкаста (или Кампаспа); у Афиняя (XIII, 591a) соответственно говорится о Фрине.

<sup>32</sup> Согласно эпистологу V в. Аристенету («Письма», I, 7), гетера Лаиса (Лаис Младшая) служила моделью Апеллесу. Винкельман говорит об этом и в «Истории» (ч. 1, гл. 4).

<sup>33</sup> Винкельман ссылается на книгу Бальдинуччи «Жизнь кавалера Бернини» (1682).

<sup>34</sup> Это высказывание приводит Вазари в биографии Микеланджело.

<sup>35</sup> Винкельман имеет в виду комментарий де Пиля к его переводу поэмы Дюфренау «Искусство живописи» (1658).

<sup>36</sup> Винкельман, очевидно, исходит из слов Плиния Старшего (XXXV, 128) о том, что Евфранор первым начал выражать величие героев.

<sup>37</sup> Винкельман указывает в ссылке таблицы с гравюрами в «Древних геммах» Стоша. О первом произведении см. выше, примеч. 9; второе, по всей видимости, является подделкой.

<sup>38</sup> Тевкр — мастер эпохи Августа; аметист его работы с изображением Геракла и нимфы находился в это время во Флоренции. Винкельман указывает в ссылке таблицу с гравюрой во «Флорентийском музее» Гори.

<sup>39</sup> Источник Винкельмана — утверждение Плиния Старшего (XXXV, 67).

<sup>40</sup> Имеются в виду два письма Плиния Младшего к Тациту («Письма», VI, 16 и 20) с описанием извержения Везувия в 79 г.

<sup>41</sup> Винкельман несколько неточно излагает события, связанные с началом раскопок в Геркулануме. Герцог Эммануэль Морис д'Эльбёф (1677–1763), видный австрийский военачальник, действительно строил себе виллу близ Портичи; услышав о находке мраморных плит и обломков статуй неподалеку, в деревушке Ресина, он приобрел там значительный участок земли и начал раскопки. В 1711 г. им был открыт геркуланумский театр, где и находились упомянутые статуи. Вскоре

д'Эльбёф покинул Италию, и раскопки возобновились лишь в 1738 г. по инициативе Карла III Неаполитанского. Что же касается статуй, то после смерти Евгения Савойского (в 1736 г.) они были приобретены Фридрихом Августом II и выставлены в Дрездене.

<sup>42</sup> Скульптор Лоренцо Маттиелли (ок. 1680–1748), работавший с 1714 г. в Вене, а с 1738 г. в Дрездене.

<sup>43</sup> Этот абзац вызвал решительные возражения Лессинга в «Лаокооне» (см. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 138).

<sup>44</sup> Винкельман имеет в виду описание гибели Лаокоона в «Энеиде» (II, 40–56, 199–233).

<sup>45</sup> Кардинал Якопо Садолето (1477–1547), политический деятель и ученый-гуманист; его большое латинское стихотворение «О статуе Лаокоона» представляет собой непосредственный отклик на находку скульптурной группы в Термах Тита (в 1506 г.).

<sup>46</sup> Плиний Старший (XXXV, 135) называет Метродора из Афин (II в. до н. э.) философом и живописцем.

<sup>47</sup> Парентирс — неумеренный или вообще неуместный пафос; термин этот используется в греческом трактате I в. «О возвышенном» (III, 5), причем, как заметил еще Лессинг («Лаокоон», 29), по отношению к поэзии и риторике, но не к искусству.

<sup>48</sup> Одна из фресок Рафаэля в Станце дель Элиодоро (Ватикан); сюжетом для нее послужило предание о том, что папа Лев I (400–461), выйдя из Рима навстречу Атилле, предотвратил взятие города гуннами. Упомянутый ниже рельеф работы Альгарди на тот же сюжет украшает алтарь в капелле с гробницей Льва I в соборе Св. Петра.

<sup>49</sup> Обе эти картины находятся в Риме: «Архангел Михаил низвергает Люцифера» работы Гвидо Рени — в церкви Санта Мария делла Кончезионе, «Архангел Михаил» работы Себастьяно Конка — в церкви Санта Мария ин Кампителли.

<sup>50</sup> Речь идет о поэме Аддисона «Кампания 1704 года», посвященной одному из значительных эпизодов в войне за испанское наследство. Англичане под командованием герцога Мальборо одержали победу над французской и баварской армиями при Бленхейме 13 августа 1704 г.

<sup>51</sup> О статуе Эрота в Феспиях работы Праксителя см. «Историю», ч. 2, гл. 2 и соотв. примеч. 62.

<sup>52</sup> Точнее, Бутад из Сикиона, коринфский мастер, который, согласно Плинию Старшему (XXXV, 151), первым создал глиняный (терракотовый) рельеф с фигурой человека. Время работы Бутада — предположительно сер. VII в. до н. э.

<sup>53</sup> Об Аркесилае см. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 321. Все сведения о нем, приведенные ниже, Винкельман почерпнул у Плиния Старшего (XXXV, 155).

<sup>64</sup> Речь идет о статуях пленников, предназначенных для гробницы папы Юлия II. «Его светлость» — Козимо I Медичи, флорентийский герцог (1537–1574).

<sup>65</sup> Винкельман ссылается на книгу Терibuлла «Трактат о древней живописи и ее связи с поэзией» (1740). Гравер Джордж Минд работал в Лондоне в 1740–1770 гг. Художник Камилло Падерни (ок. 1720–1769) был известным знатоком древностей; в последние годы жизни участвовал в раскопках в Геркулануме.

<sup>66</sup> Ричард Мид (1673–1754) коллекционировал античные статуи, геммы и монеты; позднее его собрание было передано в Британский музей.

<sup>67</sup> Фреска, известная под этим названием, была обнаружена в Термах Тита; ко времени, когда писал Винкельман, она уже погибла. Об «Альдобрандинской свадьбе» см. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 191.

<sup>68</sup> Аппий Клавдий, децемвир (член коллегии из десяти человек, избранных для записи законов в Риме в 451 г. до н. э.), пытался, согласно Титу Ливию (III, 44–48), завладеть Виргинией, девушкой из плебейского рода; когда он вынес соответствующий приговор на подстроенном им судебном процессе, отец Виргинии убил ее.

<sup>69</sup> О ком идет речь, неизвестно.

<sup>60</sup> Винкельман повторяет мысль Дюбо; впоследствии он выдвигает противоположный тезис, см. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 180.

<sup>61</sup> Согласно Плинию Старшему (XXXV, 98), Аристид из Фив был первым живописцем, сумевшим передавать душевные свойства и переживания. Говоря далее об изображении Паррасием афинян, Винкельман также основывается на сообщении Плиния (XXXV, 68). Ср. «Пояснение к “Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры”» и соотв. примеч. 133.

<sup>62</sup> Винкельман упоминает книги Чезаре Рипы «Иконология» (Рим, 1595) и Ромейна де Хооха «Иероглифика, или Символы древних народов» (Амстердам, 1698).

<sup>63</sup> Цикл фресок Галереи (т. е. салона) в Палаццо Фарнезе в Риме создали в 1597–1604 гг. Агостино, Аннибале и Лодовико Карраччи вместе со своими учениками (Доменикино, Гвидо Рени и Ланфранко). Программу росписи — торжество Любви над Силой (Геркулес), Целомудрием (Диана) и т. д. — разработали Агостино Карраччи и кардинал Агуччи. Мифологические сюжеты были представлены и в плафонных фресках (сцены из «Метаморфоз» и «Энеиды»).

<sup>64</sup> Винкельман имеет в виду два цикла фресок Рубенса в Люксембургском дворце в Париже.

<sup>65</sup> Даниэль Гран выполнил эту фреску в 1730 г.

<sup>66</sup> Кардинал Андре Эркюль Флёри (1653–1743) занимал пост первого министра Франции с 1726 г. и до конца жизни. Фреска Франсуа Лемуана была создана в 1733–1736 гг.

<sup>67</sup> См. «Историю», ч. 2, гл. 4 и соотв. примеч. 15.

<sup>68</sup> Собственно, Морто да Фельтре (ок. 1467–1512). Интерес к гротескам пробуждается в начале XVI в. в связи с открытием в Риме древних росписей. Ср. «Историю», ч. 2, гл. 4 и соотв. примеч. 16.

<sup>69</sup> Винкельман имеет в виду рельефы работы Филарете, выполненные в 1439–1445 гг., в которых наряду с такими сюжетами как «Усекновение главы апостола Павла» и «Распятие апостола Петра» были представлены персонажи античной мифологии (Леда, Ганимед, Фрикс и Гелла, Европа), бюсты римских императоров и т. д.

<sup>70</sup> Винкельман пересказывает мысль Горация («Послания», II, 3, 333–334) о том, что целью поэта является развлечение или поучение читателя — или и то и другое.

## ПОЯСНЕНИЕ К «МЫСЛЯМ О ПОДРАЖАНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ГРЕЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ» И ОТВЕТ НА «ПОСЛАНИЕ»

(Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke  
in der Malerei und Bildhauerkunst und Beantwortung  
des Sendschreibens über diese Gedanken)

«Мысли о подражании» вызвали многочисленные отклики в печати (см. «Очерк жизни и творчества Винкельмана»); Винкельман слышал и устные отзывы о своем сочинении. В целом работа его была оценена чрезвычайно высоко, хотя некоторые тезисы и высказывания вызвали возражения. Винкельман решил ответить своим оппонентам и приступил летом 1755 г. к работе над двумя сочинениями. Первое из них, «Послание по поводу “Мыслей о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры”», якобы исходившее от некоего анонимного автора, должно было объективно суммировать все полемические высказывания, известные Винкельману. Второе, «Пояснение к “Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры”» и ответ на «Послание», должно было содержать обстоятельный ответ оппонентам, а в некоторых случаях — и уточнять позиции автора.

«Послание» было закончено еще в Дрездене; «Пояснение» Винкельман дописывал в Риме. Весной 1756 г. дрезденский издатель Вальтер выпустил сборник сочинений Винкельмана, включивший «Мысли о подражании», «Послание», «Пояснение» и небольшую работу «Заметка об одной мумии из королевского собрания в Дрездене».

Позднее «Пояснение» неоднократно публиковалось как в собраниях сочинений, так и в сборниках, перечисленных во вводной заметке ко всему циклу малых сочинений Винкельмана. Русские переводы — 1890 г. (С. Шаровой) и 1935 г. (А. А. Алявдиной).

<sup>1</sup> Винкельман ссылается на Цицерона («Об ораторе», II, 37), у которого один из участников диалога приводит это изречение как цитату из Эния. Неоптолем — сын Ахилла.

<sup>2</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Антуана Жозефа д'Аржанвиля «Краткие жизнеописания некоторых знаменитых живописцев» (Париж, 1745, т. 1–2). Картины Корреджо попали в Стокгольм вместе с другими произведениями искусства из коллекции императора Рудольфа II, захваченными во время взятия Праги шведскими войсками в августе 1648 г. в ходе Тридцатилетней войны.

<sup>3</sup> Винкельман упоминает в примечании книгу Бальдинуччи «Заметки о мастерах рисунка» (Флоренция, 1681–1688, т. 1–6) и каталог французского королевского собрания, составленный Жаном Батистом Сен-Желе (Париж, 1709).

<sup>4</sup> Сенатор Марк Эмилий Скавр был в 91 г. до н. э. обвинен народным трибуном Квинтом Варием Сукроненсием в пособничестве восставшим италийцам (Марсийская, или Союзническая, война, см. «Историю», ч. 1, гл. 3 и соотв. примеч. 3). Реплику Скавра сохранил Квинтилиан («О воспитании оратора», V, 12).

<sup>5</sup> Карл Густав Тессин (1695–1770) — шведский государственный деятель, архитектор и знаток древностей. Винкельман, очевидно, нашел упоминание о судьбе картин Корреджо в книге Тессина «Письма к принцу Густаву» (Стокгольм, 1756, т. 1–2).

<sup>6</sup> Винкельман имеет в виду труд Юхана Аркенхольца «Достопамятные события жизни королевы Христины» (Амстердам, 1750–1752, т. 1–4).

<sup>7</sup> Французский художник Себастьян Бурдон (1616–1671) работал в Стокгольме в 1652–1654 гг.

<sup>8</sup> Винкельман ссылается на книгу Карла Херлемана «Путешествие по нескольким провинциям Швеции» (Стокгольм, 1750).

<sup>9</sup> Согласно Страбону (XIV, 2, 5), на которого дается здесь ссылка, Протоген поступил так из-за чрезмерного восхищения зрителей этой второстепенной деталью картины (сюжетом ее, по-видимому, был отдых сатира).

<sup>10</sup> Эрида — богиня раздора; будучи небольшого роста, она может достигать огромных размеров так же, как и раздуваемая ею распря («Илиада», IV, 443).

<sup>11</sup> Винкельман ссылается на трактат Цицерона «О судьбе» (IV, 7).

<sup>12</sup> Винкельман ссылается на Страбона (III, 3, 8). Говоря ниже о методе ведения войны у испанцев, он также использует сообщение Страбона (IV, 4, 2).

<sup>13</sup> Винкельман ссылается на трактат Юлиана «Ненавистник бороды».

<sup>14</sup> Дюбо, объяснявший различия в нравах и склонностях у одного и того же народа в разные эпохи исключительно изменениями климата («Критические размышления...», т. 2, гл. 19 и 20).

<sup>15</sup> Речь идет об одном из писем Цицерона к Аттику (VI, 2). В сочинениях Дикеарха обстоятельно рассматривался вопрос о влиянии природных условий на жизнь общества.

<sup>16</sup> Винкельман ссылается на Гиппократ («О местностях», 12). Ср. «Историю», ч. 1, гл. 1 и соотв. примеч. 94.

<sup>17</sup> Замечание о красоте грузин Винкельман, согласно ссылке, почерпнул в книге Жана Шардена «Путешествие в Персию и Ост-Индию» (Лондон, 1686).

<sup>18</sup> Винкельман ссылается на Евсевия Кесарийского («О предуготовлениях евангельских», V, 29). Имя нимфы Аретузы носили многие ручьи и источники; здесь говорится об источнике в Сиракузах.

<sup>19</sup> Букв. «пещерные жители» (греч.), название первобытных племен; Плиний Старший (V, 8), на которого дается ссылка, применяет его, подобно большинству римских и позднегреческих авторов, по отношению к обитателям части Эфиопии, прилегающей к Красному морю.

<sup>20</sup> Винкельман ссылается на книгу Луи Армана Ла Гонтана «Новое путешествие по Северной Америке, включающее некоторые заметки о различных племенах, в ней обитающих» (Гаага, 1703, т. 1–2) и на статью Вельдике о языке эскимосов (см. «Историю», ч. 1, гл. 1 и соотв. примеч. 87).

<sup>21</sup> Фасис — милетская колония в устье одноименной реки в Колхиде (совр. Риони). Согласно Гиппократу, обитатели этой болотистой и дождливой местности обладают «голосом самым грубым из всех людей, так как пользуются воздухом не чистым, но туманным и весьма сырым» («О местностях», 15). Ниже Винкельман возвращается к тому же наблюдению Гиппократу, у которого облик тамошних обитателей, «людей рослых и обильных телом», объясняется климатическими особенностями.

<sup>22</sup> Винкельман ссылается на книгу Уильяма Уоттона «Размышления о древней и новой науке» (Лондон, 1694).

<sup>23</sup> Подобное предположение высказал, согласно ссылке, Иоганн Готфрид Лакемахер в книге «Филологические наблюдения» (Гельмштедт, 1724–1733, т. 1–4).

<sup>24</sup> «Илиада», IV, 135–136.

<sup>25</sup> «Илиада», XVI, 215.

<sup>26</sup> Винкельман ссылается на трактат «О возвышенном» (XIII, 1).

<sup>27</sup> «Одиссея», IX, 71.

<sup>28</sup> Винкельман ссылается на «Панегирик Оригену» святого Григория Тавматурга (ок. 213–ок. 270), видного христианского писателя, но не отца церкви.

<sup>29</sup> Кинесий и Агоракрит упоминаются у Аристофана (соотв. «Лягушки» и «Всадники»), Филет — у Афиня (XII, 511с) и Элиана («Пестрые истории», IX, 14). Так, Элиан говорит о Филете, что тот был таким худым, что из боязни быть сбитым с ног порывом ветра носил обувь со свинцовыми подметками.

<sup>30</sup> Винкельман довольно свободно пересказывает часть речи Перикла, приведенной у Фукидида (II, 35–39).

<sup>31</sup> Винкельман ссылается на замечание Горация о «туманной Беотии» («Послания», II, 1, 244) и на слова Цицерона («О судьбе», IV, 7) относительно облика жителей Фив. О Гиппократе, упомянутом в этой же фразе, см. выше, примеч. 21.

<sup>32</sup> Источником здесь, очевидно, послужило замечание Цицерона: «В Афинах воздух тонкий, из-за чего жители Аттики, как принято думать, отличаются тонким умом» («О судьбе», IV, 7). В ссылке Винкельмана указан другой трактат Цицерона («Оратор», 8), где лишь отмечается присущая афинянам способность к разумным и здравым суждениям — без объяснения причины этого.

<sup>33</sup> «Облака», ст. 1365. Сюжет мифа о Тесее, о котором далее идет речь, изложен в схолиях к той же комедии.

<sup>34</sup> Винкельман довольно точно пересказывает слова Цицерона со ссылкой на источник (диалог «Брут», 13). Цицерон отрицательно отзывался здесь о красноречии не только в колониях, но и в самой Греции (за исключением Афин).

<sup>35</sup> См. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч 312.

<sup>36</sup> Винкельман допускает неточность; Феофраст, на которого он ссылается, сообщает: «Некоторые говорят, что у растений с Крита листья, ветви и вообще все надземные части гораздо лучше, чем у растений из других мест; растения же с Парнаса превосходят большинство остальных» («О растениях», IX, 16). Сведения о растительности на Крите в новое время Винкельман, согласно второй ссылке к этой фразе, почерпнул у Жозефа де Турнефора («Отчет о путешествии в Левант». Париж, 1717, т. 1–2).

<sup>37</sup> Винкельман указывает здесь в ссылке книги Белона («Наблюдения над некоторыми редкостными и примечательными явлениями, сделанные в Греции, Азии и прочих странах», 1555) и Корнелиса де Брюйна («Путешествие по Леванту», 1718). У Белона он нашел и упомянутое выше сообщение о бедственном положении Самоса.

<sup>38</sup> Винкельман ссылается на Дикеарха («Описание Земли», I, 1).

<sup>39</sup> Спон и Уилер совершили путешествие в Грецию (и на Балканы) в 1675–1676 гг. Об их книгах, на которые здесь дается ссылка, см. «Историю», ч. 2, гл. 2, примеч. 89.

<sup>40</sup> Винкельман ссылается на римского автора I в. Секста Юлия Фронтину («Стратегемы», I, 7). При описании игр в гимназиях использовались и другие источники — в частности, Лукиан («Анахарсис», 24).

<sup>41</sup> «Одиссея», XIX, ст. 230.

<sup>42</sup> Винкельман ссылается на книгу Шарля Патэна «Монеты римских императоров» (Страсбург, 1671).

<sup>43</sup> Сведения об этом Винкельман почерпнул, согласно ссылке, в книге Джона Арбетнота «Таблицы греческих, римских и еврейских монет» (Лондон, 1727).

<sup>44</sup> Винкельман ссылается на замечание Фукидида: «В древности... борцы выступали в набедренных повязках, и этот обычай носить пояса был оставлен лишь несколько лет назад» (I, 6). Ср. «Историю», ч. 2, гл. 2, примеч. 7.

<sup>45</sup> Винкельман указывает в ссылке «Катехизис» Кирилла Иерусалимского (IV в.) и книги Джозефа Бингхема («Церковные древности». Лондон, 1708–1722, т. 1–10) и Антуана Годо («История церкви». Париж, 1653–1678, т. 1–5).

<sup>46</sup> Юноша этот упомянут у Лукиана («Разговоры в царстве мертвых», X, 3), на которого и дается ссылка.

<sup>47</sup> Утверждение это, согласно ссылке, высказал Пьер де ла Шамбр в книге «Рассуждение о том, что французы гораздо более других народов способны к совершенству в красноречии» (Париж, 1686).

<sup>48</sup> Винкельман ссылается на Лукиана («В защиту изображений», II), у которого, однако, речь идет о точном соответствии между ростом победителя и размерами статуи.

<sup>49</sup> Замечание о том, что Фукидид бывает порой «темноват», встречается у Цицерона неоднократно («Брут», 7 и 66).

<sup>50</sup> Винкельман ссылается на книгу Франсуа Пажи «Рассуждения о греческой истории» (Антверпен. 1717–1727, т. 1–3).

<sup>51</sup> Винкельман, согласно ссылке, цитирует де Бленвила («Новое путешествие по Голландии, Германии, Швейцарии и Италии», Лондон, 1745).

<sup>52</sup> Обе гробницы находятся в соборе Св. Петра в Риме. Отрицательный отзыв об этих работах Бернини высказал, согласно ссылке, Ричардсон Младший («Описание статуй, рельефов, рисунков и картин...», 1722).

<sup>53</sup> Герард де Лересс вместе с Питером Стейвенсом ван Гунстом подготовил рисунки для издания труда Годфрида Бидлоо «Анатомия человеческого тела» (Амстердам, 1785).

<sup>54</sup> Винкельман ссылается на книгу Ролана Фреара де Шамбре «Идея совершенства в живописи, выводимая из общих принципов искусства» (Париж, 1662).

<sup>56</sup> Слова Плиния Старшего (XXXV, 67), по-видимому, действительно относятся к общему контуру рисунка тела.

<sup>56</sup> Винкельман имеет в виду эпиталамий Елене у Феокрита («Идиллии», XVIII, 29 и след.).

<sup>57</sup> Речь идет о книге д'Аржанвиля (см. выше, примеч. 2).

<sup>58</sup> Изречение это сохранил Плутарх («Эмилий», I), на которого и дана здесь ссылка.

<sup>59</sup> Очевидно, Адам Фридрих Эзер, до своего переселения в Дрезден (1739) учившийся в Вене.

<sup>60</sup> Речь идет о мраморной скульптурной группе «Геркулес и Как» работы Баччо Бандинелло (перед Палаццо Веккьо во Флоренции) и о критических замечаниях относительно нее, высказанных Рафаэлло Боргини в книге «Сон, или Рассуждение о замечательнейших древних и новых произведениях живописи и скульптуры» (Флоренция, 1584).

<sup>61</sup> Винкельман вновь ссылается на Шамбре («Идея совершенства в живописи»).

<sup>62</sup> Винкельман, очевидно, вспоминает слова Ксенофонта («Лакедонская полития», III, 4) о сдержанности спартанских юношей.

<sup>63</sup> Имеется в виду книга Христиана Людвига фон Хагедорна «Письма к любителю живописи» (Дрезден, 1755).

<sup>64</sup> Винкельман, как явствует из одного его письма, иронизирует здесь над дрезденским ученым Карлом Генрихом фон Хайнекенем.

<sup>65</sup> Винкельман ссылается на Максима Тирского («Речи», XXV, 9).

<sup>66</sup> Мысль эта принадлежит Аддисону (Винкельман помещает здесь ссылку на его журнал «Зритель»).

<sup>67</sup> Рассуждение о характере обаяния Клеопатры восходит к Плутарху («Антоний», 27).

<sup>68</sup> Винкельман — со ссылкой на источник — пересказывает мысль Квинтилиана («О воспитании оратора», IX, 4). Приведенное ниже замечание о Никомахе основывается на словах Плутарха о том, что картины этого живописца «кажутся созданными без малейшего труда» («Тимoleon», 36).

<sup>69</sup> Винкельман, вероятно, исходит из замечания Квинтилиана («О воспитании оратора», XI, 3).

<sup>70</sup> Винкельман не осуществил это намерение.

<sup>71</sup> Тезис Аристотеля («Поэтика», 1). Говоря далее о том, что простого подражания недостаточно, Винкельман ссылается на слова Платона о том, что поэт должен воплощать сюжеты, возникающие в его воображении, а не увиденные в жизни («Федон», 61b).

<sup>72</sup> Винкельман, очевидно, развивает здесь следующую мысль Аристотеля: поскольку «фабула есть основа и как бы душа трагедии» («Поэтика», 6), то поэту следует быть скорее творцом фабул, чем метров, и даже при изображении действительных событий смелее прибегать к вымыслу.

<sup>73</sup> Винкельман ссылается на слова Цицерона («Тускуланские беседы», I, 65) о том, что Гомер приписал богам человеческие свойства.

<sup>74</sup> Винкельман пересказывает тезис Аристотеля о том, что невозможное, но кажущееся вероятным, следует предпочесть возможному, кажущемуся невероятным («Поэтики», 24). Относительно отзыва Аристотеля о Зевксисе см. «Историю», ч. 1, гл. 3 и соотв. примеч. 66.

<sup>75</sup> Ритор Кассий Лонгин считался в эпоху Винкельмана автором трактата «О возвышенном». Однако в трактате поэзии (где преувеличения признаются допустимыми и даже необходимыми) противопоставляется не живопись, а ораторское искусство, достоинством которого, напротив, провозглашается достоверность; ведь поэт ставит своей целью потрести слушателей, а оратор — убедить их («О возвышенном», XV, 1–8). На эту ошибку Винкельмана обратил внимание еще Лессинг («Лаокоон», 29). См. «Мысли о подражании...» и соотв. примеч. 47.

<sup>76</sup> Винкельман ссылается на латинский трактат неизвестного автора I в. до н. э. «Риторика к Гереннию» (III, 22).

<sup>77</sup> Винкельман, вероятно, имеет в виду слова Аристотеля об использовании в речи неожиданных оборотов — метафор и т. п. («Риторика», II, 10–11).

<sup>78</sup> Винкельман ссылается на Геродота (II, 50), согласно которому почти все имена греческих богов — египетского происхождения.

<sup>79</sup> Винкельман, согласно ссылкам, ориентируется на несколько замечаний Геродота: о том, что он не будет передавать рассказы о богах, так как все люди знают о них очень мало (II, 3), и о том, что он воздерживается от передачи услышанного относительно некоторых обрядов из соображений благопристойности (II, 47) или из-за запрета (II, 61).

<sup>80</sup> Речь идет о статуе Геры в Микенах работы Поликлета; упомянув плод граната в руке богини, Павсаний (II, 17, 4) отказывается от пояснений, так как они затрагивают область важнейших таинств. Плод граната у греков символизировал плодородие.

<sup>81</sup> Винкельман ссылается на Флавию Арриана («Беседы Эпиктета», III, 21).

<sup>82</sup> Источником здесь, согласно ссылке, послужили сообщения Плутарха («Об Исиде и Осирисе», 4), Климента Александрийского («Строматы», V, 17) и Элиана («Рассказы о животных», X, 15).

<sup>83</sup> Винкельман ссылается на Плутарха («Об Исиде и Осирисе», 4).

<sup>84</sup> Рассказ о статуе бескрылой Ники в ее храме на афинском акрополе (храм Ники Аптерос) и истолкование этого образа Винкельман нашел у Павсания (I, 22, 4; III, 15, 7).

<sup>85</sup> Это истолкование Винкельман, согласно ссылке, почерпнул у Кирхера («Египетский Эдип», т. 3). Говоря далее о египетских кораблях, Винкельман ссылается на Лукиана («Корабль», 5), у которого, однако, говорится о корме в форме гусиной шеи.

<sup>86</sup> Винкельман ссылается на книги Лазара де Баифа («Заметки о мореходном деле у древних», Париж, 1536) и Иоганна Шеффера («Древние корабли». Страсбург, 1643).

<sup>87</sup> См. «Историю», ч. 1, гл. 3 и соотв. примеч. 17.

<sup>88</sup> Винкельман цитирует поэтический трактат Александра Попа «О человеке» (Лондон, 1734). Полнота, о которой идет речь в этих строках — полнота ощущения того, что во всем сущем проявляется «Целое, чье тело — Природа, а душа — Бог».

<sup>89</sup> Винкельман имеет в виду изображение скелета на стеле из собрания Медичи (в ссылке указана таблица с гравюрой во «Флорентийском музее» Гори); позднее было доказано, что стела принадлежит новому времени. Винкельман истолковывает изображение, опираясь на сцену из романа Петрония («Сатирикон», 34), когда на пиршественный стол бросают небольшой серебряный скелет. Однако скелет — даже и в римскую эпоху — служил, действительно, лишь напоминанием о смерти, но не ее символом. Смерть у греков выступала в образе крылатого юноши (в раннюю эпоху — крылатого старца): изображение бога смерти Танатоса, зачастую появлявшегося рядом со своим братом-близнецом Гипносом, богом сна; впоследствии Винкельман уточнит свои представления (см., в частности, его предисловие к «Истории»). Лессинг первым показал, что в античности смерть изображалась и в виде Гения с потушенным факелом («Как древние изображали смерть», Гамбург, 1769).

<sup>90</sup> Винкельман ссылается на «Заметки...» Спона.

<sup>91</sup> Винкельман, согласно ссылке, ориентируется здесь на многие источники; так, замечание о сравнительно редких изображениях слона в Египте почерпнуто в трактате египетского автора IV–V вв. Горাপоллона «Об иероглифах» (II, 84). Говоря о символическом значении изображения слона, Винкельман ссылается на статью Купера в словаре Салленгре (см. «Историю», ч. 2, гл. 4 и соотв. примеч. 59). О монете Антонина Пия сообщает Леонардо Агостини («Диалог», Рим, 1650).

<sup>92</sup> Впоследствии Винкельман написал большую работу такого рода — «Об аллегории, особенно в искусстве» (Дрезден, 1767).

<sup>93</sup> Здесь и далее Винкельман имеет в виду миф о сотворении людей Прометеем.

<sup>94</sup> Описывая два больших камня в Панопее (Фокида), Павсаний замечает: «Говорят, что эти камни остались еще от той глины, из которой Прометеем был вылеплен весь человеческий род» (X, 4, 3).

<sup>95</sup> Предположение это, согласно ссылке, высказал Фортуньо Личети в книге «О перстнях у древних» (Генуя, 1645).

<sup>96</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Бегера «Сокровищница курфюрста бренденбургского» (т. 1).

<sup>97</sup> Винкельман вновь ссылается на Бегера («Сокровищница...», т. 1), который в своем истолковании основывается на сообщении Павсания (I, 43, 6) о статуях Любви, Вожделения и Страсти работы Скопаса в храме Афродиты в Мегаре.

<sup>98</sup> Винкельман ссылается на Спанхейма («О номиналах и паритетах древних монет»), который исходил из приведенного ниже сообщения Юстина (XV, 4) о родимом пятне Селевка I.

<sup>99</sup> Об этой статуе Ареса в цепях рассказывает Павсаний (III, 15, 7). О бескрылой Нике см. выше, примеч. 84.

<sup>100</sup> Здесь и далее Винкельман в истолковании аллегорических образов древних основывается на сочинениях антикваров и нумизматов XVI–XVII вв. Помимо уже упоминавшихся сочинений Рипы («Иконология», 1603), Тристана де Сент-Амана («Исторические заметки», 1635), Вайяна («Золотые монеты императоров», 1688–1697) и Бегера («Сокровищница...», 1696–1701), он использует — обычно со ссылками — книги Себастьяно Эриццо («О медалях римских императоров». Венеция, 1559–1571, т. 1–2), Джованни Филиппо Томазини («О дарениях по обету и votивных табличках». Удине, 1629), Филиппо Пичинелли («Мир символов». Венеция, 1653), Джованни Анджело Канини («Иконография». Рим, 1669) и Андре Мореля («Полное собрание образцов древних монет». Париж, 1683).

<sup>101</sup> Винкельман ссылается на Артемидора («Толкование снов», II, 49).

<sup>102</sup> В «Аттических ночах» (XIV, 4).

<sup>103</sup> Тимофей — один из виднейших афинских полководцев первой пол. IV в. до н. э. Об этой картине рассказывает Плутарх («Сулла», 6), на которого и дается ссылка.

<sup>104</sup> Произведение эллинистической эпохи, найденное в Риме в начале XVI в. близ церкви Санта Мария sopra Минерва (на месте храма Исиды). Уже после смерти Винкельмана, в 1770-х гг., группу реставрировал Гаспаре Сибилла, дополнив верхние части детских фигур.

<sup>105</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XVIII, 47).

<sup>106</sup> Бабрий (II в.) — греческий поэт-баснописец, в сборнике которого представлены в основном переработки басен Эзопа.

<sup>107</sup> Винкельман допускает неточность: Пейто была богиней убеждения, а Парегора — увещания. О статуях этих богинь работы Практителя в афинском храме Афродиты сообщает Павсаний (I, 43, 6), на которого и дается ссылка.

<sup>108</sup> Винкельман ссылается на сообщение Плутарха («Тесей», 27).

<sup>109</sup> Т. е. со списком продуктов (зерна, масла, вина и т. д.), в определенных случаях выдававшихся римской бедноте.

<sup>110</sup> Этот выпад направлен против Рипы (в ссылке Винкельман указывает таблицу с гравюрой в «Иконологии»).

<sup>111</sup> Винкельман имеет в виду историю, рассказываемую Валерием Максимом (VIII, 1, 5) и Плинием Старшим (XXVIII, 12): весталка, обвиненная в нарушении обета целомудрия, принесла в решете воду из Тибра. Этот образ использует и Рипа.

<sup>112</sup> Дожи Агостино Барбериго (1485–1486) и Марко Барбериго (1486–1501).

<sup>113</sup> Шарль III, герцог Лотарингии в 1625–1675 гг. Упомянутое событие произошло в 1670 г.

<sup>114</sup> Винкельман указывает в ссылке таблицу с гравюрой в журнале Аддисона (1724, т. 2).

<sup>115</sup> Филемон работал в I в. На его гемме, уже тогда находившейся в Вене и известной Винкельману по гравюре в книге Стоша («Древние геммы»), изображен, однако, Тесей, сразивший Минотавра.

<sup>116</sup> Речь идет об одной из картин Полигнота в леске книдн в Дельфах; Винкельман неоднократно упоминает этот цикл произведений живописца в «Истории» (ч. 1, гл. 4). Однако, согласно Павсанию (X, 29, 9), Полигнот изобразил Тесея и его друга Пиритоя в плену у своих врагов; Тесей действительно держит в руках два меча, Пиритой безоружен, но оба героя уже скованы цепями.

<sup>117</sup> Винкельман ссылается на следующий рассказ Плутарха: «Молва о силе и храбрости Тесея облетела всю Грецию, и вот Пиритой, желая его испытать, угнал... тесеевых коров и, услышав, что хозяин с оружием в руках пустился по следу, не бежал, но повернул ему навстречу. Едва, однако, оба мужа завидели друг друга, каждый был восхищен красотой и отвагой противника, и Пиритой, первым протянув руку, просил Тесея самого быть судьей... Тесей не только отпустил ему его вину, но и предложил Пиритой дружбу и союз в борьбе с врагами» («Тесей», 30).

<sup>118</sup> Винкельман указывает в ссылке анонимное латинское сочинение «Удивительная по совершенству дружба между Никколо Барбериго и Марко Тревизано» (Венеция, 1628). Марко Тревизано был дожем в 1553–1554 гг., но и его друг играл видную роль в политической жизни Венеции этой эпохи.

<sup>119</sup> Здесь и ниже Винкельман ориентируется, очевидно, на следующее замечание Плутарха: «Вероятно, так как слава блещет у всех на виду, то перед достойными и почтенными мужами принято обнажать голову; по той же причине божеству, которое носит это имя, принято поклоняться подобным образом» («Римские вопросы», 13).

<sup>120</sup> Винкельман ссылается на книгу Джузеппе Рокко Вольпи «Древний языческий Лациум» (Рим, 1726–1736, т. 1–9). Пеласги — коренные обитатели Греции.

<sup>121</sup> Винкельман, согласно ссылке, имеет в виду эпизод из «Илиады» (IX, 498 и след.); ниже он довольно близко к тексту пересказывает

его. Богиня Ате («Обида») олицетворяет умопомрачение, внезапное безумие, охватывающее человека.

<sup>122</sup> Ниже Винкельман пересказывает рационалистическое истолкование мифа у Витрувия (II, 8, 12).

<sup>123</sup> Винкельман упоминает в примечании книгу Иоганна Якоба Фуггера «Зерцало чести» (Нюрнберг, 1668, т. 1–2), посвященную генеалогии и геральдике дома Габсбургов, и труды историков Матисаса Фурмана («Древняя и новая Австрия». Вена, 1734) и Иоганна Якоба Херготта («Генеалогические памятники рода Габсбургов». Вена, 1737, т. 1–2).

<sup>124</sup> Пиренейский мир (1659) между Францией и Испанией не удовлетворил всех территориальных притязаний Людовика XIV; вторая из последующих войн (в ней Франция в союзе с Англией и Швецией выступила против Испании и Германии) завершилась миром в Нимегене (1679), по которому Франция получила часть южных (испанских) Нидерландов. Произведения Лебрена в Версале (в «Зале Войны и Мира» в Зеркальной галерее) создавались в 1679–1684 гг.

<sup>125</sup> Установить, кому принадлежал отрицательный отзыв об этой картине, не удалось.

<sup>126</sup> Винкельман использует здесь сообщение Плутарха: «Фидий, сделав для элейцев статую Афродиты, изобразил ее попирающей черепаху в знак того, что женщинам приличествуют домоседство и молчание» («Наставления супругам», 32). Черепаха служила также символом стыдливости и целомудрия.

<sup>127</sup> Винкельман пересказывает замечание из диалога «Алкивиад II» (147b) со ссылкой на источник.

<sup>128</sup> Винкельман упоминает в примечании книгу д'Аржанвиля «Краткие жизнеописания некоторых знаменитых живописцев».

<sup>129</sup> Источником здесь, согласно ссылке, послужила книга Франсуа Бернара Леписье «Жизнеописания первых живописцев короля» (Париж, 1755, т. 1–2). При дворе герцога Орлеанского работал Антуан Куапел. О Карраччи см. «Мысли о подражании...» и соотв. примеч. 63.

<sup>130</sup> Вазари, говоря о фресках Рафаэля в Станца делла Сеньятура в Ватикане, замечает, что темой их было «примирение философии и астрологии с богословием» («Жизнь Рафаэля»). Любопытно, что Винкельман, отрицая наличие какой-либо аллегии в «Афинской школе», ссылается на книги Шамбре («Идея совершенства в живописи», 1662) и Беллори («Описание картин, написанных Рафаэлем Урбинским», 1695). Между тем именно Беллори, давший фреске принятое ныне название, первым попытался назвать имена всех персонажей «Афинской школы» и при этом высоко оценил замысел Рафаэля соединить в одной сцене мыслителей и ученых различных эпох.

<sup>131</sup> Мысль эта неоднократно встречается у Плутарха (например, в сочинении «О том, как надлежит юношам читать поэтические произведения»).

<sup>132</sup> Винкельман ссылается на сочинение Гераклида Понтийского (ок. 390–ок. 310 г. до н. э.) «О веке Гомера и Гесиода». Согласно Цицерону («О природе богов», I, 36–40), взгляд на богов как на олицетворения стихий исповедывали стоики, и в том числе Зенон из Китиона и Хрисипп.

<sup>133</sup> См. «Мысли о подражании...» и соотв. примеч. 61. Винкельман не совершал этой ошибки, он лишь не вполне удачно сопоставил Паррасия и Аристиды.

<sup>134</sup> Об этой статуе Леохара в Афинах сообщает Павсаний (I, 1, 3).

<sup>135</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Дати «Жизнеописания древних художников» (1667), в которой делалась попытка реконструкции картины Паррасия.

<sup>136</sup> Винкельман имеет в виду аллегорическую поэму Брунетто Латини (ок. 1220–1294) «Малое сокровище» («Il Tesoretto»).

<sup>137</sup> Этот отзыв Винкельман, согласно ссылке, нашел в книге Жака Франсуа Блонделя «О планировке загородных домов и об архитектурном декоре любых зданий» (Париж, 1737, т. 1–2).

<sup>138</sup> Винкельман ссылается на книгу Пассери «Древние светильники» (1739).

<sup>139</sup> Источником здесь, согласно ссылке, послужила книга Артуса Квеллина Старшего «Амстердамская ратуша» (Амстердам, 1655), создателя скульптурного декора ратуши (аллегорические статуи, рельефы и т. д.).

<sup>140</sup> Помимо трактата Арнобия («Против язычников») и книги Гайма («Британские сокровища», т. 1), Винкельман упоминает в примечании аллегорическое сочинение «Война сна и любви Полифила» (Венеция, 1499; автором его был Франческо Колонна или, по другой версии, Феличе Феличано).

<sup>141</sup> Об этом сообщает Плутарх («Нума», 15).

<sup>142</sup> См. «Заметки об архитектуре древних» и соотв. примеч. 98.

<sup>143</sup> Винкельман ссылается на рассуждения Витрувия (I, 2, 5) о соответствии архитектурных ордеров характеру и функциям божеств, в честь которых воздвигают храмы; так, дорические храмы подобает строить Минерве, Марсу и Геркулесу «в силу присущей им мужественности», ионические — Юноне, Диане, Отцу Либери и божествам сходного с ними характера, а коринфские — Венере, Флоре, Просерпине и нимфам источников.

<sup>144</sup> Винкельман ссылается на сообщение Диодора (XIII, 82). Позднее он посвятил этому храму отдельное сочинение («Заметки об архитектуре древнего храма в Джирдженти в Сицилии», 1759).

<sup>145</sup> Винкельман вновь указывает в ссылке книгу Блонделя.

<sup>146</sup> Гетера Леэна («львица») и памятник на ее могиле упоминаются у многих авторов (Плиния Старшего, Плутарха, Павсания, Афиней).

<sup>147</sup> См. вступление к «Истории» и соотв. примеч. 28.

<sup>148</sup> Об этом памятнике у ворот Коринфа сообщает Павсаний (II, 2, 4); истолкование Винкельмана ошибочно: львица с бараном в лапах символизировала могущество смерти.

<sup>149</sup> Винкельман ссылается на рассказ Павсания о том, что на могиле фиванцев, павших в битве с Филиппом Македонским, была поставлена фигура льва «как символ мужества этих людей» (IX, 40, 10).

<sup>150</sup> Подобные истолкования принадлежат, в частности, Альдрованди и Беллори.

<sup>151</sup> Т. наз. Газтская ваза (Неаполь, Национальный музей), кратер I в. до н. э. с многофигурной рельефной сценой работы афинского мастера Сальпиона. Найден в XVII в. в Газте.

<sup>152</sup> Иронический выпад против Тристана де Сент-Амана (в ссылке указаны его «Исторические заметки»).

<sup>153</sup> Винкельман произвольно толкует рассказ Плутарха, согласно которому Марцелл «хотел посвятить храм... Славе и Доблести, но жрецы воспротивились, считая, что не должно поселять двух богинь в одном храме, и Марцелл, сильно раздосадованный случившейся заминкой и видя в ней дурное предзнаменование, начал строить рядом другой храм» («Марцелл», 28).

<sup>154</sup> Винкельман, согласно ссылке, опирается на свидетельство Вольпи («Древний языческий Лациум», т. 2).

<sup>155</sup> Винкельман ссылается на книгу Антуана Банье «Мифы и предания, объясненные с помощью истории» (Париж, 1738–1740, т. 1–2).

<sup>156</sup> В трактате «О лечебных средствах» (V, 179), на который и дается ссылка.

## ОПИСАНИЕ БЕЛЬВЕДЕРСКОГО ТОРСА В РИМЕ (Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom)

Винкельман начал работу над этой статьей весной 1756 г. в Риме; в создании первого наброска принимал участие Менгс. В последующие годы Винкельман неоднократно возвращался к своему замыслу; так, в одном из писем он замечает: «Три месяца без малого я размышлял над поэтическим описанием торса работы Аполлония» (март 1757 г.). Статья была закончена много позже и опубликована в 1759 г. в пятом томе лейпцигского журнала «Библиотека изящных наук и свободных искусств» вместе с рядом других сочинений Винкельмана: статьями «О грации в произведениях искусства», «Наставление о том,

как следует созерцать произведения искусства», «Заметки об архитектуре древнего храма в Джирдженти в Сицилии» и «Сообщение о знаменитом собрании Стоша во Флоренции». Отдельным изданием статья вышла в 1763 г. в Дрездене (у Вальтера).

Часть текста в новой редакции вошла в состав «Истории искусства древности» (ч. 2, гл. 3).

Русские переводы — 1890 г. (С. Шаровой) и 1935 г. (А. А. Алявдиной).

<sup>1</sup> Создатель Бельведерского торса работал, по-видимому, в сер. I в. до н. э. Вначале Винкельман склонялся к мысли, что «и Аполлон [Бельведерский. — И. Б.], и Торс, а возможно и Лаокоон были созданы после эпохи Августа» (письмо к Эзеру от 20 марта 1756 г.). Позднее он отнес время расцвета творчества Аполлония к 145-й Олимпиаде (200—197 гг. до н. э.), — см. «Историю, ч. 2, гл. 3.

<sup>2</sup> Из перечисленных здесь задуманных работ Винкельман завершил еще «Описание Аполлона Бельведерского» (осень 1759 г.). Статья эта не была опубликована, но текст ее — с незначительными изменениями — вошел в состав «Истории» (ч. 2, гл. 4).

## О ГРАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА

(Von der Grazie in Werken der Kunst)

Статья была написана в первые годы пребывания Винкельмана в Риме и опубликована в «Библиотеке изящных наук и свободных искусств» (1759) вместе с четырьмя другими статьями, упомянутыми во вступительной заметке к «Описанию Бельведерского торса».

Позднее статья публиковалась лишь в составе собраний сочинений Винкельмана.

Некоторые положения статьи, уточненные и дополненные, нашли отражение в тексте «Истории».

Русские переводы — 1890 г. (С. Шаровой) и 1935 г. (А. А. Алявдиной).

<sup>1</sup> Винкельман имеет в виду Вольтера и его «Философические письма об англичанах» (Париж, 1734).

<sup>2</sup> Винкельман ошибается: в реставрации «Фарнезского быка» принимал участие Джованни Баттиста делла Порта (см. «Историю», ч. 2, гл. 2 и соотв. примеч. 94).

<sup>3</sup> Речь идет о каталоге собрания Кроза́, изданном Мариэттом (см. «Историю», ч. 2, гл. 2 и соотв. примеч. 86).

## НАСТАВЛЕНИЕ О ТОМ, КАК СЛЕДУЕТ СОЗЕРЦАТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА (Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst)

Подобно двум предшествующим статьям, «Наставление» создавалось в Риме в 1756–1758 гг. и было напечатано в «Библиотеке изящных наук и свободных искусств».

Отдельное издание — на английском языке (Лондон, 1765); на немецком языке статья печаталась только в составе собраний сочинений.

Русские переводы — 1890 г. (С. Шаровой) и 1935 г. (А. А. Алябдиной).

<sup>1</sup> Речь идет о мраморной группе работы Ламбера Сижисбера Адама Старшего (1700–1759), выполненной по заказу Фридриха II Прусского и изображавшей охотника, который набросил сеть на льва. Позднее Винкельман в одном из писем (октябрь 1760 г.) заметил, что излишне резко отозвался об этом произведении.

<sup>2</sup> Т. е. «Рождество» Корреджо (Дрезден, Картинная галерея).

<sup>3</sup> См. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 85.

<sup>4</sup> Подразумевается книга Наттера «Трактат о древнем способе изготовления резных камней...» (1754).

<sup>5</sup> Речь идет, по-видимому, о падуанском мастере Джованни даль Кавино (1500–1570), известном под прозвищем Падовани. В Риме в 1560–1580 гг. работал и другой мастер с этим прозвищем, Гаспаро Оселли.

<sup>6</sup> Подразумевается книга Жувенеля де Карленкас «Очерк истории наук, литературы и искусств» (1749).

<sup>7</sup> Подразумевается книга Шипионе Маффеи «Описание Вероны» (т. 1–2, 1731–1732). Фернов в своем комментарии приводит рукописную заметку Лессинга, в которой оспаривается справедливость утверждения Винкельмана: в книге Маффеи говорилось, что искусством полировки владеют лишь лучшие из мастеров нового времени (мысль, которую высказывал и Наттер), однако это не выдавалось за единственное отличие древних резных камней от новых.

<sup>8</sup> Скрытая цитата из поэмы Роскоммона, приведенная и в «Истории» (см. ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 276).

## ЗАМЕТКИ ОБ АРХИТЕКТУРЕ ДРЕВНИХ (Anmerkungen über die Baukunst der Alten)

В 1758–1759 гг. Винкельман работал над несколькими статьями, которые должны были познакомить немецких читателей с памятниками греческой архитектуры на юге Италии и в Сицилии. Лишь одна

из них, посвященная храму в Джирдженти, была завершена и опубликована в 1759 г. (см. вступительную заметку к «Описанию Бельведерского торса»). Над второй статьей этого цикла Винкельман работал и позднее, однако первоначальный его замысел претерпел значительные изменения. Решающим здесь, по-видимому, оказалось то обстоятельство, что в «Истории искусства древности», писавшейся в эти же годы, Винкельман почти не касался проблем архитектуры, меж тем как накопленный в процессе работы фактический материал позволял ему высказать ряд идей и наблюдений в этой сфере. В результате описание конкретных памятников переросло в обобщающую работу «Заметки об архитектуре древних», опубликованную в 1762 г. в Лейпциге у издателя Иоганна Готфрида Дика в виде отдельной брошюры.

До конца жизни Винкельман не утрачивал интереса к античной архитектуре. По инициативе Винкельмана его ученик Иоганн Герман фон Ридезель (1740–1785) совершил в 1767 г. путешествие по югу Италии и Сицилии и изложил свои наблюдения в форме двух посланий к учителю. Книга Ридезеля была опубликована в 1771 г. в Цюрихе под названием «Путешествие по Сицилии и Великой Греции», через три года после смерти Винкельмана, успевшего, однако, отредактировать ее текст.

Так или иначе, «Заметки об архитектуре древних» оказались единственным произведением Винкельмана, в которых дается обстоятельное изложение его взглядов в этой сфере. Естественно поэтому рассматривать эту статью как дополнение к «Истории искусства древности». Именно так поступил Феа, присовокушивший перевод «Заметок» к своему изданию «Истории» (1783–1784). И во Франции, где перевод «Заметок» вышел отдельным изданием в 1783 г. в Париже, статья переиздается в виде дополнения к последующему изданию «Истории» (Париж, 1802).

На немецком языке «Заметки» печатались позднее лишь в составе сборников сочинений.

Русский перевод статьи публикуется впервые.

<sup>1</sup> «История искусства древности» была издана через несколько месяцев после выхода в свет «Заметок», в начале 1764 г.

<sup>2</sup> Винкельман пересказывает слова Аристотеля в «Политике» (VIII, 4, 6).

<sup>3</sup> Речь идет о книге Клуверия «Древняя Италия» (Лейден, 1624).

<sup>4</sup> Источником здесь, согласно Феа, является сообщение Мадзоки в статье «Заметка о Пестуме» (вышедшей в составе его книги «Объяснение гераклейских таблиц», 1754–1755, т. 1–2.). Однако гравюры эти увидели свет много позже, в труде Паоло Антонио Паоли «Руины древнего города Песто или Посидонии» (Рим, 1784).

<sup>5</sup> Книга Аннибале Антонини вышла в Неаполе в 1754 г.

<sup>6</sup> Бернардо Галиани (1707–1772), эллинист и знаток древностей. Винкельман познакомился с ним во время первой своей поездки в Неаполь (1758 г.), когда изучал памятники архитектуры в Пестуме.

<sup>7</sup> Пестум (ит. Песто) — греческая колония Посидония, основанная в первой пол. VII в. до н. э. выходцами из Сибариса. Ок. 400 г. до н. э. город был завоеван луканами (на земле которых он находился), а в 274 г. до н. э. — римлянами, сохранившими за ним луканское название Пестум. Древнейший из памятников Посидонии — храм Геры («базилика» у Винкельмана), относящийся к сер. VI в. до н. э. «Меньший храм» посвящен Афине (конец VI в. до н. э.), «большой храм» — Гере (сер. V в. до н. э.). Все эти атрибуции были произведены в XIX–XX вв. благодаря исследованиям и раскопкам. Размеры у Винкельмана даны в неаполитанских пальмах (26,5 см) и не всегда точны.

<sup>8</sup> Странная ошибка: Витрувий, к которому Винкельман постоянно обращается в этой статье, ясно различает амфипростилы, храмы «с колоннадой с двух сторон», и периптеры, «с колоннадой кругом» (III, 2, 1).

<sup>9</sup> Витрувий (III, 3, 1) указывает пять типов соотношений подобного рода; наименьшее расстояние между колоннами равняется при этом полуторной толщине колонны — храм с таким интерколумнием именуется у Витрувия «пикностиль».

<sup>10</sup> Ср. замечание Витрувия о «систиле», храме, «в котором интерколумний равняется толщине двух колонн» (III, 3, 2).

<sup>11</sup> Элея — колония фокейцев в Лукании к югу от Посидонии (основана ок. 535 г. до н. э.). Расцвет элейской философской школы, связанный с именами Ксенофана Колофонского, Парменида и Зенона Элейского, относится к концу VI — сер. V в. до н. э.

<sup>12</sup> Кротон — одна из древнейших греческих колоний в Италии (основана в конце VIII в. до н. э.). Пифагор поселился в Кротоне ок. 532 г. до н. э.

<sup>13</sup> Винкельман имеет в виду книгу Джузеппе Мария Панкраци «Объясненные сицилийские древности» (Неаполь, 1751–1752, т. 1–2).

<sup>14</sup> Речь идет о книге Ле Руа «Руины прекраснейших памятников Греции» (1758).

<sup>15</sup> Здесь и далее Винкельман рассказывает об экспедициях, организованных лондонским «Обществом дилетантов», целью которого было содействие изучению памятников классической древности. Джеймс Стюарт (1713–1788) и Николас Риветт (1720–1804) провели около четырех лет в Греции, на Кикладах и в Малой Азии; собранный ими материал лег в основу двух публикаций: «Древности Афин» (Лондон, 1762–1830, т. 1–5) и «Древности Ионии» (Лондон, 1769–1797, т. 1–2). Винкельман успел познакомиться только с первым то-

мом «Древностей Афин» (второй том вышел в 1789 г.) и довольно критически отнесся к нему. Вторую экспедицию «Общества дилетантов» — для исследования памятников Передней Азии — финансировали Джеймс Дукинс (1722–1757) и Джон Боуэри (умерший в 1750 г., в самом начале путешествия). Основным участником этой экспедиции был Роберт Вуд (1717–1771), выпустивший впоследствии две книги: «Руины Пальмиры или Тадмора в пустыне» (Лондон, 1753) и «Руины Баальбека или Гелиополя в Келесирии» (Лондон, 1757). Винкельман, очевидно, был знаком лишь с первой книгой Вуда (ср. «Историю», ч. 2, гл. 5 и соотв. примеч. 12).

<sup>16</sup> Речь идет о книге Нордена «Путешествие в Египет и Нубию» (1738), на которую Винкельман ссылается в «Истории» (ч. 1, гл. 2 и соотв. примеч. 61).

<sup>17</sup> О Раухе см. «Очерк жизни и творчества Винкельмана».

<sup>18</sup> Вилле и Фюсси предоставили Винкельману средства для поездки в Неаполь в 1758 г. См. вступление к «Истории».

<sup>19</sup> Имена легендарных строителей храма Посейдона в Мантинее сообщает Павсаний (VIII, 10, 2), согласно которому стены храма были из дубовых стволов.

<sup>20</sup> Винкельман ссылается на сообщения Павсания о городских стенах в Мантинее (VIII, 8, 7) и Эионе (VIII, 8, 9), храмах в Панопее (X, 4, 3) и Стирисе (X, 35, 10), портике в Эпидавре (II, 27, 6). В Лепрее, согласно Павсанию (V, 5, 6), из необожженного кирпича был сооружен храм Деметры, а не гробница.

<sup>21</sup> Витрувий (II, 3, 1–4), действительно, подробно рассказывает о способах изготовления сырцового кирпича (в том числе и о применяемых за пределами Италии); отсюда, по-видимому, и предположение Винкельмана о распространенности этого материала в Риме.

<sup>22</sup> Винкельман неточен: Павсаний говорит, что кирпич-сырец «от воды расплзается не хуже, чем воск от солнца» (VIII, 8, 8).

<sup>23</sup> Винкельман забывает о примеси соломы, упоминаемой Витрувием (II, 3, 1) и другими авторами. О породах туфа см. ниже.

<sup>24</sup> Витрувий (II, 3, 3) сообщает, напротив, что применяемый в Риме т. наз. «лидийский кирпич» имеет полтора фута в длину и фут в ширину. Римский фут (pes) равен 29,57 см.

<sup>25</sup> Винкельман, подобно его современникам, не видел различия между осадочными горными породами (к числу которых принадлежит известняк) и породами вулканического происхождения (туфы, пемзы и т. п.). О травертине см. «Историю», ч. 1, гл. 1 и соотв. примеч. 63. Витрувий (II, 7, 1) перечисляет многие разновидности туфов — и, в частности, красный и черный туф, добываемый в Кампании.

<sup>26</sup> Винкельман имеет в виду комментарий Клода Перро к его переводу Витрувия (1673).

<sup>27</sup> Речь идет не о ручье, а о реке Силар (ныне — Силаро), о воде которой Страбон говорит, что «хотя она и годится для питья, однако опущенное в нее растение превращается в камень, сохраняя при этом цвет и форму» (V, 4, 13).

<sup>28</sup> Сообщения о каменных дождях встречаются, например, у Тита Ливия.

<sup>29</sup> *Pererino* (ит.) — серая разновидность туфа. Ниже Винкельман справедливо отождествляет ее с породой, добывавшейся, согласно Витрувию (II, 7, 1), в Альбанских каменоломнях.

<sup>30</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Фикорони «Исследование и разъяснение остатков памятников древнего Рима» (1744).

<sup>31</sup> Т. наз. Гробница Помпея: гробница в виде башни, утратившая облицовку. Предположительно датируется I в. Имя Помпея связывалось с нею, т. к. прах полководца, согласно источникам, был погребен подле его виллы в Альбано.

<sup>32</sup> Винкельман ссылается на свидетельство Тита Ливия (V, 16, 8). 358 г. от основания Рима — 396 г. до н. э.

<sup>33</sup> Винкельман неточен: плита, найденная в 1614 г. на Аппиевой дороге, содержала элогий в честь сына Сципиона Барбата — консула 259 г. до н. э. Люция Корнелия Сципиона. Ту же ошибку Винкельман повторяет в «Истории» (ч. 1, гл. 5), и это тем более странно, что в обоих случаях он ссылается на книгу Жака Сирмона «Древнейшая надпись, содержащая элогий Люция Корнелия Сципиона» (Рим, 1617), в которой был приведен полный и точный текст надписи с обстоятельными пояснениями. Саркофаг и элогий Сципиона Барбата был найден уже после смерти Винкельмана, в 1780 г.

<sup>34</sup> См. «Историю», ч. 1, гл. 5 и соотв. примеч. 28 и 29. Селдон упомянул эту надпись в комментарии к своему изданию «Мрамора Арундела» (1628).

<sup>35</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Гоцци «Надпись на основании ростральной колонны Дуилия» (Рим, 1635).

<sup>36</sup> Винкельман пересказывает сообщение Плиния Старшего (XXXVI, 49).

<sup>37</sup> Винкельман имеет в виду мраморный фриз гробницы с изображениями бычьих голов (*ит. capo di bove*).

<sup>38</sup> Речь идет об облицовке пирамиды посредством мраморных квадров.

<sup>39</sup> Винкельман справедливо связывает слово «пуццолан» с Поццуоли и соответственно с «путеоланским песком» у римских авторов (Витрувий, II, 6, 1 и др.). Под этим названием объединяют различные породы вулканического происхождения (пеплы, пемзы, туфы и т. д.), а также некоторые осадочные породы. Пуццоланы и в наши дни используются при производстве определенного вида цемента.

<sup>40</sup> Винкельман ссылается на сочинение Леона Баттисты Альберти «О строительном искусстве» (первое издание — Флоренция, 1485). Упрек Винкельмана не вполне обоснован: Альберти, работавший и в Риме, отмечает использование римлянами пуццолана при строительстве как больших зданий, так и маленьких домов.

<sup>41</sup> Винкельман, согласно ссылке, основывается на статье Фонтеню «Описание древнего акведука в Спарте» (в «Записках Академии Написей», т. 16, 1732).

<sup>42</sup> Витрувий, напротив, описывает вулканические процессы, связанные с Везувием, и излагает свою теорию происхождения «помпейской пемзы» (II, 6, 1-3).

<sup>43</sup> Витрувий посвятил этому вопросу отдельную главу своего сочинения (V, 5, 1-8: «О театральных сосудах»).

<sup>44</sup> Винкельман ссылается на Павсания, который называет творениями циклопов «Львиные ворота» в Микенах (II, 16, 5) и стену в Тиринфе (II, 25, 8).

<sup>45</sup> Павсаний, действительно, обычно подразумевает под этим тщательную подгонку мелких камней к крупным (II, 25, 8), плотную укладку без щелей (IX, 33, 7), и в этом смысле высоко оценивает храмы в Тегее и Бассах (VIII, 41, 8). Однако он использует это слово и при похвалах пропорций здания (II, 27, 5).

<sup>46</sup> Источником здесь, согласно ссылке, послужило сообщение Плиния Старшего (XXXVI, 22).

<sup>47</sup> Инженер Роберт Милн (1734-1811), познакомившийся с Винкельманом во время поездки в Италию в 1758 г. Мост, упомянутый ниже, — Блекфрайерс Бридж в Лондоне (1760-1769 гг., перестроен в сер. XIX в.).

<sup>48</sup> Галиани выпустил в 1758 г. в Неаполе свой перевод трактата Витрувия (с обстоятельным комментарием и гравюрами, выполненными по своим зарисовкам).

<sup>49</sup> Винкельман указывает в ссылке таблицу с гравюрой в книге Фабретти «О пьедестале колонны Траяна» (1683).

<sup>50</sup> Шарль Перро, в «Параллели между древними и новыми» (т. 2). Утверждения, приведенные ниже, Перро вложил в уста аббата (участника беседы, выражающего воззрения самого автора). Витрувий действительно говорит об арках с клиновидными камнями (VI, 8, 3).

<sup>51</sup> В Риме в эпоху республики были две основные системы подобной облицовки: *opus incertum* — «беспорядочная», «свободная» кладка с использованием мелких камней неправильной формы (т. е. бутовая кладка) и *opus reticulatum*, когда небольшие обтесанные кубики укладывались правильными рядами, с диагональным расположением швов (отсюда и сравнение с сетью). Вторая система получает распространение в сер. I в. до н. э. и быстро вытесняет первую.

Витрувий (II, 8, 1) отдает предпочтение свободной кладке, несмотря на ее невзрачность, поскольку, по его словам, сетчатая облицовка часто дает трещины.

<sup>52</sup> Клод Перро, ссылающийся на сочинение Леона Баттисты Альберти в своем комментарии к Витрувию.

<sup>53</sup> У Витрувия (II, 8, 7), на которого дается ссылка, речь действительно идет о каменных стенах. Кирпичная облицовка получает распространение уже в императорскую эпоху.

<sup>54</sup> Винкельман ссылается на Геродота и на комментарий Евстафия Солунского к Гомеру. Согласно Геродоту (I, 179), стены Вавилона были сложены из обожженного кирпича.

<sup>55</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Весселинга «Изыскания в тексте Геродота» (Утрехт, 1758).

<sup>56</sup> Клод Перро, в комментарии к Витрувию, у которого, однако, говорится не только о двойных стенах, но и о системах отводных труб (VII, 4, 1–2).

<sup>57</sup> Ошибка, повторенная в «Истории» (см. ч. 1, гл. 1 и соотв. примеч. 96).

<sup>58</sup> Винкельман ссылается на рассказ Павсания (II, 34, 3).

<sup>59</sup> Ступенчатые колеса в качестве подъемных устройств были известны уже в эллинистическую эпоху. Рельеф I в. из Капуи изображает подъем колонны с помощью такого колеса, приводимого в движение двумя людьми.

<sup>60</sup> Винкельман ссылается на обстоятельное описание штукатурных работ у Витрувия (VII, 2–4).

<sup>61</sup> Ошибка Винкельмана, отмеченная еще Феа: источником здесь послужили «Заметки» Фламинио Вакка, опубликованные в приложении к книге Нардини «Древний Рим» (1666).

<sup>62</sup> Винкельман указывает в ссылке статью Франсуа Бимара де ла Басти «Заметки о некоторых древних надписях» (в «Записках Академии Надписей», т. 15, 1731).

<sup>63</sup> Винкельман ссылается на указание Витрувия о том, что периптер должен иметь «с фасада и с задней стороны по шести колонн, а по бокам, вместе с угловыми — по одиннадцати» (III, 2, 5).

<sup>64</sup> Число колонн здесь соответственно 7 и 14.

<sup>65</sup> Речь идет о храме Юноны Габины среди руин города Габии. Целла его имеет около 15 м в длину (примерно 60 римских палмов).

<sup>66</sup> Винкельман ссылается на Павсания (V, 10, 2: храм Зевса в Олимпии) и Дионисия Галикарнасского (IV, 61: храм Юпитера на Капитолии).

<sup>67</sup> Винкельман использует сообщения Павсания о толосах в Афинах и Эпидавре (I, 5, 1; II, 27, 3), круглом здании в Спарте (III, 12, 11), «Филиппейоне», построенном Филиппом Македонским в Олим-

пии (V, 20. 9–10), гробнице в Мантинее, называемой «Общим жертвенником» (VIII, 9, 5) и «Сокровищнице Миния» (легендарного царя) в Орхомене (IX, 38, 2). Толос — здание круглой формы, сакрального назначения.

<sup>68</sup> Имя Поликлета, строителя театра и толоса в Эпидавре, называет Павсаний (II, 27, 5), однако он не отождествляет его со скульптором. По-видимому, речь не может идти и о скульпторе Поликлете Младшем, работавшем в первой пол. IV в. до н. э., так как толос в Эпидавре был построен между 360 и 320 гг. до н. э. (театр — еще позднее, в начале III в. до н. э.).

<sup>69</sup> Источником Винкельмана, согласно ссылке, послужили сообщения Константина VIII Багрянородного («Извлечения из Полибия» и Аппиана («Война с Митридатом», 66).

<sup>70</sup> Винкельман ссылается на рассказ об этом корабле у Афиней (V, 206 в.).

<sup>71</sup> Винкельман неверно понял слова Плутарха («Перикл», 13), согласно которому этот храм имел крышу с круглым отверстием для света.

<sup>72</sup> Винкельман, очевидно, ориентируется на следующий рассказ Плутарха: «Чтобы хранить неугасимый огонь, Нума, по преданию, воздвиг также храм Весты. Царь выстроил его круглым, воспроизводя, однако, очертания не Земли (ибо не отождествлял Весту с Землей), но всей вселенной, в средоточии которой пифагорейцы помещают огонь, называемый ими Гестией (Вестой) или же Монадой. Земля, по их учению, не недвижима и не находится в центре небосвода, но вращается вокруг огня...» («Нума», 11).

<sup>73</sup> Об этом, согласно ссылке, сообщает Макробий (I, 18, 9).

<sup>74</sup> Винкельман пересказывает два замечания Павсания (VI, 24, 9; V, 16, 1).

<sup>75</sup> Тосканский ордер (архаический вариант дорического ордера в Италии) описан у Витрувия в отдельной главе его трактата (IV, 7).

<sup>76</sup> Витрувий рассматривает этот вопрос (III, 3, 11–13), обещая позднее вернуться к нему; однако соответствующая часть трактата не сохранилась (или не была написана).

<sup>77</sup> Приводимые ниже греческие термины Винкельман, согласно ссылке, нашел у Аристотеля («Никомахова этика», X, 3) и у Диодора Сицилийского (XIII, 82).

<sup>78</sup> Плутарх, на которого ссылается Винкельман, сообщает: «Колонны были высечены из пентелийского мрамора в самом прекрасном отношении толщины к высоте (я сам видел их в Афинах), но в Риме их еще раз обтесали и отшлифовали, что не столько придало им блеску, сколько лишило соразмерности и красоты: они стали казаться тонкими и жалкими» («Попликола», 15).

<sup>79</sup> Водоотвод на Фуцинском озере был сооружен при Адриане.

<sup>80</sup> Винкельман указывает в ссылке таблицы с гравюрами в книгах Панкраци (храмы в Песто и Джирдженти) и Ле Руа (храм в Коринфе).

<sup>81</sup> Здесь и далее Винкельман следует изложению и терминологии Витрувия (IV, 2, 1–6).

<sup>82</sup> Винкельман ссылается на IV Пифийскую оду (ст. 266–269).

<sup>83</sup> «Ифигения в Тавриде», ст. 113–114. Далее Винкельман рассматривает латинские переводы Кантера (1571) и Барнса (1694) и упоминает французский перевод Пьера Брюмуа («Греческий театр». Париж, 1730, т. 1–3).

<sup>84</sup> Речь идет о т. наз. храме Геркулеса, построенном в первой трети I в. до н. э. (по-видимому, при Сулле), в начальную пору освоения греческой архитектуры в Риме, — отсюда и справедливо отмеченное Винкельманом своеобразие храма.

<sup>85</sup> Гравюра эта была опубликована в четвертом томе «Древнего языческого Лациума» Вольпи за два года до выхода в свет книги Фини «Описание Кори» (Рим, 1732). Согласно Феа, вся книга Фини представляла собой выборку из труда Вольпи.

<sup>86</sup> Книга Демпстера «Этрусское царство» (Флоренция, 1723–1724, т. 1–2), положившая начало этрускологии как научной дисциплины, была написана в 1616–1619 гг. в Италии (Демпстер в конце жизни был профессором пизанского и болонского университетов). Издание осуществилось благодаря тому, что рукопись Демпстера привлекла внимание лорда Лестера, английского посла в Тоскане.

<sup>87</sup> Марк Манлий Капитолин, известный полководец, в 384 г. до н. э. был обвинен в стремлении к тирании и казнен (Тит Ливий, VI, 14 и след). Другой Марк Манлий, упомянутый ниже, жил тремя веками спустя (Тацит, «Германия», 37).

<sup>88</sup> См. «Историю», ч. 2, гл. 4 и соотв. примеч. 20.

<sup>89</sup> Винкельман ссылается на книгу Шамбре «Сравнение между древней и новой архитектурой» (Париж, 1650).

<sup>90</sup> Винкельман ссылается на сообщение Витрувия (IV, 1, 7) о том, что ионийский ордер впервые нашел воплощение в храме Артемиды Эфесской. Однако речь идет именно о древнем храме (вторая пол. VI в. до н. э.), построенном архитекторами Херсифроном из Кносса и его сыном Метанемом (Витрувий, VII, вступ. 16; Плиний Старший, VII, 125). Храм сгорел в 356 г. до н. э., работы же по его восстановлению начались ок. 333 г. до н. э.

<sup>91</sup> Приведенная ниже фраза Плиния Старшего (XXXVI, 95) неясна и допускает различные толкования.

<sup>92</sup> См. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 270.

<sup>93</sup> Винкельман ссылается на статью Джованни Полени «О храме Дианы в Эфесе» («Труды Этрусской академии в Кортоне», 1731, т. 1). Говоря о Салмазии, он имеет в виду его комментарий к Юлию Солину (1629).

<sup>94</sup> Судя по ссылке, Винкельман подразумевает чтение, предложенное Монфоконом: «...из тридцати шести колонн с рельефами одна была работы Скопаса» («Античность...», т. 2).

<sup>95</sup> См. «Историю», вступление и соотв. примеч. 28.

<sup>96</sup> Согласно ссылке, Ардуэн высказал это мнение в комментарии к Плинию Старшему (1685).

<sup>97</sup> Винкельман ссылается на описание Эрехтейона у Ле Руа.

<sup>98</sup> Винкельман вспоминает предание, изложенное у Витрувия (IV, 1, 9–10): прототипом коринфской капители послужила корзинка, поставленная на могилу одной молодой коринфянки; оказавшийся под корзинкой корень аканфа пустил весной стебли и листья, которые со всех сторон оплели корзинку. О Каллимахе см. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 266–269.

<sup>99</sup> Т. наз. Круглый храм на Бычьем рынке в Риме (предположительно вторая пол. I в. до н. э. с последующими добавлениями).

<sup>100</sup> Винкельман указывает в ссылке таблицу с гравюрой в «Описании Востока» Покока (т. 2). Об этом храме см. «Историю», ч. 2, гл. 3 и соотв. примеч. 71 и 92.

<sup>101</sup> Речь идет о «композитных» капителях (вариант коринфского ордера в Риме императорской эпохи).

<sup>102</sup> Храм Минервы (предположительно конец I в. до н. э.), от которого сохранился коринфский портик. Винкельман, согласно ссылке, основывается на сообщении Андреа Палладио («Об архитектуре». Венеция, 1570).

<sup>103</sup> Винкельман ссылается на книгу Вуда.

<sup>104</sup> У Плиния Младшего в «Письмах» (II, 17; V, 6) имеется обстоятельное описание двух его загородных вилл; по крайней мере, в одной из них были помещения в несколько этажей.

<sup>105</sup> Речь идет об издании «Описание Терм Диоклетиана в Риме» (Антверпен, 1558).

<sup>106</sup> Т. е. в книге Беллори и Бартоли «Замечательные римские древности...» (1693).

<sup>107</sup> Винкельман ссылается на Витрувия (III, 5, 15), согласно которому, однако, подобными желобами должны были служить не все львиные головы, а только те, которые находятся непосредственно над колоннами.

<sup>108</sup> Согласно ссылке — в комментарии к Юлию Солину.

<sup>109</sup> Винкельман ссылается на сообщение Плутарха о том, что «дом Цезаря был по постановлению сената... украшен фронтоном» («Цезарь», 63).

<sup>110</sup> Согласно ссылке — в комментарии к «Писателям истории императоров».

<sup>111</sup> Греч. *ἀετός* имеет два значения: «орел» и «фронтон». Сходное предположение высказал Бегер в книге «Последняя жатва древностей» (Берлин, 1692).

<sup>112</sup> Предположение это, согласно ссылке, высказал Огюстен Шарль Давилер («Курс архитектуры», Париж, 1691, т. 1–2).

<sup>113</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Марка Антуана Мюре «Разные заметки» (Венеция, 1559).

<sup>114</sup> В Риме двери домов открывались внутрь, двери же храмов — наружу; именно поэтому и считалась особо почетной привилегия, дарованная Марку Валерию, консулу 505 г. до н. э. Об этом сообщает Плутарх («Попликола», 20).

<sup>115</sup> Винкельман, согласно ссылке, основывается на сообщении Павсания о том, что занавес в храме Зевса в Олимпии «не поднимается кверху, на потолок, как в храме Артемиды Эфесской, но на тонких шнурах опускается на пол» (V, 12, 4).

<sup>116</sup> Винкельман ссылается на Лукиана («О доме», 6), согласно которому двери древних храмов (так же, как и домов) были обращены на восток, чтобы лучи восходящего солнца сразу наполнили светом покой.

<sup>117</sup> Народный трибун 91 г. до н. э., выступивший с проектом реформ в духе Гракхов; источник Винкельмана — сообщение Аппиана («Гражданская война», I, 36).

<sup>118</sup> У Плиния Младшего, на одной из описанных им вилл («Письма», II, 17, 5–6).

<sup>119</sup> Винкельман ошибается: Филон говорит, что в окнах императорского дворца были вставлены «прозрачные белые камни, подобные белому стеклу», т. е. пластины из слюды («Посольство к Гаю», 93).

<sup>120</sup> Письмо это — так же, как и приложенный к нему фрагмент статьи Никсона, — было посвящено попытке установить эпоху, когда в обиход вводятся оконные стекла. Никсон, в частности, ссылался при этом на сочинение христианского писателя III–IV вв. Лактанция «О творении Божьем».

<sup>121</sup> См. выше, примеч. 106.

<sup>122</sup> Винкельман ссылается на Георгия Кодина («Об основании Константинополя»).

<sup>123</sup> Павсаний (VIII, 47, 7–8) действительно говорит о мраморной крыше храма. Французский перевод был выполнен Жедуаном (Париж, 1731).

<sup>124</sup> Винкельман ссылается на Плиния Старшего (XXXIII, 2).

<sup>125</sup> Витрувий посвятил устройству сводчатых потолков отдельную главу своего трактата (VII, 3). Палладий — римский автор поздней эпохи (предположительно IV в.); Винкельман ссылается на его сочинение «О сельском хозяйстве» (VII, 3).

<sup>126</sup> О «витой» лестнице храма Зевса в Олимпии сообщает Павсаний (V, 10, 10).

<sup>127</sup> Винкельман использует свои наблюдения в Песто, сочетая их ниже с сообщениями Ле Руа (Гефестейон в Афинах, ранее считавшийся храмом Тесея) и Покока (пирамида Хеопса).

<sup>128</sup> Винкельман ссылается на Павсания (X, 5, 1) и Цицерона («Письма к Аттику», XIV, 1), пересказывая ниже их сообщения.

<sup>129</sup> О Tabula Пиаса см. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 140.

<sup>130</sup> Источники Винкельмана — сочинение Варрона «О латинском языке» (VII, 12) и упоминавшееся выше письмо Плиния Младшего (II, 17).

<sup>131</sup> Винкельман ссылается на книгу Иоганна Даниэля Шёпфлина «Описание Эльзаса» (Кольмар, 1751–1761, т. 1–2).

<sup>132</sup> В подобном смысле слово *elegantia* употребляется, в частности, у Авла Геллия (IX, 2), на которого и дана здесь ссылка.

<sup>133</sup> Винкельман ссылается на книгу Вуда. О времени расцвета Пальмиры см. «Историю», ч. 2, гл. 5 и соотв. примеч. 12.

<sup>134</sup> Винкельман указывает в ссылке таблицу с гравюрой в книге Покока.

<sup>135</sup> Источник Винкельмана, указанный в ссылке, — книга Бьянкини «Дворец цезарей» (Верона, 1738).

<sup>136</sup> В «Сравнении между древней и новой архитектурой».

<sup>137</sup> См. «Историю», ч. 1, гл. 5 и соотв. примеч. 14. Предположение Винкельмана о замене этой квадриги основывается, согласно ссылке, на сообщении Тита Ливия (X, 23, 11) об изготовленных в 457 г. от основания Рима (296 г. до н. э.) статуи Юпитера и квадриги для фронтона храма Юпитера.

<sup>138</sup> Винкельман ссылается на Павсания (V, 10, 4).

<sup>139</sup> Винкельман ссылается на Макробия (I, 8, 14).

<sup>140</sup> Винкельман указывает в ссылке книгу Рукия «Описание древнего Капитолия» (1617).

<sup>141</sup> Терракотовые рельефы на римских храмах неоднократно упоминает Плиний Старший. В отношении греческих памятников источником Винкельмана служат сообщения Павсания (V, 10, 6–7: храм Зевса в Олимпии; I, 24, 5: Парфенон; VI, 19, 13: сокровищница мегарян в Олимпии; IX, 11, 4: храм Геракла в Фивах).

<sup>142</sup> Латинский перевод Павсания, впервые опубликованный в 1583 г. во Франкфурте (в двуязычном издании Фридриха Сильбурга) и неоднократно переиздававшийся, выполнил Ромул Амузей (1489–1552).

<sup>143</sup> Винкельман вновь возвращается к обстоятельному описанию этого корабля у Афиня (V, 206 а–с), согласно которому капители колонн были выполнены во вкусе египтян.

<sup>144</sup> Винкельман ссылается на комментарии Салмазия к Солину.

<sup>145</sup> См. «Историю», ч. 2, гл. 4 и соотв. примеч. 10–11.

<sup>146</sup> Речь идет о семейной усыпальнице Секста Помпея Юста на Аппиевой дороге.

<sup>147</sup> Источник Винкельмана, указанный в ссылке, — сообщения Павсания (X, 19, 4: храм Аполлона в Дельфах; V, 10, 6: храм Зевса в Олимпии).

<sup>148</sup> Об этом рассказывает Геродот (V, 95).

<sup>149</sup> Винкельман ссылается на Витрувия (III, 5, 10), который различает эписиль (т. е. собственно архитрав) и зофор (фриз, украшенный рельефами).

<sup>150</sup> Винкельман истолковывает фразу Павсания (V, 10, 5) из описания храма Зевса в Олимпии.

<sup>151</sup> Павсаний (II, 17, 3); перевод Винкельмана точен.

<sup>152</sup> Лодовико Доменичи (ок. 1514–1564), издавший перевод «Параллельных биографий» (Лукка, 1555).

<sup>153</sup> Винкельман ссылается на описание рельефов метоп Парфенона (сцены кентавромахии) и Гефестейона в книге Покока. Там же он напечател и описание храма в Карию.

<sup>154</sup> Под зданием близ Сиены подразумеваются, по-видимому, руины памятника этрусского зодчества в Монтепульчано.

<sup>155</sup> Винкельман ссылается на Светония («Август», 91).

<sup>156</sup> Речь идет о картине Полигнота в храме Афины в Платеях (Павсаний, IX, 4, 2).

<sup>157</sup> Источник Винкельмана, указанный в ссылке, — сообщение Павсания (I, 28, 8) о двух зданиях для судебных заседаний в Афинах.

<sup>158</sup> «Илиада», VIII, ст. 435.

<sup>159</sup> См. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 346.

## О СПОСОБНОСТИ ВОСПРИНИМАТЬ ПРЕКРАСНОЕ В ИСКУССТВЕ И ОБ ОБУЧЕНИИ ЭТОМУ

(Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung in der Kunst  
und dem Unterrichte in derselben)

Над этим сочинением Винкельман, судя по его письмам, работал в первой половине 1763 г. Опубликовано оно было в сентябре того же года в Дрездене у Вальтера в виде отдельной брошюры (в 1771 г. Вальтер выпустил второе издание). Позднее печаталось лишь в составе собраный сочинений Винкельмана.

Русский перевод (сокращенный) — 1935 г. (А. А. Алявдиной).

<sup>1</sup> Фридрих Рейнхольд фон Берг (1736–1809) путешествовал по Италии в апреле — июне 1762 г. К этому времени и относится его знакомство с Винкельманом.

<sup>2</sup> Винкельман цитирует ту же X Олимпийскую оду (ст. 8–9), из которой взяты оба эпитафия. Ода посвящалась Агесиду, одержавшему победу на Олимпийских играх 476 г. до н. э.

<sup>3</sup> Т. е. среди прочих писем к Бергу. Публикацию эту осуществил позднее Иоганн Фридрих Фойгт («Письма Винкельмана к одному другу в Лифляндии». Кобург, 1784).

<sup>4</sup> Иоганн Фридрих Рейфенштейн (1719–1793), знаток древностей, длительное время живший в Риме.

<sup>5</sup> Винкельман, по-видимому, обыгрывает замечание Декарта («Рассуждение о методе»): здравый смысл ценится настолько высоко, что каждый полагает, будто наделен им.

<sup>6</sup> См. «Историю», ч. 1, гл. 4 и соотв. примеч. 283.

<sup>7</sup> Полумифический финикийский автор, цитаты из которого в греческом переводе даются, в частности, у Евсевия Кесарийского («О предуготовлениях евангельских», I, 6–7), который и послужил здесь источником Винкельмана.

<sup>8</sup> Винкельман не вполне справедлив к Наттеру, который в своем «Трактате о древнем способе изготовления резных камней...» (1754) атрибутировал произведения, основываясь преимущественно на анализе технических приемов, использовавшихся их создателями.

<sup>9</sup> Винкельман, по-видимому, перефразирует мысль Сенеки: «То, что перед глазами, не ценится» («Письма к Луцилию», XVIII, 4).

<sup>10</sup> Фернов усматривает здесь намек на Хайнекена, тогдашнего директора Дрезденской галереи, который питал предубеждение против немецких художников. Слова Винкельмана могли относиться и к Хагедорну, саксонскому «генеральному директору искусств».

<sup>11</sup> Это причудливое сравнение навеяно, очевидно, замечанием Платона о состоянии души у влюбленных («Федр», 251с).

<sup>12</sup> «Илиада», VI, 145 и след.

<sup>13</sup> Винкельман, возможно, исходит здесь из тезиса Дюбо о различии «между непосредственным впечатлением от предмета и тем, которое произведено подражанием этому предмету» («Критические размышления...», т. 1, гл. 3).

<sup>14</sup> Николас Саундерсон (1682–1739), физик и математик, слепой от рождения. Винкельман, возможно, прочитал о нем у Дидро («Письма о слепых в назидание зрячим». Париж, 1749).

<sup>15</sup> Речь идет, по-видимому, о Гэвине Гамильтоне (1723–1798).

<sup>16</sup> Это замечание Винкельмана живо воспринимается последующими поколениями; еще в конце XIX в. говорили о «чахоточных моделях» Боттичелли.

<sup>17</sup> Статуя пророка Ионы работы Лоренцетто (в Капелле Киджи церкви Санта Мария дель Пополо в Риме) создана по эскизу Рафаэля. Упомянутая ниже статуя мадонны украшает надгробие Рафаэля в Пантеоне.

<sup>18</sup> Статуя апостола Андрея работы Фьямминго находится в соборе Св. Петра. Скульптурная группа работы Пьера Легро в римской церкви Иль Джезу — «Религия низвергает Ересь».

<sup>19</sup> Плиний Старший (XXXVI, 27) сетует на суету и обилие дел в Риме, тогда как для созерцания произведений искусства нужны тишина и досуг.

<sup>20</sup> Описка (или опечатка); слова эти принадлежат Демокриту (см. «Пояснение к “Мыслям о подражании...”» и соотв. примеч. 58).

<sup>21</sup> Речь идет о книге Хольция «Греция, или История городов и народов Греции, восстановленная по монетам» (1576).

<sup>22</sup> Винкельман имеет в виду собрание дрезденского коллекционера Филиппа Даниэля Липперта.

<sup>23</sup> Собрание Христиана Дена, упомянутое и в «Истории» (ч. 1, гл. 3).

<sup>24</sup> Т. е. издание Гори.

<sup>25</sup> Обо всех коллекциях, упомянутых ниже Винкельманом, см. прил. 1 «Обзор наиболее значительных собраний древностей в Европе XVIII в.».

<sup>26</sup> «Афродита Каллипигос» (Неаполь, Национальный музей), римская копия греческого оригинала III в. до н. э.

<sup>27</sup> См. «Историю», ч. 2, гл. 4 и соотв. примеч. 6.

<sup>28</sup> Сохранившиеся картоны Рафаэля к коврам Сикстинской капеллы находятся ныне в Музее Виктории и Альберта в Лондоне.

<sup>29</sup> Труд Колина Кемпбелла «Британский Витрувий» (Лондон, 1717–1725, т. 1–5) представляет собой практическое пособие для архитекторов.

<sup>30</sup> Винкельман был знаком с чертежами не только Себастьяно Серлио, но и Филиппо Бонанни (восходящими к наброскам Рафаэля).

<sup>31</sup> Римский баснописец (первая пол. I в.). Приводимая Винкельманом цитата взята из его «Эзоповых басен» (IV, 5).

<sup>32</sup> Прозвище (букв. «испанчик»), которое получил в Италии живописец Хусепе Рибера.

<sup>33</sup> Шипионе Маффеи действительно высоко отозвался о поэмах Никандра из Колофона (в «Литературных наблюдениях»).

<sup>34</sup> Винкельман цитирует апостола Павла: «Ибо я уже становлюсь жертвою, и время моего отшествия настало. Подвигом добрым я подвизался, течение совершил, веру сохранил» (Второе послание к Тимофею, 4, 6–7).

<sup>35</sup> Речь идет о наказании, постигшем филистимлян, когда они захватили ковчег завета (Царств, 5).

<sup>36</sup> Псалом 42, ст. 2: «Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже» (в переводе Лютера, в соответствии с подлинником — олень).

<sup>37</sup> Шипионе Маффеи, в «Описании Вероны». См. «Наставление о том, как следует созерцать произведения искусства» и соотв. примеч. 7.

## Приложение 1

# ОБЗОР НАИБОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ СОБРАНИЙ ДРЕВНОСТЕЙ В ЕВРОПЕ XVIII ВЕКА

Во времена Винкельмана подавляющее большинство собраний древностей находилось в Италии. Еще в XIV–XV вв. здесь возникают довольно значительные коллекции античных гемм и монет; позднее пробуждается интерес и к произведениям скульптуры, находки которых вначале были делом случая, а затем и специально проводимых раскопок. В 1471 г. папа Сикст IV создает в Риме первый музей произведений античного искусства: Капитолийский музей, в собрание которого вошли многие статуи и рельефы, обнаруженные в Риме и его окрестностях за истекшие столетия (некоторые из них давно уже были выставлены на всеобщее обозрение на площадях города). Так Капитолийский холм, прежнее средоточие политической жизни города — и мировой империи, завершившей античную эпоху, — становится отныне средоточием художественных памятников великого прошлого. В дальнейшем собрание Капитолийского музея не раз пополняется и за счет папских коллекций, хотя многие произведения по-прежнему остаются в Ватикане и составляют предмет особых забот; так, уже в 1506 г. по распоряжению папы Юлия II для некоторых из них отводится галерея Бельведер, где помещены были, в частности, группа Лаокоона, статуя Аполлона из Анцио (Аполлон Бельведерский) и др.

Первая половина XVI в. — период подлинного расцвета собирательства, когда по всей Европе возникают разного рода художественные коллекции, кабинеты редкостей, кунсткамеры. Одновременно с этим невиданный размах приобретает увлечение античностью, а многочисленные находки произведений искусства древности создают в Италии благоприятную почву для возникновения новых коллекций, порой весьма значительных. Ко времени приезда Винкельмана в Рим здесь насчитывалось свыше десяти знаменитых собраний с более чем вековой историей. Двумя другими «метрополиями» античного искусства были Флоренция (собрание Медичи) и Неаполь (собрание Фарнезе, обогащенное геркуланумскими раскопками). Довольно крупные собрания древностей складываются и за пределами Италии, начиная с XVII в., — вначале в Англии, а затем во Франции и Испании. Становление германских коллекций (в Дрездене и Берлине) происходит позднее, уже на глазах Винкельмана.

## ИТАЛИЯ

### РИМ

#### Собрание Альбани

Кардинал Алессандро Альбани (1692–1779), друг и покровитель Винкельмана, дважды составлял свою коллекцию древностей. Большую часть первого собрания Альбани приобрел в 1728 г. саксонский курфюрст Фридрих Август I (вместе с собранием Киджи); тем самым была заложена основа античного раздела дрезденских художественных коллекций. Остаток произведений из первого собрания Альбани был передан в 1734 г. в Капитолийский музей.

Спустя некоторое время начинает складываться второе собрание, с 1758 г. размещавшееся на Вилле Альбани. Если Винкельман был хорошо знаком со всеми произведениями из первого собрания Альбани (к ним, в частности, принадлежала неоднократно упоминаемая в «Истории искусства древности» статуя раненой Ниобиды в Дрездене), то в судьбе второго собрания он принимал самое деятельное участие. Поселившись летом 1759 г. у кардинала, Винкельман руководил закупками и расстановкой произведений; скульптор Бартоломео Кавачеппи, реставрировавший многие статуи на Вилле Альбани, пользовался его советами.

После смерти Алессандро Альбани его собрание оставалось в неприкосновенности в течение некоторого времени. Позднее по приказу Наполеона около трехсот произведений было увезено во Францию; часть их вернулась на Виллу Альбани в 1815 г. (другая попала в Германию и хранится теперь в Мюнхенской Глиптотеке). Последующие владельцы собрания — особенно князя Торлония, которые приобрели Виллу Альбани в 1866 г., — несколько расширили его состав за счет новых приобретений, но при этом стремились сохранить систему экспозиции, созданную Винкельманом. И в наши дни Вилла Альбани представляет собой уникальный образец музея XVIII в., а вместе с тем — своеобразный памятник научной деятельности Винкельмана.

#### Собрание Альдобрандини

Основу собрания заложил Климент VIII (Ипполито Альдобрандини), занимавший папский престол в 1592–1605 гг. При нем же и была построена Вилла Альдобрандини на Квиринале, где разместилось собрание. Состав его сложился в основном в XVII в., последующие приобретения носили случайный характер. В 1818 г. собрание было передано в Ватикан (в том числе — знаменитая фреска «Альдобрандинская свадьба», находящаяся ныне в Ватиканской библиотеке).

## Собрание Барберини

С возведением на папский престол Маффео Барберини (Урбан VIII, 1623–1644) связаны и последующее возвышение его семейства, и основание фамильного собрания древностей. Основная коллекция складывается в Риме — в Палаццо Барберини на Квиринале, построенном для племянника папы, кардинала Федерико Барберини. Брат папы, Карло Барберини, становится в 1630 г. князем Палестрины (древний город Пренесте в Лациуме), и находки в его владениях образуют особую коллекцию, хранящуюся в княжеской резиденции. В течение всего XVII в. собрание пополняется; в реставрации произведений скульптуры участвует Бернини.

Ко времени приезда Винкельмана в Италию собрание Барберини переживает последнюю пору своего расцвета; уже в конце XVIII в. начинается его распад. Значительная часть произведений из римского собрания была продана в Германию (в том числе «Фавн Барберини», находящийся ныне в Мюнхенской Глиптотеке); многие произведения из Палаццо Барберини в Палестрине попали тогда же в ватиканские собрания, в частности обширная коллекция пренестинских цист, составленная благодаря раскопкам в римском некрополе). В настоящее время в обоих дворцах Барберини хранятся лишь незначительные остатки собрания.

## Собрание Боргезе

Начало этому собранию было положено во время понтификата Павла V (1605–1621), принадлежавшего к семейству Боргезе. Племянник папы, кардинал Шипионе Боргезе (1576–1633), составил значительную коллекцию произведений древнего и нового искусства; построенная кардиналом Вилла Боргезе на Монте Пинчио (неподалеку от Виллы Альбани) сразу же становится одним из самых известных частных музеев Рима. В XVII–XVIII вв. собрание постоянно пополняется; Винкельман застаёт его в полной неприкосновенности. Однако уже в 1806 г. все произведения античного искусства из собрания Боргезе были проданы Наполеону и с тех пор находятся в Лувре (в том числе «Боргезский боец» и «Гений Боргезе», упоминаемые в «Истории искусства древности»). Нынешнее античное собрание на Вилле Боргезе полностью сложилось в XIX в., главным образом — за счет новых находок.

## Собрание Джустиниани

В XIII–XIV вв. венецианское семейство Джустиниани поддерживает оживленные политические и торговые связи с Грецией (точнее, с Латинской империей, образовавшейся в 1204 г. после крушения Византии в результате Четвертого крестового похода); с 1363 г. и до османского завоевания в конце XV в. во владении Джустиниани находились некоторые острова в Эгейском море и Фокида в материковой Греции. На протяжении всего этого периода Джустиниани привозят в Венецию произведения античного искусства, однако их собрание довольно быстро распалось.

В XVII в. Винченцо Джустиниани основал второе собрание древностей, размещавшееся в Палаццо Джустиниани близ Пантеона и превратившееся вскоре в одно из самых значительных собраний такого рода в Риме. К реставрации произведений скульптуры в Палаццо Джустиниани привлекались многие выдающиеся мастера (в том числе — Алессандро Альгарди). В XIX в. собрание распалось; при этом значительная часть произведений перешла во владение князей Торлония («Юнона Джустиниани», «Гестия Джустиниани» и др.), часть попала в ватиканские собрания (например, «Афина Джустиниани»).

## Собрание Киджи

Собрание основал в начале XVI в. Агостино Киджи, банкир папы Юлия II (1503–1513) и известный покровитель искусств. Значительно пополнившееся в дальнейшем благодаря покупкам и находкам во владениях Киджи, собрание это, однако, было продано в 1728 г. саксонскому курфюрсту Фридриху Августу I вместе с первым собранием кардинала Альбани. Ко времени приезда Винкельмана в Италию во владении семейства Киджи оставалось лишь незначительное число произведений античного искусства (в частности, упоминаемая в «Истории искусства древности» статуя Афродиты работы Менофанта).

## Собрание Колонна

В художественных коллекциях, находившихся в середине XVIII в. в Палаццо Колонна на Квиринале, имелось небольшое количество произведений античного искусства (по преимуществу найденных в Бовиллах, где располагалось обширное поместье князей Колонна;

из этой местности ведет свое происхождение и рельеф «Апофеоз Гомера», неоднократно упоминаемый в «Истории искусства древности» и во времена Винкельмана находившийся уже за пределами Италии). В дальнейшем некоторые произведения из Палаццо Колонна были проданы в Германию (например, «Артемида Колонна», с 1822 г. входящая в состав берлинских собраний).

### Собрание Людовизи

Одно из самых значительных собраний древностей в Италии, основанное кардиналом Лодовико Людовизи (1595–1632) и размещавшееся на построенной им Вилле Людовизи на Монте Пинчио. Первоначальное ядро собрания составили приобретения кардинала (например, «Юнона Людовизи», купленная в 1622 г.), а также доставшиеся ему в наследство довольно крупные коллекции семейств Чези и Чезарини. Способствовало расширению собрания и то, что в 1621–1623 гг. папский престол занимал близкий родственник кардинала Григорий XV (Алессандро Людовизи). В XVII–XVIII вв. собрание еще пополнялось. К реставрации произведений скульптуры на Вилле Людовизи привлекались Бернини («Арес Людовизи»), Альгарди («Афина Людовизи» и «Гермес Людовизи») и другие выдающиеся мастера.

Собрание Людовизи неизменно привлекало внимание любителей и знатоков древностей; Винкельман посвятил немало времени его изучению. В XIX в. собрание сохраняется в полной неприкосновенности, а с 1901 г. образует особый раздел Музея Терм в Риме.

### Собрание Маттеи

Довольно крупное собрание древности, составленное Кириако Маттеи в начале XVIII в. и находившееся на Вилле Маттеи на Монте Челио. Вскоре после смерти Винкельмана собрание начало распадаться. Значительную часть произведений из Виллы Маттеи приобрел в 1770 г. папа Климент XIV для пополнения ватиканских собраний (в том числе «Амазонку Маттеи»). Вскоре после этого остаток собрания был продан в Англию, чему в значительной степени способствовал художник и археолог Гэвин Гамильтон, формировавший собрание маркиза Лэнсдаун; часть произведений попала и в собрание Генри Бланделла (см. ниже, в обзоре английских коллекций). В настоящее время на Вилле Маттеи находится лишь незначительное число произведений античного искусства.

## Собрание д'Эсте

Одно из собраний древностей, принадлежавших владельческому роду д'Эсте (герцогов Модены и Феррары), сложилось в основном в XVI–XVII вв. и находилось в замке Катайо близ Ровиго; оно сохранялось в неприкосновенности вплоть до нового времени, но в 1896 г. было перевезено в Вену. Винкельман не был знаком с ним. Второе фамильное собрание основал кардинал Ипполито д'Эсте (1509–1572); оно размещалось на построенной им Вилле д'Эсте в Тиволи. Наиболее ценную часть этого собрания составили находки на расположенной неподалеку Вилле Адриана (раскопки Пирро Лигорио, 1549 г.). Ко времени приезда Винкельмана в Италию собрание распалось. Значительную часть произведений из Виллы д'Эсте приобрел Бенедикт XIV (1740–1758) для Капитолийского музея; позднее некоторые произведения попали и в ватиканские собрания (в частности, статуя Ниобиды, упомянутая в «Истории искусства древности»). Некоторые произведения были проданы в Англию (собрание Генри Бланделла).

Во времена Винкельмана в Риме находилось еще несколько фамильных собраний, сложившихся в XVI–XVII вв. (Альбакини, Ронданини, Русполи и др.). Все они распались в начале XIX в., однако при этом за пределами Рима и Италии оказались лишь немногие произведения (например, «Медуза Ронданини», находящаяся ныне в Мюнхенской Глиптотеке). Некоторые из произведений, упомянутых в «Истории искусства древности», пополнили собрание Капитолийского музея (статуи сатиров из Палаццо Русполи и ряд других), остальные же составили ядро нового собрания, принадлежавшего князьям Торлония. Это собрание быстро расширялось как за счет значительных приобретений (из собраний Джустиниани, Альбакини, Русполи), так и находок в княжеских владениях; позднее оно включило в себя и собрание Альбани. В настоящее время Музей Торлония в Риме насчитывает свыше шестисот произведений античного искусства.

Значительные изменения после смерти Винкельмана произошли и с ватиканскими собраниями. Капитолийский музей, коллекции которого значительно пополнились благодаря стараниям Климента XI (1700–1721), Климента XII (1730–1740) и Бенедикта XIV (1740–1758), уже не располагал возможностями для дальнейшего расширения, и это приводит к переменам в Ватиканском дворце. При Клименте XIV (1769–1774) здесь отводятся новые помещения для античного собрания, при Пие VI (1775–1799) к ним пристраиваются дополнительные залы; так создается Музей Пио-Клементино, в организации которого принимает деятельное участие такой знаток древностей,

как Джамбатиста Висконти. В основном здесь размещаются произведения, хорошо знакомые Винкельману (например, из собраний Джустиниани и Маттеи), однако собрание пополняется и благодаря новым находкам. В XIX в. число находок неуклонно растет, в Ватикане возникают новые музейные залы; с 1844 г. произведения античного искусства из папских собраний образуют еще один музей — в Латеранском дворце.

## ФЛОРЕНЦИЯ

Начало собранию Медичи во Флоренции было положено еще при Козимо Старшем (1389–1464). Во второй половине XV в. собрание это играет особую роль в художественной жизни города: произведения античной скульптуры служат образцом для молодых мастеров (в том числе Микеланджело), в их реставрации принимают участие Донателло и Верроккьо. Однако длительный политический кризис, разразившийся после смерти Лоренцо I в 1492 г., пагубно отразился на судьбе собрания; многие произведения покидают в это время Флоренцию (например, довольно значительная коллекция гемм, перешедшая во владение рода Фарнезе).

Возрождение собрания Медичи начинается при герцоге Козимо I (1537–1574); при нем, в частности, были приобретены такие произведения, как «Химера» и «Оратор», группа «Пасквино». В конце XVI в. возникает семейное собрание и в Риме (Вилла Медичи на Монте Пинчио). В 1677 г. часть произведений отсюда была увезена во Флоренцию («Афродита Медичи», «Борцы»), но и во времена Винкельмана собрание на Вилле Медичи могло соперничать со многими римскими собраниями.

Оба собрания — как римское, так и флорентийское, — были хорошо знакомы Винкельману. После его смерти в их составе происходят некоторые изменения. В 1770–1780 гг. часть произведений из Виллы Медичи перевозится во Флоренцию (в том числе группа Ниобид); остаток римского собрания в 1834 г. приобретает Лувр. Флорентийское же собрание, пополненное в XIX в. благодаря новым находкам и приобретениям, образует античные коллекции во флорентийских музеях.

## НЕАПОЛЬ

В 1734 г. неаполитанским королем становится Карл Бурбон, прямой потомок рода Фарнезе, герцогов Пармы. По его распоряжению в Неаполь перевозится большая часть фамильного собрания древностей, в течение двух веков находившегося в Палаццо Фарнезе в Риме. Основателем собрания был папа Павел III (герцог Алессандро Фарнезе), занимавший престол в 1534–1549 гг. Коллекция, которую он составил, будучи кардиналом, пополнилась произведениями искусства, найденными во время его понтификата при раскопках в Термах Каракаллы. В дальнейшем собрание Фарнезе несколько расширилось за счет приобретений и новых находок.

Винкельман был хорошо знаком с этим собранием: как с произведениями, оказавшимися в Неаполе («Геракл Фарнезе», «Фарнезский бык» и др.), так и с теми, что остались в Палаццо Фарнезе (в их числе был «Гермес Фарнезе»; эта часть собрания оставалась в Риме до 1863 г., когда ее приобрел Британский музей).

Однако во время пребывания Винкельмана в Италии внимание всего мира было привлечено к неаполитанскому собранию преимущественно благодаря находкам в Геркулануме и Помпеях. Первые раскопки здесь проводил в 1709–1714 гг. д'Эльбёф, которому и принадлежит честь открытия Геркуланума (подробнее об этом см. примеч. 41 к «Мыслям о подражании...»). Спустя двадцать лет Карл Бурбон приобрел обширный земельный участок на месте бывшей виллы д'Эльбёфа в Портичи, на склоне Везувия. В 1738 г. начались регулярные раскопки Геркуланума; позднее были открыты Помпеи (1748) и Стабии (1749). Королевский дворец в Портичи превращается в музей с уникальным, ежегодно пополняемым собранием. Карл Бурбон покинул Неаполь в 1759 г. (чтобы занять испанский престол); раскопки продолжались до 1764 г. и возобновились лишь в следующем столетии.

Винкельман совершил четыре поездки в Неаполь (в 1758, 1762, 1764 и 1767 гг.); работы, посвященные находкам в Геркулануме и Помпеях, составляют значительную часть его наследия.

## АНГЛИЯ

В 1627 г. знаменитый коллекционер Томас Говард, граф Арундел (1586–1646) отправил в путешествие по Греции и Малой Азии ученого Уильяма Петти для сбора и изучения памятников античной культуры; так было положено начало первому собранию древностей в Англии. Коллекция Арундела, в состав которой входили произведения живописи и скульптуры, уникальные рукописи (в том числе один из кодексов Леонардо да Винчи, находящийся ныне в Британском музее), первопечатные книги и т. д., распалась вскоре после его смерти; при этом античный раздел коллекции почти в полном составе перешел в 1678 г. во владение Томаса Генри, графа Пемброк (1654–1732), которому в дальнейшем удалось создать одно из самых значительных собраний древностей за пределами Италии. Во время своего путешествия по Европе граф Пемброк приобрел в Париже собрание кардинала Мазарини, а в Риме — некоторые произведения из собрания Джустиниани. Во времена Винкельмана все произведения античного искусства, собранные Пемброком, по-прежнему находились в родовом поместье Уилтон (близ Солсбери); упоминания о них в «Истории искусства древности» имеют своим источником каталог собрания Пемброков, изданный в 1754 г. во Флоренции. Просуществовав вплоть до наших дней, собрание это было частично распродано после второй мировой войны.

Следующее по времени английское собрание создается уже на глазах Винкельмана и в Италии. Лорд Гамильтон, назначенный в 1764 г. английским послом в Неаполе, за сравнительно короткий срок составил обширную коллекцию античных ваз. Уже в 1772 г. он передал Британскому музею значительную часть своей коллекции — несколько сотен южноиталийских сосудов (до этого Британский музей, основанный в 1753 г., не располагал ни одним произведением античного искусства). После смерти Гамильтона в 1803 г. почти вся его коллекция пополнила собрание того же музея.

Позднее возникают еще два английских собрания, причем большинство произведений в их составе были хорошо знакомы Винкельману. Собрание маркизов Лэнсдаун в Лондоне включило в себя произведения, найденные Гэвином Гамильтоном в 1770–1771 гг. при раскопках на Вилле Адриана в Тиволи (в их числе был т. наз. «Геракл Лэнсдауна»), но вместе с тем — и ряд произведений, приобретенных при посредничестве Гамильтона на Вилле Маттеи. Собрание Генри Бланделла (поместье Инк Холл близ Ливерпуля) образуется в основном за счет приобретения в 1777 г. произведений из двух римских собраний — д'Эсте и Маттеи.

## ФРАНЦИЯ

В начале XVII в. по распоряжению Генриха IV один из залов Лувра отводится для произведений античного искусства, однако это собрание и в последующие два столетия не достигло сколько-нибудь значительного уровня. Между тем два крупных собрания, возникшие в эту эпоху во Франции, покидают страну после смерти их владельцев: собрание кардинала Джулио Мазарини (1602–1661) приобретает граф Пемброк, собрание кардинала Мельхиора де Полиньяка (1661–1742) — прусский король Фридрих II.

Чрезвычайно любопытное собрание составил лионский врач и археолог Жак Спон (1647–1685), внесший значительный вклад в изучение истории и культуры античности. Еще в юности он начал исследование древностей Лиона, собирая практически все, что имело отношение к античности: произведения искусства, надписи, предметы утвари и т. д. Пополнялось собрание Спона и за счет его раскопок в окрестностях города. Итогом этой деятельности послужил обширный труд Спона «Исследование древностей и редкостей Лиона» (Лион, 1673). Кроме того, в 1675–1676 гг. Спон вместе с английским ботаником и эрудитом Джорджем Уилером совершил путешествие в Италию, Грецию, Малую Азию и страны Леванта — главным образом для изучения памятников античной культуры. Винкельман был хорошо знаком с отчетами Спона и Уилера об этом путешествии, а также с другими книгами Спона.

## ИСПАНИЯ

Винкельман не раз упоминает собрание древностей, находившееся в королевском замке Сан Ильдефонсо в Аранхуэсе; сведения о нем исходили главным образом от Менгса, с 1762 г. жившего в Испании в качестве придворного живописца Карла III (Карла Бурбон-Пармского).

Основную часть собрания в Аранхуэсе составляли произведения, принадлежавшие раннее Христине Шведской, которая после отречения от престола в 1654 г. поселилась в Риме и за сравнительно небольшой срок создала одну из знаменитейших художественных коллекций своего времени (впрочем, античный раздел ее был не слишком значителен по объему и составу). В 1689 г. королева умерла, а через два месяца умер и ее наследник, кардинал Децио Аццолини, согласно завещанию которого судьбу коллекции должен был решать папа Иннокентий XI. До своей смерти, последовавшей в том же году, папа успел лишь распорядиться о передаче в Ватиканскую библиотеку об-

ширного собрания книг и рукописей; произведения искусства оказались во владении семейства Одескальки, к которому принадлежал папа. В течение недолгого времени они находились в Палаццо Одескальки в Риме, а в начале XVIII в. были проданы в Испанию вместе с небольшим фамильным собранием.

## ГЕРМАНИЯ

Во времена Винкельмана в Германии находилось два значительных собрания древностей. Дрезденское собрание образовалось благодаря покупке в 1728 г. произведений из римских собраний Альбани и Киджи; позднее в Вене были приобретены произведения, найденные д'Эльбёфом в Геркулануме. Берлинское собрание основал Фридрих II, купивший собрание кардинала Полиньяка; с 1787 г. в Берлине находилась и коллекция гемм барона фон Стоша, проданная его наследником.

## Приложение 2

### СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

VI—I вв. до н. э.

VI в. до н. э.

#### Исторические события

594/593	Законы Солона в Афинах.
586	Учреждение Пифийских игр.
582	Падение тирании Кипселидов в Коринфе. Учреждение Истмийских игр.
578	Сервий Туллий наследует Тарквинию Приску в Риме.
573	Учреждение Немейских игр.
ок. 571–555	Фаларид, тиран Акраганта.
566	Первое Панафинейское празднество в Афинах.
561/560	Установление тирании Писистрата в Афинах.
ок. 560	Крез — царь Лидии.
ок. 550	Покорение Мидии персами во главе с Киром.
546	Кир завоевывает Лидию.
ок. 538	Поликрат — тиран Самоса.
534	Тарквиний Гордый — царь Рима.
ок. 530	Камбис наследует Киру.
528/527	Смерть Писистрата. Гиппий и Гиппарх наследуют тиранию.
525	Камбис завоевывает Египет.
523/522	Гибель Поликрата.
522	Дарий I — царь Персии.
514	Гиппарх убит Гармодием и Аристогитоном.
510/509	Падение тирании Писистратидов.
509	Изгнание Тарквиния Гордого. Основание Римской республики.
508/507	Реформы Клисфена и установление демократии в Афинах.

**Философия и наука**

ок. 585—ок. 525	Анаксимен.
ок. 570—ок. 475	Ксенофан Колофонский.
ок. 570—ок. 500	Пифагор.
561/560	Смерть Солона.
ок. 550—ок. 480	Гекатей Милетский.
ок. 546	Смерть Фалеса и Анаксимандра.
ок. 540—ок. 480	Парменид.
ок. 540—ок. 480	Гераклит Эфесский.
ок. 532	Основание пифагорейской колонии в Кротоне (про- существовала примерно до 450 г.).
конец VI в.	Расцвет элейской школы.

**Литература и театр**

ок. 556—468	Симонид Кеосский.
ок. 550	Умер Стесихор.
ок. 540—ок. 450	Эпихарм, родоначальник сицилийской комедии.
535/534	Феспид ставит первую трагедию в Афинах.
ок. 530—ок. 520	Анакреон живет на Самосе (при дворе Поликрата).
525/524	Родился Эсхил.
ок. 518	Родились Пиндар и Вакхилид.

**Скульптура**

первая пол. VI в.	Дипен.	
	Скиллид.	
вторая четв. VI в.	Архерм, сын Миккиада.	
сер. VI в.	Ангелион	} Ученики Дипена и Скиллида
	Тектей	
	Феокл из Лакедемона	
	Дориклид из Лакедемона	
	Медонт из Лакедемона	
	Клеарх из Регия	
	Бупал и Атенис, сыновья Архерма.	
	Телекл и Феодор с Самоса,	
	Рэк, сын Филея.	
вторая пол. VI в.	Эндей из Афин.	

последняя четв. VI в.	Антевор, сын Эвмара.
конец VI в.	Дамей из Кротона.
ок. 510	Аристокл из Кидонии.
ок. 510—450	Агелад из Аргоса.

### Живопись

сер. VI в.	Аридик из Коринфа. Телефан из Сикиона.
вторая пол. VI в.	Эвмар из Афин.

## Первая половина V в. до н. э.

### Исторические события

500/499	Начало восстания ионийских греков против Персии.
ок. 494	Захват и разрушение Милета персами.
491/490	Гелон — тиран Гелы в Сицилии.
490	Поход персов против Греции. Битва при Марафоне.
488/487	Война между Афинами и Эгиной.
486	Смерть Дария I. Ксеркс — царь Персии.
485	Гелон овладевает Сиракузами.
483/482	Начало строительства афинского флота (Фемистокл).
480	Вторжение Ксеркса в Грецию. Битвы при Фермопилах и Артемисии; взятие персами Афин. Победа греков в битве при Саламине. Карфагеняне высаживаются в Сицилии; Гелон разбивает их в битве при Гимере.
479	Битва при Платеях. Отступление персов из Греции.
478	Смерть Гелона. Гиерон I — тиран Сиракуз.
478/477	Образование первого Афинского морского союза.
474	Победа Гиерона I над этрусками при Кумах.
471	Изгнание Фемистокла из Афин и приход к власти олигархов во главе с Кимоном.
470—456	Строительство храма Зевса в Олимпии (Либон).
467/466	Победа афинян над персами при Эвримедонте. Смерть Гиерона I и установление демократии в Сиракузах.

462	Начало демократических преобразований в Афинах.
461	Изгнание Кимона из Афин. Перикл — вождь демократов.
457	Сооружение «Длинных стен» в Афинах. Война между Афинами и Спартой. Завоевание афинянами Беотии.
457/456	Завоевание афинянами Эгины.
451	Перемирие между Афинами и Спартой.
451-450	Избрание комиссии децемвиров в Риме и запись «Законов XII таблиц».

### Философия и наука

ок. 500-428	Анаксагор.
ок. 490-ок. 432	Эмпедокл.
ок. 490-ок. 430	Зенон из Элеи.
ок. 485-380	Горгий из Леонтин.
ок. 484-425	Геродот.
ок. 480-411	Антифонт из Рамнунта.
ок. 480-ок. 410	Протагор.
ок. 480-ок. 400	Гелланик из Митилены.
469	Родился Сократ.
ок. 460-377	Гиппократ.
ок. 460-ок. 370	Демокрит.
ок. 460/455-ок. 400	Фукидид.

### Литература и театр

ок. 500	Расцвет творчества Эпихарма.
ок. 500-497	Первое выступление Эсхила в драматическом состязании.
498	Первая датированная ода Пиндара.
497/496	Родился Софокл.
ок. 492	Фриних «Взятие Милета».
484	Первая победа Эсхила.

- ок. 480 Родился Еврипид.  
476 Фриних «Финикиянки». Симонид, Пиндар и Вакхилид в Сиракузах при дворе Гиерона I.  
475 Возвращение Пиндара в Фивы.  
472 Эсхил «Персы».
- 468 Первое выступление Софокла и его победа. Смерть Симонида.  
467 Эсхил «Семеро против Фив».  
ок. 464/463 Эсхил «Умоляющие».
- 458 Эсхил «Орестейя».  
456/455 Смерть Эсхила.  
ок. 455 Первое выступление Еврипида.  
452 Последняя датированная ода Вакхилида.

### Скульптура

- ок. 500–470 Канах из Сикиона (Канах Старший).  
Аристокл из Сикиона.  
Калон из Эгины.  
Гегий из Афин.  
Критий из Сикиона.  
Несиот.
- первая четв. V в. Главкий из Эгины.
- ок. 480–460 Онат из Эгины.
- ок. 480–450 Пифагор.
- вторая четв. V в. Каламис из Беотии.  
Аристомед из Фив.  
Сократ из Фив.  
Каллитель.  
Аристомедон из Аргоса.  
Главк из Аргоса.  
Дионисий из Аргоса.  
Анаксагор из Эгины.  
Симон из Эгины.
- ок. 460–430 Фидий.  
Мирон из Элевфер.

сер. V в. Менехм из Навпакта.  
Соид из Навпакта.

### Живопись

ок. 470–450 Микон.  
вторая треть V в. Полигнот с Фасоса.  
Панений.  
сер. V в. Агатархид с Самоса.

## Вторая половина V в. до н. э.

### Исторические события

449 Победа афинян над персами при Саламине (на Кипре).  
449/448 Мир между греками и персами («Каллиев мир»);  
448 Возобновление войны между Афинами и Спартой.  
447 Поражение афинян при Коронее и потеря ими Беотии. Начало строительства Парфенона (Иктин и Калликрат).  
446/445 Мир между Афинами и Спартой.  
443–429 Перикл ежегодно избирается стратегом. Расцвет строительства на Акрополе: освящение статуи Афины Парфенос работы Фидия (438), завершение Парфенона (432), строительство Пропилей (Мнесикл, 437–432).  
431–404 Пелопоннесская война.  
430 Эпидемия в Афинах.  
429 Смерть Перикла.  
421 Мир между Афинами и Спартой. Начало строительства Эрехтейона (Филокл и Архилох, 421–406).  
415–413 Экспедиция афинян в Сицилию (против Сиракуз).  
413 Возобновление Пелопоннесской войны; вторжение спартянцев в Аттику. Поражение афинян в Сицилии.  
412–411 Отложение афинских союзников. Договоры между Спартой и Персией.

- 411 Олигархический переворот в Афинах. Победы афинян при Киносеме и Абидосе.
- 410 Победа афинян при Кизике. Восстановление демократии в Афинах.
- 405 Разгром афинского флота в битве при Эгоспотамах. Осада спартанцами Афин. Дионисий Старший — тиран Сиракуз.
- 404 Сдача Афин. Снос «Длинных стен». Правительство «Тридцати тиранов» в Афинах. Изгнанные демократы захватывают Пирей.
- 403 Восстановление демократии в Афинах.

### **Философия и наука**

- ок. 450—ок. 380 Евклид.
- ок. 445 Геродот читает «Историю» в Афинах.
- ок. 445—ок. 380 Лисий.
- 436—338 Исократ.
- ок. 432 Анаксагор, обвиненный в безбожии, покидает Афины.
- ок. 430—ок. 350 Ксенофонт.
- 428/427 Родился Платон. Горгий приезжает в Афины.
- 424 Изгнание Фукидида из Афин.
- ок. 408—ок. 355 Эвдокс Книдский.
- 408/407 Платон становится учеником Сократа. Родился Спевсипп.
- 401—399 Ксенофонт принимает участие в походе Кира Младшего, претендента на персидский престол. Его возвращение на родину с другими греческими наемниками («Анабасис»).

### **Литература и театр**

- 446/445 Последняя датированная ода Пиндара.
- ок. 445 Родился Аристофан.
- 442 Первая победа Еврипида.

ок. 442	Софокл «Антигона».
438	Еврипид «Алкестида». Смерть Пиндара.
431	Еврипид «Медея».
ок. 429–425	Софокл «Царь Эдип».
428	Еврипид «Ипполит».
427	Первая комедия Аристофана («Пирующие»).
425	Аристофан «Ахарняне».
424	Аристофан «Всадники».
ок. 424	Еврипид «Гекаба».
423	Аристофан «Облака».
422	Аристофан «Осы».
421	Аристофан «Мир».
ок. 418–410	Софокл «Электра».
415	Еврипид «Троянки».
414	Аристофан «Птицы».
ок. 413	Еврипид «Электра».
412	Еврипид «Елена».
411	Аристофан «Лисистрата» и «Женщины на празднике Фесмофорий».
ок. 411	Еврипид «Ифигения в Тавриде».
ок. 410	Еврипид «Финикиянки».
409	Софокл «Филоклет».
408	Еврипид «Орест».
406	Смерть Софокла и Еврипида. Посмертная постановка «Ифигении в Авлиде» Еврипида.
405	Аристофан «Лягушки».
401	Посмертная постановка «Эдипа в Колоне» Софокла.

### Скульптура

ок. 450–420	Кресил из Кидонии. Колот.
ок. 450–410	Поликлет из Аргоса (Поликлет Старший). Пеоний из Менде.
ок. 450–400	Алкамен. Фрадмон из Аргоса. Агоракрит.
последняя треть V в.	Каллимах из Аттики. Калон из Элеи.

последняя четв. V в.	Стронгилион.
ок. 420–370	Навкид из Аргоса.
ок. 410–360	Кефисодот Старший. Дедал из Сикиона. Поликлет Младший.
ок. 405	Канах из Сикиона (Канах Младший). Алип из Сикиона. Патрокл из Сикиона. Диномен.

### Живопись

вторая пол. V в.	Паррасий из Эфеса. Аполлodor из Афин. Тимагор из Халкиды.
последняя треть V в. – начало IV в.	Зевксис. Тиманф.

## Первая половина IV в. до н. э.

### Исторические события

396	Рим захватывает Вейи.
395–387	Война между Спартой и Персией («Коринфская война»). Афиняне поддерживают персов.
394	Битва при Книде: афинянин Конон во главе персидского флота наносит поражение спартамцам.
394–391	Восстановление «Длинных стен».
387	Мир между Спартой и Персией.
379	Демократический переворот в Фивах.
378	Поход спартамцев против Фив. Союз между Афинами и Фивами.
378/377	Образование второго Афинского морского союза.
376	Поражение спартамского флота в битве у Наксоса.
375	Тимофей разбивает спартамский флот в битве у Акарнании.

371	Мир между Афинами и Спартой. Эпаминонд во главе фиванских войск побеждает спартанцев в битве при Левктрах.
369-366	Походы Эпаминонда в Пелопоннес.
367	Смерть Дионисия Старшего.
365	Тимофей отвоевывает Самос у персов.
364	Рим завоевывает Вольсинии.
362	Победа фиванцев в битве при Мантинее и гибель Эпаминонда.
362/361	Всеобщий мир в Греции.
359-336	Филипп II — царь Македонии.
357-355	«Союзническая война»: Родос, Хиос, Кос и Византий восстают против гегемонии афинян. Распад Афинского морского союза.

### Философия и наука

ок. 400-ок. 323	Диоген из Синопа.
399	Процесс и гибель Сократа. Платон и другие его ученики уходят в изгнание.
ок. 399	Антисфен основывает в Афинах школу киников.
396/395-314	Ксенократ.
ок. 390-ок. 310	Гераклид Понтийский.
388/387	Платон возвращается в Афины и основывает Академию.
384-322	Аристотель.
384-322	Демосфен.
ок. 379	Платон «Пир».
ок. 370-287/286	Феофраст.
367/366	Аристотель становится учеником Платона.

### Литература и театр

392	Аристофан «Женщины в народном собрании».
388	Аристофан «Богатство».
ок. 386	Смерть Аристофана.

**Скульптура**

- ок. 390–340 Тимофей.
- первая пол. IV в. Гипатодор из Фив.  
Сострат.  
Поликл из Аргоса.
- ок. 380–330 Скопас.
- ок. 370–330 Лисипп.
- ок. 370–320 Леохар.  
Пракситель.  
Силанион.
- вторая треть IV в. Евфранор из Истма.
- ок. 360–300 Бриаксис.

**Живопись**

- ок. 400 Эвпомп из Сикиона.
- первая пол. IV в. Памфил из Амфиполя.
- вторая треть IV в. Евфранор

**Вторая половина IV в. до н. э.****Исторические события**

- 349 Начало борьбы в Афинах между антимакедонской демократической партией (Демосфен) и олигархами (Исократ, Эсхин).
- 343–341 Первая Самнитская война Рима.
- 340 Война Филиппа II с коалицией греческих государств (Афины, Коринф, Мегара, Фивы).
- 338 Поражение греков при Херонее и утрата ими независимости.

386	Убийство Филиппа II. Восшествие на престол Александра Македонского.
334	Начало похода Александра на Восток. Битва при Гранике.
333	Битва при Иссе.
332	Александр завоевывает Египет.
331	Битва при Гавгамелах. Александр занимает Вавилон и Персеполь. Основание Александрии Египетской.
327-326	Поход Александра в Индию.
327-304	Вторая Самнитская война Рима.
323	Смерть Александра. Раздел власти и сатрапий между его полководцами. Афиняне восстают против наместника Македонии, Антипатра («Ламийская война», 323-322).
322	Начало войн между диадохами.
317	Кассандр (сын Антипатра) ставит у власти в Афинах философа Деметрия из Фалерона. Агафокл — тиран Сиракуз.
312	Цензорство Аппия Клавдия в Риме. Начало строительства Via Appia и первого акведука.
307	Деметрий Полиоркет освобождает Афины.
306	Деметрий Полиоркет и его отец Антигон принимают царские титулы. Их держава простирается от Геллеспонта до Евфрата.
305	Птолемей Лаг (Египет), Кассандр (Македония), Лисимах (Фракия) и Селевк Никатор (Вавилон) принимают титулы царей.
301	Поражение и гибель Антигона в битве при Иссе. Его владения делят между собой остальные диадохи.

### Философия и наука

349	Демосфен «Филиппики».
347	Смерть Платона. Спевсипп наследует ему в руководстве Академией.
ок. 347-ок. 285	Дикеарх.
346	Исократ «Филипп».
343/342	Аристотель становится воспитателем Александра Македонского.
342/341-271/270	Эпикур.

- 339 Ксенократ во главе Академии. Исократ «Панафаэ-  
нейская речь».
- ок. 335–ок. 262 Зенон из Китиона.  
335/334 Аристотель основывает школу в Афинах («Лицей»).
- 331/330–232/231 Клеанф.
- 322 Смерть Аристотеля. Феофраст наследует ему в  
руководстве Ликеем. Гибель Демосфена.
- 314 Полемон из Хиоса во главе Академии.
- 307/306 Эпикур начинает преподавать в Афинах.

### Литература

- 342/341–293/292 Менандр.
- 321 Первая комедия Менандра («Гнев»).
- 319 Феофраст «Характеры».
- 316 Менандр «Брюзга».
- 313 Менандр «Отрезанная коса».
- ок. 310–ок. 245 Арат из Сол.
- ок. 310–ок. 240 Каллимах.

### Скульптура

- вторая пол. IV в. Памфил.

### Живопись

- вторая пол. IV в. Апеллес.  
Протоген.  
Павсий из Сикиона.  
Никомах.  
Аристид из Фив.  
Аэтион.  
Никий.

**Первая половина III в. до н. э.****Исторические события**

300	Селевк Никатор основывает Антиохию.
ок. 300	Лахар захватывает власть в Афинах при поддержке Кассандра.
298–290	Третья Самнитская война Рима.
296	Смерть Кассандра.
294	Деметрий Полиоркет захватывает Афины и становится царем Македонии.
292	Рим завоевывает Фалерии.
289	Смерть Агафокла.
288	Падение Деметрия Полиоркета. Лисимах и Пирр I, царь Эпира, делят между собой Македонию.
285	Лисимах овладевает всей Македонией.
283	Птолемей II Филадельф наследует в Египте своему отцу (Птолемеему Лагу). Основание Пергамского царства. Смерть Деметрия Полиоркета. Рим наносит поражение этрускам в битве у Вадимонского озера.
281	Поражение и гибель Лисимаха в битве с Селевком Никатором у Куррупедидона. Антигон Гонат, сын Деметрия Полиоркета, захватывает Афины. Смерть Селевка Никатора и восшествие на престол Антиоха I Сотера.
280–272	Война Рима с Пирром I.
276	Антигон Гонат — царь Македонии.
275	Строительство маяка на острове Фарос.
272	Рим завоевывает Тарент.
ок. 269	Гиерон II — царь Сиракуз.
264	Рим завоевывает Вольсинии.
264–241	Первая Пуническая война.
261–246	Антиох II Теос.
260	Гай Дуилий наносит поражение карфагенскому флоту в битве при Милах.

**Философия и наука**

ок. 300	Зенон основывает стоическую школу в Афинах.
	Феофраст «Учения физиков».
ок. 295	Основание Мусейона в Александрии.

ок. 287–211	Архимед.
287/286	Смерть Феофраста. Стратон — глава Ликия.
284	Зенодот — первый руководитель Александрийской библиотеки.
281/278–208/205	Хрисипп.
279/278	Греческий перевод Библии («Септуагинта»), выполненный в Александрии.
ок. 275–195/194	Эратосфен.
268	Ликон наследует Стратону в руководстве Ликия.
268/267	Смерть Полемона. Кратет во главе Академии.
ок. 265	Аркислай сменяет Кратета. Основание «Средней Академии».
264/263	Смерть Зенона. Клеанф во главе Стои.
ок. 262–ок. 180	Аполлоний из Пергама.

### Литература и театр

ок. 300–ок. 260	Феокрит.
первая пол. III в.	Александрийская школа поэтов: Каллимах, Аполлоний Родосский, Ликофрон.
ок. 274–ок. 200	Гней Невий.
272	Ливий Андроник, попавший в плен при взятии Тарента, привезен в Рим.
ок. 254–184	Плавт.

### Скульптура

ок. 295	Кефисодот, сын Праксителя (Кефисодот Младший). Тимарх, сын Праксителя.
первая пол. III в.	Пракситель Младший.

### Живопись

**Вторая половина III в. до н. э.****Исторические события**

ок. 250	Основание парфянского царства Аршакидов.
246-226	Селевк II Каллиник.
246-222	Птолемей III Эвергет.
245	Арат возглавляет Ахейский союз.
245-241	Агис IV, царь Спарты. Попытка реформировать государственный строй.
241	Окончание Первой Пунической войны.
237	Начало завоеваний Карфагена в Испании.
235-221	Клеомен III, царь Спарты. Установление неограниченной царской власти и проведение реформ.
221	Ганнибал — главнокомандующий в Испании.
218-201	Вторая Пуническая война.
217	Переход Ганнибала через Альпы. Поражение римлян при Тразименском озере.
216	Разгром римлян в битве при Каннах. Ганнибал в Южной Италии.
215	Смерть Гиерона II и союз Сиракуз с Карфагеном. Филипп V Македонский начинает войну с римлянами в Сицилии (Первая Македонская война, 215-205).
213	Ганнибал осаждает Тарент. Смерть Арата.
211	Римляне захватывают Сиракузы. Неудачный поход Ганнибала на Рим.
210	Сципион назначен главнокомандующим в Испании.
208	Победа Сципиона при Бекуле.
207	Битва при Метавре и гибель Гасдрубала, брата Ганнибала. Филопемен, стратег Ахейского союза, наносит поражение спартамцам в битве при Мантинее.
204	Высадка Сципиона в Африке.
203	Ганнибал отозван из Италии.
202	Сципион одерживает победу над Ганнибалом при Заме.
201	Мир между Римом и Карфагеном.

**Философия и наука**

- 246 Эратосфен — руководитель Александрийской библиотеки.
- 241/240 Смерть Аркесилая. Лакид во главе Академии.
- 232/231 Хрисипп возглавляет Стою.
- 228/225 Смерть Ликона. Аристон Кеосский во главе Ликей.  
ок. 220 Антигон Каристийский «Жизнеописания фило-  
софов».
- ок. 217–145 Аристарх из Самофракии.
- 216 Лакид передает Телеклу и Евандру руководство Академией.
- 214/213–129/128 Карнеад.
- 211 Гибель Архимеда при взятии Сиракуз.
- 208/204 Смерть Хрисиппа. Зенон Тарсийский во главе Стои.

**Литература и театр**

- 240 Ливий Андроник ставит в Риме первую трагедию на латинском языке.
- ок. 239–169 Квинт Энний.
- 235 Постановка первой пьесы Невия.
- ок. 205–200 Плавт «Ослы», «Хвастливый воин», «Шкатулка», «Стих».
- 204 Смерть Ливия Андроника.

**Скульптура**

- вторая пол. III в. Антигон из Пергама.
- Бозф, сын Аполлодора.
- конец III — Пиромах из Афин.  
начало II вв.

**Живопись**

- сер. III в. ? Артемон.

**Первая половина II в. до н. э.****Исторические события**

- 200 Римляне возобновляют военные действия против Филиппа V (Вторая Македонская война).
- 199–198 Этолийский и Ахейский союзы присоединяются к римлянам.
- 197 Победа Фламинина над Филиппом V в битве при Кynosкефалах. Заключение мира между Римом и Македонией.
- 197–159 Эвмен II, царь Пергама.
- 196 Фламинин провозглашает свободу Греции на Ист-мийских играх.
- 195 Ганнибал изгнан из Карфагена по требованию римлян.
- 192 Антиох III Сирийский вторгается в Грецию (при поддержке Этолийского союза). Рим объявляет ему войну.
- 191 Ацилий наносит поражение Антиоху в битве при Фермопилах.
- 190 Сципион вместе с братом командуют войсками в Азии. Поражение Антиоха в битве при Магнесии.
- 189 Взятие римлянами Амбракии (Этолия) и выход из войны греческих союзников Антиоха.
- 188 Мир между Римом и Антиохом.
- 183 Смерть Филопемена.
- 179–168 Персей, царь Македонии.
- 171 Начало Третьей Македонской войны.
- 168 Люций Эмилий Павел побеждает Персея в битве при Пидне. Конец Македонского царства.
- 159–139 Аттал III, царь Пергама.

**Философия и наука**

- ок. 200 Полибий.
- 195/194 Аристофан из Византия сменяет Эратосфена на посту руководителя Александрийской библиотеки.
- ок. 190–125 Гиппарх из Никеи.
- ок. 185–ок. 110 Павэтий.
- ок. 180 Аристарх из Самофракии становится руководителем Александрийской библиотеки (примерно до 145).

169	Первые греческие школы в Риме.
167/166	Полибий в качестве военнопленного привезен в Рим вместе с другими видными деятелями Ахейского союза.
ок. 164–160	Карнеад основывает Новую Академию.
161	Изгнание греческих философов и риторов из Рима.
156/155	«Философское посольство»: представители трех основных философских школ — Карнеад (Академия), Критолай (Ликей) и Диоген из Селевкии (Стоя) — прибывают в Рим и начинают учить философии и риторике.

### Литература и театр

191	Плавт «Псевдол».
ок. 190–ок. 159	Теренций.
ок. 186	Плавт «Менехмы».
184	Смерть Плавта.
175–ок. 86	Акций.
166–160	Постановка комедий Теренция («Девушка с Андроса», «Самоистязатель», «Евнух», «Формион», «Братья» и «Свекровь»).

### Скульптура

ок. 200	Мирон из Фив.
первая пол. II в.	Аристей из Афродисия. Папий из Афродисия.

### Живопись

## Вторая половина II в. до н. э.

## Исторические события

- 149 Начало Третьей Пунической войны. Восстание македонян против римского господства (Четвертая Македонская война, 149–148). Конфликт Рима с Ахейским союзом.
- 148 Македония — римская провинция.
- 146 Взятие и разрушение Карфагена. Война Рима с Ахейским союзом; консул Муммий одерживает победу в битве при Истме и захватывает Коринф. Потеря греками независимости.
- 142 Постройка первого каменного моста через Тибр.
- 133 Народный трибун Тиберий Гракх предлагает аграрную реформу. Оппозиция сената и волнения в Риме. Убийство Гракха и его сторонников. Присоединение Пергама к Риму.
- 123–122 Гай Гракх — народный трибун. Восстановление аграрного закона Тиберия Гракха и принятие ряда реформ.
- 121 Гибель Гая Гракха и казнь его сторонников. Постепенная отмена законов Гракха в последующие годы.
- ок. 120–63 Митридат VI Евпатор, царь Понта.
- 113 Начало нашествия кимвров и тевтонов на Италию. Римские войска терпят несколько поражений.
- 111–105 Война Рима с Югуртой, царем Нумидии.
- 108 Консул Гай Марий назначен командующим в Нумидийской войне. Военная реформа Мария.
- 105 Марий победоносно завершает Нумидийскую войну. Тяжелое поражение римлян от кимвров в Галлии.
- 102 Марий побеждает тевтонов.
- 101 Марий побеждает кимвров.

## Философия и наука

- ок. 150 Антипатр из Тарса возглавляет Стою.
- ок. 135–ок. 51 Посидоний из Апамен.
- 133 Философ Блоссий — советник Тиберия Гракха.
- ок. 129 Панэтий во главе Стои («Средняя Стоя»).
- 127/126 Клитомах возглавляет Академию.

116-27	Варрон.
110/109	Филон из Лариссы во главе Академии.
ок. 110-ок. 30	Корнелий Непот.
ок. 109	Посидоний из Апамеи во главе Стои.
106-43	Цицерон.

## Литература и театр

### Скульптура

сер. II в.	Фидий из Кари.
	Аммоний из Кари.
	Антей.
	Каллистрат.
вторая пол. II в.	Дионисий из Афин.
	Поликл из Афин.
	Дамофон из Мессены.
	Ксенофил из Аргоса.
ок. 110-60	Стратон, сын Ксенофила.
	Тимокл, сын Поликла.
	Тимархид, сын Поликла.
	Агасий, сын Досифея.

### Живопись

## Первая половина I в. до н. э.

### Исторические события

91-88	Восстание марсов, самнитов и луканов против Рима (Марсийская или Союзническая война).
89	Начало первой войны Рима с Митридатом.

- 88 Переворот Суллы в Риме. Бегство Мария и гибель многих марианцев. Войска Митридата вторгаются в Грецию. В Афинах власть захватывает философ Аристион.
- 87 Сулла — командующий в Греции. Осада Афин. Переворот Цинны в Риме и возвращение марианцев.
- 86 Смерть Мария. Сулла захватывает Афины и одерживает победы над войсками Митридата при Херонее и Орхомене.
- 85 Сулла заключает мир с Митридатом.
- 83 Возвращение Суллы в Италию и победа над марианцами у ворот Рима. Установление диктатуры Суллы. Проскрипции.
- 83–81 Вторая война с Митридатом.
- 78 Смерть Суллы.
- 74 Рим присоединяет Кирену и Вифинию. Начало третьей войны с Митридатом. Лукулл — командующий на Востоке.
- 69–67 Римляне завоевывают Крит.
- 66 Помпей сменяет Лукулла.
- 64 Сирия превращена в римскую провинцию. Конец царства Селевкидов.
- 63 Консульство Цицерона. Заговор Катилины и казнь катилинариев. Гибель Митридата и завершение войны; Понт превращен в римскую провинцию.
- 60 Первый триумvirат (Помпей, Цезарь, Красс).
- 58 Начало галльских походов Цезаря. Римляне завоевывают Кипр.
- 55 Первый каменный театр в Риме.
- 54–53 Поход Цезаря в Британию.
- 53 Поражение и гибель Красса в битве с парфянами при Каррах.

### Философия и наука

- 88 Филон из Лариссы переселяется в Рим.
- 86–85 Саллюстий.
- ок. 80–ок. 29 Диодор Сицилийский.
- 79/78 Цицерон обучается на Родосе у Посидония из Апатен.
- 70 Цицерон «Речи против Верреса».
- 63 Цицерон «Речи против Катилины».

ок. 63–19 г. н. э.	Страбон.
ок. 60–ок. 5	Дионисий Галикарнасский.
59–17 г. н. э.	Ливий.
55	Цицерон «Об ораторе».
53	Цицерон «О государстве».
52	Цицерон «О законах».

### Литература и театр

98–54	Лукреций.
ок. 87–ок. 53	Катулл.
70	Родился Вергилий.
65	Родился Гораций.
54–ок. 19	Тибулл.

### Скульптура

ок. 100	Архелай из Приены.
первая пол. I в.	Паситель.

### Живопись

первая пол. I в.	Тимомах из Византия.
------------------	----------------------

## Вторая половина I в. до н. э.

### Исторические события

50	Обострение конфликта между Цезарем и Помпеем.
49	Цезарь переходит Рубикон. Помпей оставляет Италию и направляется в Грецию. Цезарь без боя занимает Рим.
48	Цезарь в Греции; его победа над Помпеем при Фарсале. Гибель Помпея в Египте. Цезарь прибывает в Александрию и возводит Клеопатру на египетский престол. Гибель Александрийской библиотеки.

- 47 Победа Цезаря над Фарнаком, царем Боспора (сыном Митридата VI), и его возвращение в Италию.
- 46–45 Цезарь, консул и диктатор, наносит поражения помпеянкам в Африке (битва при Тапсе) и в Испании (битва при Мунде).
- 44 Убийство Цезаря. Новая вспышка гражданской войны.
- 43 Второй триумвират (Октавиан, Антоний и Лепид). Гибель Цицерона.
- 42 Октавиан и Антоний наносят поражение войскам республиканцев (Брут и Кассий) в битве при Филиппах.
- 40 Раздел римского государства между Октавианом (Запад) и Антонием (Восток).
- 37 Антоний женится на Клеопатре.
- 31 Победа Октавиана над Антонием в морской битве при Акции.
- 30 Октавиан в Египте. Самоубийство Антония и Клеопатры. Египет — римская провинция.
- 27 Октавиан принимает почетный титул Августа. Установление принципата и окончательное падение Римской республики.

### Философия и наука

- ок. 50 Цезарь «О галльской войне».
- ок. 48 Цезарь «О гражданской войне».
- 47 Цицерон «Брут».
- 46 Цицерон «Оратор».
- 45 Цицерон «Тускуланские беседы».
- 44 Цицерон «Об обязанностях» и «О природе богов». Первые «Филиппики» (речи против Антония, 44–43).
- 41 Саллюстий «Заговор Катилины».
- 39–36 Саллюстий «Война с Югуртой».
- 37 Варрон «О сельском хозяйстве».
- 36–35 Саллюстий «История».
- ок. 35 Корнелий Непот «О знаменитых людях».
- ок. 30 Дионисий Галикарнасский начинает преподавать в Риме.
- ок. 27–25 Ливий начинает работу над «Историей».
- ок. 25–23 Витрувий «Об архитектуре».

## Литература и театр

50	Родился Проперций.
43 ок. 42–39	Родился Овидий. Вергилий «Буколики».
ок. 40–30	Гораций «Эподы» и «Сатиры».
36–29	Вергилий «Георгики».
ок. 30 29	Гораций начинает работу над «Одами». Вергилий начинает работу над «Энеидой». Первая книга «Элегий» Проперция.
23–13	Гораций «Послания».
19 ок. 19	Смерть Вергилия. Овидий «Любовные элегии». Смерть Тибулла. Овидий начинает работу над «Героидами».
ок. 15	Смерть Проперция.
8	Смерть Горация.
4	Родился Сенека.
ок. 1	Овидий «Искусство любви».

## Скульптура

ок. 50	Аполлоний из Тралл. Тавриск из Тралл.
вторая пол. I в.	Менелай.
ок. 40 третья четв. I в.	Аркесилай. Агесандр. Афинодор. Полидор.

## Живопись

## Приложение 3

### ПЕРЕЧЕНЬ РИМСКИХ ИМПЕРАТОРОВ

#### 1. Династия Юлиев — Клавдиев

Август	27 г. до н. э.—14 г. н. э.
Тиберий	14—37
Калигула	37—41
Клавдий	41—54
Нерон	54—68
Гальба	68—69
Отон	69
Вителлий	69

#### 2. Династия Флавиев

Веспасиан	69—79
Тит	79—81
Домициан	81—96

#### 3. Династия Антонинов

Нерва	96—98
Траян	98—117
Адриан	117—138
Антонин Пий	138—161
Марк Аврелий	161—180
Люций Вер	161—169
Коммод	180—192

Пертинакс	193
Дидий Юлиан	193

#### 4. Династия Северов

Септимий Север	193—211
Клодий Альбин	193—197

	Песценний Нигер	193-194
Каракалла	211-217	
Гета	211-212	
Макрин	217-218	
Элагабал	218-222	
Александр Север	222-235	

## 5. Солдатские императоры

Максимин	235-238	
	Гордиан I	238
	Гордиан II	238
Пупиен	238	
Бальбин	238	
Гордиан III	238-244	
Филипп I Араб	244-249	
Филипп II	247-249	
Деций Траян	249-251	
Требониан Галл	251-253	
Волузиан	251-253	
Эмилиан	253	
Валериан	253-260	
Галлиен	253-268	
Клавдий (II) Готский	268-270	
Квинтилл	268-270	
Аврелиан	270-275	
Тацит	275-276	
Флориан	276	
Проб	276-282	
Кар	282-283	
Нумериан	283-284	
Карин	283-284	

## 6. Доминат (тетрархия)

Диоклетиан	284-305
Максимиан	286-305
Констанций I Хлор	305-306
Галерий	305-311
Флавий Север	306-307
Максенций	307-312
Лициний	308-324
Максимин (II) Даза	309-313

**7. Династия Константина**

Константин I Великий	306-337
Константин II	337-340
Констант I	337-350
Констанций II	337-361
Юлиан (Юлиан Отступник)	361-363
Иовиан	363-364

**8. Династия Валентиниана**

Валентиниан I	364-375
Валент	364-378
Грациан	367-383
Валентиниан II	375-393
Феодосий I Великий	379-395

**Западная  
Римская империя**

Гонорий	395-423
Константин III	407-411
Констанций III	421
Иоанн	423-425
Валентиниан III	425-455
Петроний Максим	455
Авит	455-456
Майориан	457-461
Либий Север	461-465
Прокопий Автемий	467-472
Глицерий	473-474
Юлий Непот	474-475
Ромул Августул	475-476

**Восточная  
Римская империя**

Аркадий	395-408
Феодосий II	408-450
Маркиан	450-457
Лев I	457-474
Лев II	474
Зенон	474-491
Анастасий I	491-518
Юстин I	518-527
Юстиниан I	527-565
Юстин II	565-578
Тиберий (II)	578-582
Маврикий	582-602
Фока	602-610
Ираклий	610-641

## Приложение 4

### ТАБЛИЦА ПЕРЕВОДА ДАТ ГРЕЧЕСКОГО И РИМСКОГО ЛЕТОСЧИСЛЕНИЯ (776 г. до н. э. — 300 г. н. э.)

Год до н. э.	Олим- пиада	а. у. с.*	Год до н. э.	Олим- пиада	а. у. с.	Год до н. э.	Олим- пиада	а. у. с.
776	1.1		753	4	1	730	3	24
775	2		752	7.1	2	729	4	25
774	3		751	2	3	728	13.1	26
773	4		750	3	4	727	2	27
772	2.1		749	4	5	726	3	28
771	2		748	8.1	6	725	4	29
770	3		747	2	7	724	14.1	30
769	4		746	3	8	723	2	31
768	3.1		745	4	9	722	3	32
767	2		744	9.1	10	721	4	33
766	3		743	2	11	720	15.1	34
765	4		742	3	12	719	2	35
764	4.1		741	4	13	718	3	36
763	2		740	10.1	14	717	4	37
762	3		739	2	15	716	16.1	38
761	4		738	3	16	715	2	39
760	5.1		737	4	17	714	3	40
759	2		736	11.1	18	713	4	41
758	3		735	2	19	712	17.1	42
757	4		734	3	20	711	2	43
756	6.1		733	4	21	710	3	44
755	2		732	12.1	22	709	4	45
754	3		731	2	23	708	18.1	46

\* *Ar urbe condita* (лат. «от основания города»), 753 г. до н. э. — традиционная дата основания Рима по Варрону, которой придерживался и Винкельман.

## Продолжение таблицы

Год до н. э.	Олим- пиада	а. у. с.	Год до н. э.	Олим- пиада	а. у. с.	Год до н. э.	Олим- пиада	а. у. с.
707	2	47	669	4	85	631	2	123
706	3	48	668	28.1	86	630	3	124
705	4	49	667	2	87	629	4	125
704	19.1	50	666	3	88	628	38.1	126
703	2	51	665	4	89	627	2	127
702	3	52	664	29.1	90	626	3	128
701	4	53	663	2	91	625	4	129
700	20.1	54	662	3	92	624	39.1	130
699	2	55	661	4	93	623	2	131
698	3	56	660	30.1	94	622	3	132
697	4	57	659	2	95	621	4	133
696	21.1	58	658	3	96	620	40.1	134
695	2	59	657	4	97	619	2	135
694	3	60	656	31.1	98	618	3	136
693	4	61	655	2	99	617	4	137
692	22.1	62	654	3	100	616	41.1	138
691	2	63	653	4	101	615	2	139
690	3	64	652	32.1	102	614	3	140
689	4	65	651	2	103	613	4	141
688	23.1	66	650	3	104	612	42.1	142
687	2	67	649	4	105	611	2	143
686	3	68	648	33.1	106	610	3	144
685	4	69	647	2	107	609	4	145
684	24.1	70	646	3	108	608	43.1	146
683	2	71	645	4	109	607	2	147
682	3	72	644	34.1	110	606	3	148
681	4	73	643	2	111	605	4	149
680	25.1	74	642	3	112	604	44.1	150
679	2	75	641	4	113	603	2	151
678	3	76	640	35.1	114	602	3	152
677	4	77	639	2	115	601	4	153
676	26.1	78	638	3	116	600	45.1	154
675	2	79	637	4	117	599	2	155
674	3	80	636	36.1	118	598	3	156
673	4	81	635	2	119	597	4	157
672	27.1	82	634	3	120	596	46.1	158
671	2	83	633	4	121	595	2	159
670	3	84	632	37.1	122	594	3	160

## Продолжение таблицы

Год до н. э.	Олимп- пняда	а. и. с.	Год до н. э.	Олимп- пняда	а. и. с.	Год до н. э.	Олимп- пняда	а. и. с.
593	4	161	555	2	199	517	4	237
592	47.1	162	554	3	200	516	66.1	238
591	2	163	553	4	201	515	2	239
590	3	164	552	57.1	202	514	3	240
589	4	165	551	2	203	513	4	241
588	48.1	166	550	3	204	512	67.1	242
587	2	167	549	4	205	511	2	243
586	3	168	548	58.1	206	510	3	244
585	4	169	547	2	207	509	4	245
584	49.1	170	546	3	208	508	68.1	246
583	2	171	545	4	209	507	2	247
582	3	172	544	59.1	210	506	3	248
581	4	173	543	2	211	505	4	249
580	50.1	174	542	3	212	504	69.1	250
579	2	175	541	4	213	503	2	251
578	3	176	540	60.1	214	502	3	252
577	4	177	539	2	215	501	4	253
576	51.1	178	538	3	216	500	70.1	254
575	2	179	537	4	217	499	2	255
574	3	180	536	61.1	218	498	3	256
573	4	181	535	2	219	497	4	257
572	52.1	182	534	3	220	496	71.1	258
571	2	183	533	4	221	495	2	259
570	3	184	532	62.1	222	494	3	260
569	4	185	531	2	223	493	4	261
568	53.1	186	530	3	224	492	72.1	262
567	2	187	529	4	225	491	2	263
566	3	188	528	63.1	226	490	3	264
565	4	189	527	2	227	489	4	265
564	54.1	190	526	3	228	488	73.1	266
563	2	191	525	4	229	487	2	267
562	3	192	524	64.1	230	486	3	268
561	4	193	523	2	231	485	4	269
560	55.1	194	522	3	232	484	74.1	270
559	2	195	521	4	233	483	2	271
558	3	196	520	65.1	234	482	3	272
557	4	197	519	2	235	481	4	273
556	56.1	198	518	3	236	480	75.1	274

## Продолжение таблицы

Год до н. э.	Олимп- пада	а. у. с.	Год до н. э.	Олимп- пада	а. у. с.	Год до н. э.	Олимп- пада	а. у. с.
479	2	275	441	4	313	403	2	351
478	3	276	440	85.1	314	402	3	352
477	4	277	439	2	315	401	4	353
476	76.1	278	438	3	316	400	95.1	354
475	2	279	437	4	317	399	2	355
474	3	280	436	86.1	318	398	3	356
473	4	281	435	2	319	397	4	357
472	77.1	282	434	3	320	396	96.1	358
471	2	283	433	4	321	395	2	359
470	3	284	432	87.1	322	394	3	360
469	4	285	431	2	323	393	4	361
468	78.1	286	430	3	324	392	97.1	362
467	2	287	429	4	325	391	2	363
466	3	288	428	88.1	326	390	3	364
465	4	289	427	2	327	389	4	365
464	79.1	290	426	3	328	388	98.1	366
463	2	291	425	4	329	387	2	367
462	3	292	424	89.1	330	386	3	368
461	4	293	423	2	331	385	4	369
460	80.1	294	422	3	332	384	99.1	370
459	2	295	421	4	333	383	2	371
458	3	296	420	90.1	334	382	3	372
457	4	297	419	2	335	381	4	373
456	81.1	298	418	3	336	380	100.1	374
455	2	299	417	4	337	379	2	375
454	3	300	416	91.1	338	378	3	376
453	4	301	415	2	339	377	4	377
452	82.1	302	414	3	340	376	101.1	378
451	2	303	413	4	341	375	2	379
450	3	304	412	92.1	342	374	3	380
449	4	305	411	2	343	373	4	381
448	83.1	306	410	3	344	372	102.1	382
447	2	307	409	4	345	371	2	383
446	3	308	408	93.1	346	370	3	384
445	4	309	407	2	347	369	4	385
444	84.1	310	406	3	348	368	103.1	386
443	2	311	405	4	349	367	2	387
442	3	312	404	94.1	350	366	3	388

## Продолжение таблицы

Год до н. э.	Олимпияда	а. у. с.	Год до н. э.	Олимпияда	а. у. с.	Год до н. э.	Олимпияда	а. у. с.
365	4	389	327	2	427	289	4	465
364	104.1	390	326	3	428	288	123.1	466
363	2	391	325	4	429	287	2	467
362	3	392	324	114.1	430	286	3	468
361	4	393	323	2	431	285	4	469
360	105.1	394	322	3	432	284	124.1	470
359	2	395	321	4	433	283	2	471
358	3	396	320	115.1	434	282	3	472
357	4	397	319	2	435	281	4	473
356	106.1	398	318	3	436	280	125.1	474
355	2	399	317	4	437	279	2	475
354	3	400	316	116.1	438	278	3	476
353	4	401	315	2	439	277	4	477
352	107.1	402	314	3	440	276	126.1	478
351	2	403	313	4	441	275	2	479
350	3	404	312	117.1	442	274	3	480
349	4	405	311	2	443	273	4	481
348	108.1	406	310	3	444	272	127.1	482
347	2	407	309	4	445	271	2	483
346	3	408	308	118.1	446	270	3	484
345	4	409	307	2	447	269	4	485
344	109.1	410	306	3	448	268	128.1	486
343	2	411	305	4	449	267	2	487
342	3	412	304	119.1	450	266	3	488
341	4	413	303	2	451	265	4	489
340	110.1	414	302	3	452	264	129.1	490
339	2	415	301	4	453	263	2	491
338	3	416	300	120.1	454	262	3	492
337	4	417	299	2	455	261	4	493
336	111.1	418	298	3	456	260	130.1	494
335	2	419	297	4	457	259	2	495
334	3	420	296	121.1	458	258	3	496
333	4	421	295	2	459	257	4	497
332	112.1	422	294	3	460	256	131.1	498
331	2	423	293	4	461	255	2	499
330	3	424	292	122.1	462	254	3	500
329	4	425	291	2	463	253	4	501
328	113.1	426	290	3	464	252	132.1	502

## Продолжение таблицы

Год до н. э.	Олим- пиада	а. у. с.	Год до н. э.	Олим- пиада	а. у. с.	Год до н. э.	Олим- пиада	а. у. с.
251	2	503	213	4	541	175	2	579
250	3	504	212	142.1	542	174	3	580
249	4	505	211	2	543	173	4	581
248	133.1	506	210	3	544	172	152.1	582
247	2	507	209	4	545	171	2	583
246	3	508	208	143.1	546	170	3	584
245	4	509	207	2	547	169	4	585
244	134.1	510	206	3	548	168	153.1	586
243	2	511	205	4	549	167	2	587
242	3	512	204	144.1	550	166	3	588
241	4	513	203	2	551	165	4	589
240	135.1	514	202	3	552	164	154.1	590
239	2	515	201	4	553	163	2	591
238	3	516	200	145.1	554	162	3	592
237	4	517	199	2	555	161	4	593
236	136.1	518	198	3	556	160	155.1	594
235	2	519	197	4	557	159	2	595
234	3	520	196	146.1	558	158	3	596
233	4	521	195	2	559	157	4	597
232	137.1	522	194	3	560	156	156.1	598
231	2	523	193	4	561	155	2	599
230	3	524	192	147.1	562	154	3	600
229	4	525	191	2	563	153	4	601
228	138.1	526	190	3	564	152	157.1	602
227	2	527	189	4	565	151	2	603
226	3	528	188	148.1	566	150	3	604
225	4	529	187	2	567	149	4	605
224	139.1	530	186	3	568	148	158.1	606
223	2	531	185	4	569	147	2	607
222	3	532	184	149.1	570	146	3	608
221	4	533	183	2	571	145	4	609
220	140.1	534	182	3	572	144	159.1	610
219	2	535	181	4	573	143	2	611
218	3	536	180	150.1	574	142	3	612
217	4	537	179	2	575	141	4	613
216	141.1	538	178	3	576	140	160.1	614
215	2	539	177	4	577	139	2	615
214	3	540	176	151.1	578	138	3	616

## Продолжение таблицы

Год до н. э.	Олимп- пиада	а. у. с.	Год до н. э.	Олимп- пиада	а. у. с.	Год до н. э.	Олимп- пиада	а. у. с.
137	4	617	99	2	655	61	4	693
136	161.1	618	98	3	656	60	180.1	694
135	2	619	97	4	657	59	2	695
134	3	620	96	171.1	658	58	3	696
133	4	621	95	2	659	57	4	697
132	162.1	622	94	3	660	56	181.1	698
131	2	623	93	4	661	55	2	699
130	3	624	92	172.1	662	54	3	700
129	4	625	91	2	663	53	4	701
128	163.1	626	90	3	664	52	182.1	702
127	2	627	89	4	665	51	2	703
126	3	628	88	173.1	666	50	3	704
125	4	629	87	2	667	49	4	705
124	164.1	630	86	3	668	48	183.1	706
123	2	631	85	4	669	47	2	707
122	3	632	84	174.1	670	46	3	708
121	4	633	83	2	671	45	4	709
120	165.1	634	82	3	672	44	184.1	710
119	2	635	81	4	673	43	2	711
118	3	636	80	175.1	674	42	3	712
117	4	637	79	2	675	41	4	713
116	166.1	638	78	3	676	40	185.1	714
115	2	639	77	4	677	39	2	715
114	3	640	76	176.1	678	38	3	716
113	4	641	75	2	679	37	4	717
112	167.1	642	74	3	680	36	186.1	718
111	2	643	73	4	681	35	2	719
110	3	644	72	177.1	682	34	3	720
109	4	645	71	2	683	33	4	721
108	168.1	646	70	3	684	32	187.1	722
107	2	647	69	4	685	31	2	723
106	3	648	68	178.1	686	30	3	724
105	4	649	67	2	687	29	4	725
104	169.1	650	66	3	688	28	188.1	726
103	2	651	65	4	689	27	2	727
102	3	652	64	179.1	690	26	3	728
101	4	653	63	2	691	25	4	729
100	170.1	654	62	3	692	24	189.1	730

## Продолжение таблицы

Год до н. э./н. э.	Олим- пиада	а. у. с.	Год н. э.	Олим- пиада	а. у. с.	Год н. э.	Олим- пиада	а. у. с.
23	2	731	16	4	769	54	2	807
22	3	732	17	199.1	770	55	3	808
21	4	733	18	2	771	56	4	809
20	190.1	734	19	3	772	57	209.1	810
19	2	735	20	4	773	58	2	811
18	3	736	21	200.1	774	59	3	812
17	4	737	22	2	775	60	4	813
16	191.1	738	23	3	776	61	210.1	814
15	2	739	24	4	777	62	2	815
14	3	740	25	201.1	778	63	3	816
13	4	741	26	2	779	64	4	817
12	192.1	742	27	3	780	65	211.1	818
11	2	743	28	4	781	66	2	819
10	3	744	29	202.1	782	67	3	820
9	4	745	30	2	783	68	4	821
8	193.1	746	31	3	784	69	212.1	822
7	2	747	32	4	785	70	2	823
6	3	748	33	203.1	786	71	3	824
5	4	749	34	2	787	72	4	825
4	194.1	750	35	3	788	73	213.1	826
3	2	751	36	4	789	74	2	827
2	3	752	37	204.1	790	75	3	828
1	4	753	38	2	791	76	4	829
1	195.1	754	39	3	792	77	214.1	830
2	2	755	40	4	793	78	2	831
3	3	756	41	205.1	794	79	3	832
4	4	757	42	2	795	80	4	833
5	196.1	758	43	3	796	81	215.1	834
6	2	759	44	4	797	82	2	835
7	3	760	45	206.1	798	83	3	836
8	4	761	46	2	799	84	4	837
9	197.1	762	47	3	800	85	216.1	838
10	2	763	48	4	801	86	2	839
11	3	764	49	207.1	802	87	3	840
12	4	765	50	2	803	88	4	841
13	198.1	766	51	3	804	89	217.1	842
14	2	767	52	4	805	90	2	843
15	3	768	53	208.1	806	91	3	844

## Продолжение таблицы

Год н. э.	Олим- пиада	а. у. с.	Год н. э.	Олим- пиада	а. у. с.	Год н. э.	Олим- пиада	а. у. с.
92	4	845	130	2	883	168	4	921
93	218.1	846	131	3	884	169	237.1	922
94	2	847	132	4	885	170	2	923
95	3	848	133	228.1	886	171	3	924
96	4	849	134	2	887	172	4	925
97	219.1	850	135	3	888	173	238.1	926
98	2	851	136	4	889	174	2	927
99	3	852	137	229.1	890	175	3	928
100	4	853	138	2	891	176	4	929
101	220.1	854	139	3	892	177	239.1	930
102	2	855	140	4	893	178	2	931
103	3	856	141	230.1	894	179	3	932
104	4	857	142	2	895	180	4	933
105	221.1	858	143	3	896	181	240.1	934
106	2	859	144	4	897	182	2	935
107	3	860	145	231.1	898	183	3	936
108	4	861	146	2	899	184	4	937
109	222.1	862	147	3	900	185	241.1	938
110	2	863	148	4	901	186	2	939
111	3	864	149	232.1	902	187	3	940
112	4	865	150	2	903	188	4	941
113	223.1	866	151	3	904	189	242.1	942
114	2	867	152	4	905	190	2	943
115	3	868	153	233.1	906	191	3	944
116	4	869	154	2	907	192	4	945
117	224.1	870	155	3	908	193	243.1	946
118	2	871	156	4	909	194	2	947
119	3	872	157	234.1	910	195	3	948
120	4	873	158	2	911	196	4	949
121	225.1	874	159	3	912	197	244.1	950
122	2	875	160	4	913	198	2	951
123	3	876	161	235.1	914	199	3	952
124	4	877	162	2	915	200	4	953
125	226.1	878	163	3	916	201	245.1	954
126	2	879	164	4	917	202	2	955
127	3	880	165	236.1	918	203	3	956
128	4	881	166	2	919	204	4	957
129	227.1	882	167	3	920	205	246.1	958

Таблица перевода дат греческого и римского летоисчисления 717

## Продолжение таблицы

Год н. э.	Олимп- иада	а. у. с.	Год н. э.	Олимп- иада	а. у. с.	Год н. э.	Олимп- иада	а. у. с.
206	2	959	238	2	991	270	2	1023
207	3	960	239	3	992	271	3	1024
208	4	961	240	4	993	272	4	1025
209	247.1	962	241	255.1	994	273	263.1	1026
210	2	963	242	2	995	274	2	1027
211	3	964	243	3	996	275	3	1028
212	4	965	244	4	997	276	4	1029
213	248.1	966	245	256.1	998	277	264.1	1030
214	2	967	246	2	999	278	2	1031
215	3	968	247	3	1000	279	3	1032
216	4	969	248	4	1001	280	4	1033
217	249.1	970	249	257.1	1002	281	265.1	1034
218	2	971	250	2	1003	282	2	1035
219	3	972	251	3	1004	283	3	1036
220	4	973	252	4	1005	284	4	1037
221	250.1	974	253	258.1	1006	285	266.1	1038
222	2	975	254	2	1007	286	2	1039
223	3	976	255	3	1008	287	3	1040
224	4	977	256	4	1009	288	4	1041
225	251.1	978	257	259.1	1010	289	267.1	1042
226	2	979	258	2	1011	290	2	1043
227	3	980	259	3	1012	291	3	1044
228	4	981	260	4	1013	292	4	1045
229	252.1	982	261	260.1	1014	293	268.1	1046
230	2	983	262	2	1015	294	2	1047
231	3	984	263	3	1016	295	3	1048
232	4	985	264	4	1017	296	4	1049
233	253.1	986	265	261.1	1018	297	269.1	1050
234	2	987	266	2	1019	298	2	1051
235	3	988	267	3	1020	299	3	1052
236	4	989	268	4	1021	300	4	1053
237	254.1	990	269	262.1	1022			

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август** (Гай Юлий Цезарь Октавиан Август, 63 г. до н. э.—14 г. н. э.), римский император с 27 г. до н. э. 135, 149, 202, 213, 216, 218, 219, 239, 266, 270–274, 299, 397, 399, 405, 411, 426, 503, 573, 580, 584, 622, 623, 625, 632, 637, 653, 666, 703, 705
- Августин**, Аврелий (354–430), отец Церкви 578
- Аврелиан** (Люций Домиций Аврелиан, 214–275), римский император в 270–275 гг. 296, 356, 371, 427, 631, 706
- Аврелий Виктор**, Секст (IV в.), римский историк 283, 628
- Аврелий Котта**, Гай (ок. 120–74 г. до н. э.), римский государственный деятель 108, 120, 126, 546, 549
- Авсоний**, Децим Магн (IV в.), римский поэт 553, 604
- Агамед**, греческий архитектор (миф.) 397
- Агасий из Эфеса**, сын Досифея (II–I вв. до н. э.), греческий скульптор 123, 184, 274, 276, 340, 550, 625
- Агатархид** с Самоса, сын Эвдема (сер. V в. до н. э.), греческий живописец 545, 685
- Агафокл** (ок. 361–289 г. до н. э.), тиран Сиракуз в 317–289 гг. до н. э. 180, 257, 258, 537, 691, 693
- Агелад** из Аргоса (перв. пол. V в. до н. э.), греческий скульптор 228, 232, 233, 591–593, 598, 600, 682
- Агесандр** с Родоса (I в. до н. э.), греческий скульптор 117, 245, 246, 547, 608, 609
- Агенор** см. *Антенор*
- Агесидам** из Локр (V в. до н. э.), адресат одной из од Пиндара 436, 667
- Агесиполид III**, царь Спарты в 219–215 гг. до н. э. 255, 614
- Агис IV**, царь Спарты в 245–241 гг. до н. э. 614, 695
- Агостини**, Леонардо (XVII в.), итальянский эрудит 647
- Агриппа**, Марк Випсаний (63–12 гг. до н. э.), римский государственный деятель 260, 572
- Агриппина Старшая** (Агриппина Випсания, 14 г. до н. э.—30 г. н. э.), жена Германика, мать Калигулы и Агриппины Младшей 272, 308, 313, 625
- Агриппина Младшая** (Агриппина Юлия, 16–59), жена Клавдия, мать Нерона 278, 308
- Агуччи**, Алессандро (XVI в.), кардинал 639
- Адам**, Ламбер Сижисбер (Адам Старший, 1700–1759), французский скульптор 383, 654

- Адам, Роберт (1728–1792), английский архитектор и знаток древностей 296, 631
- Адамант, сын Адаманта (II в. до н. э.), греческий скульптор 235, 601
- Аддисон, Джозеф (1672–1719), английский писатель 8, 12, 32, 318, 360, 496, 500, 514, 533, 638, 645, 649
- Адриан (Публий Элий Адриан, 76–138), римский император в 117–138 гг. 23, 40, 42, 46, 53, 55, 57, 61, 151, 154, 184, 219, 222, 270, 282–288, 291, 298, 380, 401, 405, 407, 416, 420, 423, 424, 429, 504, 517, 524, 549, 572, 575, 604, 629, 661, 674, 677, 705
- Айзеляйн, Йозеф (XIX), немецкий историк, издатель 491
- Аканф (VIII в. до н. э.), греческий атлет 234, 600
- Акесас (время жизни неизвестно), кипрский мастер 106, 544
- Акрат (I в.), вольноотпущенник Нерона 274
- Акций Приск см. *Аттий*
- Александр из Афин (I в. до н. э.), греческий живописец 194, 575
- Александр Македонский (356–323 гг. до н. э.) 67, 73, 135, 141, 152, 164, 167, 172, 181, 238, 244, 248, 249, 251, 252, 259, 267, 268, 273, 454, 510, 538, 561, 598, 604, 608, 609, 611, 624, 691
- Александр Север (208–235), римский император в 222–235 гг. 294, 630, 631, 706
- Александр IV (Ринальдо ди Сеньи, граф Конти), римский папа в 1254–1261 гг. 629
- Алип из Сикиона (V–IV вв. до н. э.), греческий скульптор 606, 688
- Алкамен (вт. пол. V в. до н. э.), греческий скульптор 104, 126, 165, 167, 237, 239, 240, 542, 566, 593, 603–605, 687
- Алкей (VII–VI вв. до н. э.), греческий поэт 431, 666
- Алкивиад (ок. 450–404 гг. до н. э.), афинский государственный деятель 74, 159, 305, 339, 387, 532, 563, 636
- Алкман (вт. пол. VII в. до н. э.), греческий поэт 230, 336, 596
- Альбани, Алессандро (1692–1779), кардинал, знаток древностей 11, 12, 27, 36, 38, 44, 45, 47–49, 51, 52, 55, 56, 58, 59, 61, 66, 72, 78, 80, 81, 84, 87, 91, 92, 98, 113, 120, 122, 124, 125, 127, 131, 136, 143, 146–148, 150, 152–156, 166, 171, 174, 178, 183, 184, 186–188, 191, 192, 196, 197, 199, 205, 209, 219, 220, 222, 239, 241, 243, 246, 249, 250, 261, 264, 268, 271, 277, 278, 280, 285, 291–293, 295–297, 391, 401, 402, 406, 421, 442, 448, 452–455, 476, 477, 561, 609, 670, 671, 674, 679
- Альбано, Франческо (1578–1660), итальянский живописец 387, 388, 453
- Альберти, Леандро (1479–1553), итальянский историк и географ, знаток древностей 84, 267, 535, 621
- Альберти, Леон Баттиста (1404–1472), итальянский архитектор и теоретик искусства 400, 403, 404, 659, 660
- Альгарди, Алессандро (1602–1654), итальянский скульптор 10, 181, 280, 318, 381, 626, 638, 672, 673

- Альгаротти, Франческо (1712–1764), итальянский ученый и литератор 314
- Альд Мануций см. *Мануций*
- Альдобрандини (семейство) 325, 633, 670
- Альдروанди, Улиссо (1522–1605), итальянский естествоиспытатель и эрудит 250, 601, 609, 610, 652
- Альтиери (семейство) 27, 40, 49, 52, 58, 173, 282, 292
- Альтиери, Алюццо (XVIII в.), итальянский князь 27, 449
- Амасис, египетский фараон в 570–526 гг. до н. э. 521
- Аменемхет III, египетский фараон (вт. пол. XIX в. до н. э.) 524
- Аменхотеп III, египетский фараон (вт. пол. XV в. до н. э.) 518
- Амидеи, Белизарио (XVIII в.), итальянский коллекционер и торговец древностями 153
- Аммиан Марцеллин (ок. 322–ок. 400), римский историк 516, 533, 586, 619, 631
- Аммоний из Кари (сер. II в. до н. э.), греческий скульптор 180, 569, 700
- Аморетти, Карло (XVIII в.), итальянский литератор, переводчик «Истории искусства древности» 490
- Амузей, Ромул (1489–1552), итальянский ученый-гуманист 429, 431, 665
- Амулий см. *Фабулл*
- Анакреон (VI в. до н. э.), греческий поэт 117, 122, 137, 138, 161, 681
- Анаксагор из Клазомен (ок. 500–ок. 428 гг. до н. э.), греческий философ 87, 232, 346, 348, 535, 598, 683, 686
- Анаксагор из Эгины (вт. четв. V в. до н. э.), греческий скульптор 227, 592, 684
- Анаксилай, тиран Регия (ок. 494–476 г. до н. э.) 227, 588, 592, 593
- Анастасий Библиотекарь (ок. 800–879), кардинал, хронист 632, 633
- Ангелион (сер. VI в. до н. э.), греческий скульптор 227, 589, 591, 681
- Антей (сер. II в. до н. э.), греческий скульптор 259, 616, 700
- Аntenор, сын Эвмара (посл. четв. VI в. до н. э.), греческий скульптор 232, 598, 682
- Антерм см. *Архерм*
- Антигон из Пергама (вт. пол. III в. до н. э.), греческий скульптор 696
- Антигон I Одноглазый (382–301 гг. до н. э.), царь Македонии в 306–301 гг. до н. э. 252, 611, 691
- Антигон II Гонат (319–239 гг. до н. э.), царь Македонии в 276–239 гг. до н. э. 255, 614, 693
- Антимах из Колофона (V–IV вв. до н. э.), греческий поэт 286, 628
- Антиох из Афин (предп. I в.), греческий скульптор 281, 282, 627
- Антиох I Сотер (324–261 гг. до н. э.), царь государства Селевкидов в 281–261 гг. до н. э. 252, 612, 693
- Антиох II Теос (287–246 гг. до н. э.), царь государства Селевкидов в 261–246 гг. до н. э. 264, 265, 619, 693
- Антиох III Великий (ок. 242–187 гг. до н. э.), царь государства Селевкидов в 223–187 гг. до н. э. 215–217, 256, 263, 264, 582, 583, 615, 619, 697

- Антиох IV Эпифан (215–164 гг. до н. э.), царь государства Селевкидов в 175–164 гг. до н. э. 253, 263, 264, 281, 307, 613, 618, 619, 627
- Антипатр (ок. 400–319 г. до н. э.), сподвижник Александра Македонского 244, 251, 608, 611, 691
- Антифонт из Рамнунта (ок. 480–411 гг. до н. э.), афинский государственный деятель, ритор 231, 598, 683
- Антоний, Марк (82–30 гг. до н. э.), римский государственный деятель, полководец 270, 299, 585, 619, 622, 623, 703
- Антонин Пий (86–161), римский император в 138–161 гг. 184, 288, 325, 353, 354, 399, 417, 431, 629, 647, 705
- Антонины, Аннибале (ок. 1680–1755), итальянский знаток древностей 392, 394, 395, 656
- Антониоли, Карло (1728–1800), итальянский знаток древностей 82, 534
- Антония Младшая (36 г. до н. э.–37 г. н. э.), дочь Марка Антония и Октавии (сестры Августа), мать Германика и Клавдия 550
- Апеллес из Колофона (вт. пол. IV в. до н. э.), греческий живописец 34, 124, 158, 160, 170, 172, 181, 192, 228, 245, 252, 253, 377, 562, 574, 594, 609, 612, 613, 624, 635–637, 692
- Апелликон из Теоса (IV–III вв. до н. э.), греческий философ 267, 621
- Аполлодор см. *Поллидор*
- Аполлодор из Афин (вт. пол. V в. до н. э.), греческий живописец 107, 545, 576, 688
- Аполлодор из Афин (II в. до н. э.), историк и географ 201, 239, 576
- Аполлодор из Дамаска (I–II вв.), греческий архитектор 282, 627, 628
- Аполлоний из Афин, сын Архия (I в. до н. э.), греческий скульптор 173, 568
- Аполлоний из Тралл, сын Артемидора (I в. до н. э.), греческий скульптор 250, 260, 261, 610, 617
- Аполлоний, сын Нестора (сер. I в. до н. э.), греческий скульптор 14, 259, 260, 372, 568, 616, 653
- Аполлоний Родосский (III в. до н. э.), греческий поэт 254, 504, 613, 694
- Аппиан (ок. 100–ок. 170), греческий историк 63, 150, 219, 221, 253, 414, 513, 525, 526, 528, 529, 560, 561, 579, 585, 586, 620, 621, 661, 664
- Аппий см. *Клавдий, Аппий*
- Аппулей Сатурнин, Люций (II–I вв. до н. э.), римский государственный деятель 585
- Априй, египетский фараон в 589–570 гг. до н. э. 504
- Арат (271–213 гг. до н. э.), греческий государственный деятель, стратег Ахейского союза 255, 614, 695
- Арат из Сол (ок. 310–ок. 245 гг. до н. э.), греческий поэт 8, 496, 692
- Арбетнот, Джон (1667–1735), английский писатель и знаток древностей 644
- Ардион, Жак (1686–1766), французский ученый-эллинист 185, 541, 571
- Ардуан, Жан (1646–1729), французский филолог и знаток древностей 232, 274, 414, 596, 599, 625, 663

Аретино, Пьетро (1492–1556), итальянский поэт и памфлетист 13, 501, 586  
д'Аржанвиль, Антуан Жозеф (1680–1765), французский литератор и знаток искусства 343, 366, 641, 645, 650  
Аридик из Коринфа (сер. VI в. до н. э.), греческий живописец 594, 595, 682  
Арибарзан II Филопатор, царь Каппадокии (62–ок. 54 гг. до н. э.) 263, 618  
Арион (VII–VI вв. до н. э.), греческий поэт 369  
Аристарх из Самофракии (ок. 217–145 г. до н. э.), греческий философ 620, 697  
Аристей из Афродисия (перв. пол. II в.), греческий скульптор 186, 282, 572, 698  
Аристенет (V в.), греческий писатель 637  
Аристид (VI–V вв. до н. э.), афинский политический деятель, полководец 106, 544  
Аристид из Фив (вт. пол. IV в. до н. э.), греческий живописец 171, 261, 327, 347, 367, 371, 567, 617, 639, 651, 692  
Аристид, Публий Элий (ок. 130–187), греческий ритор 60, 85, 286, 290, 524, 535, 628  
Аристион (I в. до н. э.), греческий философ 266, 620, 701  
Аристокитон (VI в. до н. э.), тираноубийца 188, 232, 369, 370, 596, 598, 680  
Аристомед (вт. пол. VI в. до н. э.), тиран Кум 103, 541  
Аристомед (перв. пол. III в. до н. э.), тиран Мегалополя 229, 596  
Аристомед из Карики (время жизни неизвестно), греческий живописец 293, 630  
Аристокл из Кидонии (конец VI в. до н. э.), греческий скульптор 226, 588, 682  
Аристокл из Сикиона (перв. треть V в. до н. э.), греческий скульптор 228, 591, 594, 684  
Аристомед из Фив (вт. четв. V в. до н. э.), греческий скульптор 227, 593, 684  
Аристомедон из Аргоса (вт. четв. V в. до н. э.), греческий скульптор 227, 590, 684  
Аристон см. *Аристион*  
Аристотель (384–322 гг. до н. э.) 38, 71, 90, 104, 171, 194, 306, 330, 350, 392, 402, 427, 470, 535, 536, 542, 575, 636, 637, 645, 646, 655, 661, 689, 691, 692  
Аристофан (ок. 445–ок. 386 гг. до н. э.) 21, 134, 173, 185, 237, 335, 336, 505, 510, 513, 537, 538, 549, 554, 568, 589, 593, 603, 643, 686, 687, 689, 697  
Аркадий (377–408), император Восточной Римской империи в 395–408 гг. 298, 707  
Аркенхольц, Юхан (1695–1777), шведский государственный деятель и историк 332, 641  
Аркесилай (сер. I в. до н. э.), греческий скульптор 183, 268, 320, 571, 621, 638

- Аркинто, Альбериго (1698–1758), кардинал 467, 475, 476
- Арнобий (ок. 260–ок. 327), христианский богослов 368, 481, 504, 529, 651
- д'Арпино, Джузеппе Чезаре (1560–1640), итальянский живописец 254, 453
- Аррахсион (VI в. до н. э.), греческий атлет 23, 507
- Арриан, Флавий (ок. 95–ок. 175), греческий историк 288, 629, 646
- Арсиноя II (ок. 316–270 гг. до н. э.), дочь египетского царя Птолемея I (и жена своего брата Птолемея II) 254, 614
- Артавазд II (Артабаз), царь Великой Армении в 55–33 гг. до н. э. 67, 529
- Артаксеркс II, царь Персии в 404–359 гг. до н. э. 555
- Артемидор из Эфеса (II в.), греческий писатель 528, 648
- Артемисия, царица Карики (сер. IV в. до н. э.) 308
- Артемон (сер. III в. до н. э.?), греческий живописец 259, 616, 696
- Арундел, Томас Говард, граф (1586–1646), английский коллекционер древностей 263, 447, 560, 599, 658, 677
- Архелай (II–I вв. до н. э.), полководец понтийского царя Митридата VI 266, 501, 620
- Архелай из Приены, сын Аполлония (предп. II в. до н. э.), греческий скульптор 241, 605, 702
- Архерм с Хиоса, сын Миккиада (вт. четв. VI в. до н. э.), греческий скульптор 589, 681
- Архидам II, царь Спарты в 469–427 гг. до н. э. 108, 546
- Архимед (ок. 287–212 г. до н. э.), греческий физик и математик 694, 696
- Архител (время жизни неизвестно), греческий мастер по камню 106, 544
- Аскар из Фив (сер. V в. до н. э.?), греческий скульптор 227, 591
- Аспасий (I в.), резчик 117, 176, 388, 547, 569
- Аспасия (V–IV вв. до н. э.), наложница Кира Младшего и Артаксеркса II 137, 555
- Ассалект (время жизни неизвестно), греческий скульптор 210
- Ассеманни, Иосиф Симон (1687–1768), итальянский ориенталист 60, 69, 524
- Астерион (перв. пол. IV в. до н. э.?), греческий скульптор 542
- Астори, Джованни Антонио (1672–1743), итальянский эрудит 596
- Атенис с Хиоса, сын Архерма (сер. VI в. до н. э.), греческий скульптор 226, 589
- Аттал I Сотер, царь Пергама в 241–197 гг. до н. э. 618
- Аттал II, царь Пергама в 159–139 гг. до н. э. 264, 618
- Аттий Приск (I в.), римский живописец 278
- Аттик, Тит Помпоний (109–32 гг. до н. э.), друг Цицерона 81, 266, 534, 557, 585, 620, 642
- Аттила, предводитель гуннов в 434–453 гг. 317, 638
- Афилет см. *Поликл*
- Афинея из Навкратиса (II–III вв.), греческий писатель 163, 199, 253, 259, 265, 335, 429, 520, 532, 537–539, 544, 548–551, 565, 576, 585, 586, 594, 597, 613, 615, 620, 624, 636, 637, 643, 652, 665

Афиногор см. *Анаксагор*

Афинодор с Родоса (I в. до н. э.), греческий скульптор 245, 246, 547, 608

Ахилл Татий (II или III в.), греческий писатель 514, 555, 559

Ацилий Глабрион, Маний (III-II вв. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 217, 256, 583, 697

Ацилий Глабрион, Маний (II в. до н. э.), сын предыдущего 217, 583

Аццолини, Децио (1623-1689), кардинал 678

Аэтион (вт. пол. IV в. до н. э.), греческий живописец 105, 543, 558, 597, 692

**Бабрий** (II в.), греческий баснописец 357, 648

Баиф, Лазар де (1484-1545), французский литератор и эрудит 647

Балдуин IX Фландрский (1171-1205), император Латинской империи в 1204-1205 гг. 300

Балтимор, Фредерик Калверт, лорд (1731-1771), английский путешественник и эрудит 448

Бальдинуччи, Филиппо (1624-1696), итальянский литератор и знаток древностей 141, 547, 557, 637, 641

Бандинелло, Баччо (1493-1560), итальянский скульптор 344, 345, 645

Бандури, Дом Ансельм (1670-1743), французский историк 632

Банье, Антуан (XVIII), французский историк 652

Барбериго, Агостино (ум. 1486), венецианский дож в 1485-1486 гг. 359, 649

Барбериго, Марко (ум. 1501), венецианский дож в 1486-1501 гг. 359, 649

Барбериго, Никколо (XVI в.), венецианский государственный деятель 361, 649

Барберини (семейство) 9, 10, 14, 40, 45-49, 52, 56, 57, 77, 84, 87, 119-121, 139, 146, 149, 175, 186, 192, 202, 206, 211, 264, 295, 298, 389, 403, 404, 438, 498, 504, 548, 671

Барберини, Карло (XVII в.), кардинал 10, 211, 399, 404, 671

Барберини, Федерико (XVII в.), князь Палестрины 10, 211, 399, 404, 671

Барнс, Джошуа (1654-1712), английский эллинист 146, 197, 220, 411, 560, 575, 585, 662

Бароччи, Федерико (ок. 1530-1612), итальянский живописец 111, 332, 366, 385, 442

Бартоли, Пьетро Санто (1635-1700), итальянский знаток древностей, археолог и эрудит 12, 193, 197, 278, 295, 406, 417, 445, 500, 501, 574, 575, 629, 663

Бартолин, Каспар (1654-1704), датский врач и эрудит 198, 575

Батон (III в.), гладиатор 293

Батрах из Лаконии (сер. II в. до н. э.?), греческий скульптор 11, 414, 500

Батт II Счастливый, царь Кирены (ок. 583-ок. 560 гг. до н. э.) 111, 549

Батт III Хромой, царь Кирены (ок. 550-ок. 530 гг. до н. э.) 230, 549, 596

Баттё, Шарль (1713-1780), французский ученый, теоретик искусства 260, 617

Баумгартен, Александр Готлиб (1714-1762), немецкий философ 464

- Баярди, Оттавио Антонио (1695–1785), итальянский археолог и эрудит 173, 240, 558, 568, 605
- Бегер, Лоренц (1633–1705), немецкий нумизмат и знаток древностей 38, 281, 515, 516, 537, 627, 647, 648, 664
- Безэр (XVIII в.), французский гравёр 396
- Белле, Огюстен (1697–1771), французский эрудит 619
- Беллини, Джентиле (ок. 1429–1507), итальянский художник 298
- Беллони (семейство) 27
- Беллори, Джованни Пьетро (1615–1696), итальянский знаток древностей 194, 248, 249, 415, 422, 500, 501, 574, 575, 609, 629, 636, 650, 652, 663
- Белон, Пьер (1517–1564), французский естествоиспытатель 32, 182, 338, 514, 562, 570, 643
- Бембо, Пьетро (1470–1547), итальянский ученый-гуманист и знаток древностей, кардинал 520
- Бенедикт XIV (Просперо Ламбертини, 1675–1758), римский папа в 1740–1758 гг. 474, 674
- Бентли, Ричард (1661–1742), английский эллинист 226, 565, 590
- Берг, Фридрих Рейнхольд фон (1736–1809), друг Винкельмана 436–438, 441, 445, 458, 666, 667
- Берглер, Стефан (ок. 1680–ок. 1740), немецкий эллинист 549
- Берендис, Иероним Дитрих (1719–1782), друг Винкельмана 466, 468, 475, 478, 486
- Берника, сестра Птолемея III и жена Антиоха II 546, 619
- Бернини, Джованни Лоренцо (1598–1680), итальянский скульптор 8, 9, 12, 110, 111, 118, 146, 175, 254, 310, 316, 341, 379–383, 386, 389, 390, 428, 442, 443, 450, 451, 497, 504, 547, 559, 607, 632, 637, 644, 671, 673
- Бернини, Доменико, сын и биограф предыдущего 497, 607
- Бидлоо, Годфрид (1649–1713), голландский медик (анатом) 341, 644
- Бизей с Наксоса (VI в. до н. э.), греческий мастер по камню 106, 544
- Бимар де ла Басти, Франсуа (XVIII в.), французский ученый 407, 596, 660
- Бингхем, Джозеф (1668–1723), английский историк 644
- Бланделл, Генри (1724–1810), английский коллекционер 673, 674, 677
- Бленвиль, Александр де (XVIII в.), французский путешественник 340, 644
- Блондель, Жак Франсуа (1705–1774), французский архитектор 367, 369, 651, 652
- Бодело де Дерваль, Шарль Сезар (1648–1722), французский литератор и эрудит 177, 295, 569, 600, 631
- Боден, Жан (1530–1569), французский писатель, историк 481
- Боз, Клод Гро де (1680–1753), французский нумизмат 232, 599
- Бонанни, Филиппо (1638–1725), итальянский архитектор и теоретик искусства 451, 668
- Боргезе (семейство) 8, 10, 11, 40, 43, 58, 60, 66, 75, 76, 84, 85, 90, 91, 121, 123, 126, 127, 155, 184, 187, 188, 220, 243, 250, 254, 274, 276, 282, 291, 299, 340, 387, 388, 438, 439, 448, 449, 452, 498–500, 607, 616, 671

- Боргезе, Шипионе (1576-1633), кардинал 671
- Боргини, Рафаэлло (XVI в.), итальянский литератор 345, 645
- Борелли, Джованни Альфонсо (1608-1679), итальянский врач и естествоиспытатель 141, 557
- Борромини, Франческо (1599-1667), итальянский архитектор 254, 435
- Босман, Виллем (1672-?), голландский путешественник 30, 514
- Боттари, Джованни Гаэтано (1689-1775), итальянский филолог и эрудит 50, 522, 626
- Боттичелли, Сандро (1444/5-1510), итальянский живописец 667
- Боуэри, Джон (ум. 1750), английский знаток древностей 657
- Бошар, Самуэль (1599-1667), французский теолог и историк 525
- Бозф из Карфагена, сын Аполлодора (вт. пол. III в. до н. э.), греческий скульптор 64, 527, 696
- Браски, Джованни Баттиста (1656-1736), итальянский знаток древностей 9, 498
- Бреваль см. *Дюран де Бреваль*
- Бриаксис (вт. пол. IV в. до н. э.), греческий скульптор 242, 606, 690
- Брос, Шарль де (1709-1777), французский ученый и литератор 481, 502
- Брут, Люций Юний (VI в. до н. э.), римский государственный деятель 79, 230, 596
- Брут, Марк Юний (85-43 гг. до н. э.), римский государственный деятель 260, 603, 621, 643, 644
- Бруднелл (XVIII в.), английский аристократ, знаток древностей 395
- Брюйн, Корнелис де (1652-1726), голландский художник и путешественник 65, 338, 528, 643
- Брюль (XVIII), немецкий государственный деятель 478
- Брюма, Пьер (1688-1742), французский эллинист 411, 662
- Буало-Депрео, Никола (1636-1711), французский писатель и теоретик искусства 635
- Буассар, Жан Жак (1528-1602), французский поэт и знаток древностей 45, 210, 519, 577
- Буларх (VIII-VII вв. до н. э.), греческий живописец 226, 588
- Буонарроти, Филиппо (1661-1738), итальянский знаток древностей 190, 280, 433, 573, 627
- Бупал с Хиоса, сын Архерма (сер. VI в. до н. э.), греческий скульптор 226, 589, 681
- Бурдон, Себастьян (1616-1671), французский живописец 332, 641
- Бурман, Питер (1668-1741), голландский эллинист 36, 515
- Бутад из Сикиона (сер. VII в. до н. э.), греческий мастер (горшечник, создатель первых терракотовых рельефов) 319, 320, 638
- Бьянки, Джованни Баттиста (ок. 1520-1600), итальянский скульптор и реставратор 250, 610
- Бьянкини, Франческо (1662-1729), итальянский математик и астроном, эрудит 46, 65, 94, 274, 476, 520, 522, 527, 537, 625, 665

- Бьянкони, Джованни Лодовико (XVIII), врач 468, 477, 478
- Бюнау, Генрих фон (1697–1762), саксонский государственный деятель, историк 465–467
- Вазари, Джорджо (1511–1574), итальянский живописец и литератор 249, 257, 318, 322, 323, 346, 572, 609, 637, 639
- Вайян, Жан (1632–1706), французский нумизмат 265, 626, 648
- Вакка, Фламинио (1530–1596), итальянский скульптор, знаток древностей 121, 297, 548, 609, 631, 660
- Валезий, Генрих (Анри де Валуа, 1603–1676), французский эллинист 533, 586, 631
- Валериан (Публий Лициний Валериан, ок. 190–260), римский император в 253–260 гг. 298, 706
- Валерий из Сукр см. *Варий Сукроненсий*
- Валерий Максим (I в.), римский историк 160, 510, 563, 585, 649
- Валерий, Марк (VI в. до н. э.), римский государственный деятель 419, 664
- Валерий Попликола, Публий (VI в. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 419, 661, 664
- Валетта, Джузеппе (XVIII в.), итальянский законовед, коллекционер 94, 162
- Валле (семейство) 39, 66
- Валле, Пьетро делла (1586–1652), итальянский путешественник 508
- Вальтер, Георг Конрад (XVIII в.), дрезденский издатель 474, 478, 490, 640, 653, 666
- Варий Сукроненсий, Квинт (II–I вв. до н. э.), римский государственный деятель 332, 641
- Варрон см. *Визеллий Варрон, Гай*
- Варрон, Марк Теренций (Варрон Реатинский, 116–28 гг. до н. э.), римский ученый и писатель 14, 136, 212, 424, 526, 530, 555, 561, 565, 578–580, 700
- Василид (I–II вв.), греческий философ-гностицист 523
- Василий Великий (Василий Кесарийский, ок. 330–379), отец Церкви 297, 631
- Ватле, Клод Анри (1718–1786), французский поэт и теоретик искусства 120, 124, 130, 548, 550, 553
- Веен, Отто ван (1556–1629), фламандский живописец 111, 546
- Везалий, Андреас (1515–1564), голландский естествоиспытатель (врач и анатом) 33, 515
- Велизарий (505–565), византийский полководец 299, 632
- Вельзер, Марк (XVI–XVII вв.), немецкий филолог и эрудит 515
- Венути, Ридольфино (1705–1763), итальянский знаток древностей 421, 664
- Вер см. *Люций Вер*
- Вергилий Марон, Публий (70–19 гг. до н. э.), римский поэт 28, 72, 106, 140, 166, 184, 218, 221, 295, 304, 315, 318, 336, 359, 360, 366, 419, 423, 508, 535, 557, 584, 585, 635, 639, 702, 704

- Веронезе, Паоло (1528–1588), итальянский живописец 453  
Вероспи (семейство) 186, 210, 294  
Веррес, Гай (II–I вв. до н. э.), римский государственный деятель 266, 544, 556, 620  
Верроккьо, Андреа (1435–1488), итальянский живописец и скульптор 675  
Верф, Адриан ван дер (1659–1722), голландский художник 319, 347, 455  
Веспасиан (Тит Флавий Веспасиан, 9–79), римский император в 69–79 гг. 173, 203, 278, 356, 546, 626, 705  
Весселинг, Питер (1692–1764), голландский эллинист 56, 405, 660  
Веттори, Франко (1710–1770), итальянский знаток древностей и эрудит 171  
Вельдике, Марк (XVIII в.), немецкий филолог 514, 662  
Визеллий Варрон, Гай (I в. до н. э.), римский государственный деятель 262, 618  
Вико, Джамбатиста (1668–1774), итальянский философ и писатель 481  
Вилде, Якоб де (XVII–XVIII вв.), голландский нумизмат и знаток древностей 65, 527  
Вилле, Иоганн Георг (1715–1808), немецкий художник 16, 475, 502, 657  
Винкельман, Анна Мария (1680–1747), мать Винкельмана 462  
Винкельман, Мартин (1686–1750), отец Винкельмана 462  
Виньола, Джакомо Бароцци да (1507–1573), итальянский архитектор 294, 419  
Виньола, Джованни (ок. 1680–1753), итальянский нумизмат и знаток древностей 630  
Висконти, Джамбатиста (1722–1784), итальянский знаток древностей и эрудит 577, 612, 622, 627, 675  
Вителлий (Авл Вителлий, 21–69), римский император в 69 г. 277, 362, 626, 705  
Витигес, король остготов в 536–540 гг. 298, 632  
Витрувий (I в. до н. э.), римский теоретик архитектуры 131, 207, 272, 329, 362, 363, 369, 394, 397, 398, 400, 402–409, 414, 415, 418, 423, 431, 451, 478, 480, 500, 545, 553, 554, 564, 571, 576, 618, 623, 650, 651, 657–664, 666, 703  
Вольпи, Джузеппе Рокко (1692–1746), итальянский знаток древностей 412, 413, 625, 649, 652, 662  
Вольтер (Франсуа Мари Аруз, 1694–1778), французский философ 378, 466, 653  
Вольф, Христиан (1679–1754), немецкий философ 464  
Вописк, Флавий (III–IV вв.), римский историк 628  
Вуд, Роберт (1717–1771), английский государственный деятель, эрудит 321, 631, 657, 663, 665  
Вулка (VI в. до н. э.), этрусский скульптор 93, 212, 537, 578

- Гай (I в. н. э.), резчик 210
- Гайм, Никколо Франческо (1679–1729), итальянский композитор, знаток древностей 278, 531, 626, 651
- Гален (II в.), греческий врач и естествоиспытатель 576, 622
- Галиани, Бернардо (1707–1772), итальянский эллинист, знаток древностей 392, 403, 416, 656, 659
- Галлер, Альбрехт фон (1708–1777), швейцарский ученый (философ, естествоиспытатель) и литератор 555
- Галлиен (Публий Лициний Эгнатий Галлиен, 218–268), римский император в 253–268 гг. 11, 295, 298, 402, 428, 631, 706
- Гальба (Сервий Сульпиций Гальба, 3 г. до н. э.–69 г. н. э.), римский император в 68–69 гг. 219, 222, 586, 626, 705
- Гамильтон, Гэвин (1723–1798), английский художник и знаток древностей 441, 667, 673
- Гамильтон, Уильям, лорд (1730–1803), английский посол в Неаполе в 1764–1800 гг., коллекционер 62, 677
- Ганнибал (247/246–183/182 гг. до н. э.), карфагенский государственный деятель и полководец 50, 63, 93, 111, 258, 522, 525, 581, 695, 697
- Гармодий (VI в. до н. э.), тираноубийца 188, 232, 596, 598, 680
- Гарофало, Блазио (1677–1762), итальянский поэт и знаток древностей 182, 570
- Гасдрубал (ум. 203 г. до н. э.), карфагенский полководец, брат Ганнибала 62, 63, 525
- Гасдрубал, сын Гискона (III–II вв. до н. э.), карфагенский государственный деятель 62, 525
- Гаурико, Помпоньо (1481 или 1482–1530), итальянский поэт и теоретик искусства 587
- Гаццолес, граф (XVIII в.), неаполитанский аристократ 392
- Газтани (семейство) 79
- Гварначчи, Марио (1701–1785), итальянский эрудит 536
- Гверчино (Джованни Франческо Барбиери, 1591–1666), итальянский живописец 442, 453
- Гевартий, Иоанн (Жан Гаспар Гевартс, 1593–1666), голландский эллинист 221, 585
- Гегесандр из Дельф (II в. до н. э.), греческий писатель 231, 597
- Гегий из Афин (перв. пол. V в. до н. э.), греческий скульптор 165, 227, 565, 566, 591–593, 684
- Гедил (перв. пол. III в. до н. э.), греческий поэт 560
- Гейюс (время жизни неизвестно), резчик 152
- Гекатей Милетский (ок. 550–ок. 480 г. до н. э.), греческий историк и географ 523, 681
- Геликон (время жизни неизвестно), кипрский мастер 106, 544
- Гелиогабал (Марк Аврелий Антонин Гелиогабал, 204–222), римский император в 218–222 гг. 293, 294, 630

- Гелиодор (время жизни неизвестно), греческий скульптор 244, 608
- Гелланик из Митилены (ок. 480—ок. 400 г. до н. э.), греческий историк 530, 683
- Геллий, Авл (II в.), римский писатель 427, 527, 554, 584, 665
- Гелон, тиран Сиракуз в 485—478 гг. до н. э. 135, 222, 232, 526, 586, 592
- Генрих II Валуа (1518—1559), король Франции в 1547—1559 гг. 249, 610
- Генрих IV Бурбон (1553—1610), король Франции в 1594—1610 гг. 363, 678
- Георг III (1738—1820), король Англии в 1760—1820 гг. 448, 453, 454
- Георгий Кедрен (XI в.), византийский хронист 298, 606, 632, 633
- Георгий Кодин (X в.), византийский хронист 40, 518, 532, 664
- Гераклит Понтийский (ок. 390—ок. 310 гг. до н. э.) 651, 689
- Гераклит Эфесский (ок. 540—ок. 480), греческий философ 317, 681
- Гердер, Иоганн Готфрид (1744—1803), немецкий писатель и ученый 462
- Германик (15 г. до н. э.—19 г. н. э.), римский государственный деятель и полководец из династии Юлиев—Клавдиев (внук императора Августа) 9, 273, 313, 413, 624
- Гермодор из Саламина (сер. II в. до н. э.), греческий архитектор 500
- Гермокл Родосский (время жизни неизвестно), греческий скульптор 253, 254, 612, 613
- Герод Аттик см. *Ирод Аттик*
- Геродот (ок. 484—425), греческий историк 38, 39, 47—49, 52, 56, 58, 62, 101, 103, 142, 158, 161, 177, 229, 231, 291, 405, 502, 503, 507, 509, 510, 512, 513, 516—518, 520—526, 528—530, 532, 539, 541, 543, 557—559, 563, 564, 573, 584, 586, 589, 590, 593, 595, 597, 646, 660, 666, 683, 686
- Гесиод (VIII—VII вв. до н. э.), греческий поэт 567, 651
- Гесихий (V в.), греческий лексикограф 107, 118, 513
- Гефестион (ум. 324 г. до н. э.), друг Александра Македонского 249, 610
- Гёте, Иоганн Вольфганг (1749—1832) 468, 469, 473, 485—488, 491, 558, 565
- Гиерон I (ок. 525—467/466 гг. до н. э.), тиран Сиракуз в 478—467/466 гг. до н. э. 63, 104, 135, 228, 232, 526, 542, 592, 593, 682, 684
- Гиерон II (ок. 306—215), царь Сиракуз в 289—215 гг. до н. э. 258, 615, 693, 695
- Гипатодор из Фив (перв. пол. IV в. до н. э.), скульптор 106, 545, 606, 690
- Гиппарх, сын Писистрата, тиран Афин в 528/527—514 гг. до н. э. 34, 230, 541, 596, 598, 680
- Гиппий, сын Писистрата, тиран Афин в 528/527—510/509 гг. до н. э. 34, 230, 541, 596, 598, 680
- Гиппократ (ок. 460—ок. 370 г. до н. э.), греческий врач и естествоиспытатель 32, 334, 336, 481, 514, 642, 643, 683
- Гитиад (время жизни неизвестно), греческий скульптор и архитектор 587, 588
- Главк из Аргоса (вт. четв. V в. до н. э.), греческий скульптор 227, 592, 593, 684

- Главк с Хиоса (перв. пол. VI в. до н. э.), греческий мастер-литейщик 573  
Главкий из Эгины (перв. четв. I в. до н. э.), греческий скульптор 228, 232, 593, 599, 684  
Гликон из Афин (время жизни неизвестно), греческий скульптор 261, 549, 617  
Гнедич, Николай Иванович (1784–1833), русский поэт и переводчик 560  
Гней (I в.?), резчик 210, 577  
Гогюэ, Антуан Ив (1716–1758), французский правовед и историк 481, 502, 525  
Годо, Антуан (1605–1677), французский историк 644  
Гольбейн, Ганс (1497–1543), немецкий живописец 36  
Гомер (VIII в. до н. э.) 26, 32, 34, 36, 39, 63, 74, 102, 104, 125, 127, 146–148, 166, 168, 170, 197, 199, 218, 222, 231, 240, 241, 273, 276, 286, 292, 304–306, 332, 335, 338, 343, 349, 352, 362, 363, 366, 384, 385, 407, 446, 454, 456, 463, 500, 510, 515, 517, 525, 531, 535, 537, 544, 549, 550, 552, 553, 555, 560, 561, 576, 585, 586, 594, 605, 625, 642, 643, 646, 649, 651, 660, 666, 667  
Гонорий (384–423), император Западной Римской империи в 395–423 гг. 297, 298, 632, 707  
Горapolлон (IV–V вв.), египетский писатель 647  
Гораций Коклес, Публий (VI в. до н. э.), римский герой 28, 213, 512  
Гораций Пулвилл, Марк (VI в. до н. э.), римский государственный деятель, брат предыдущего 79  
Гораций Флакк, Квинт (65–8 г. до н. э.) 47, 140, 317, 329, 330, 348, 361, 367, 557, 561, 565, 640, 643, 702, 704  
Горгас (время жизни неизвестно), греческий живописец 580  
Горгий из Леонтин (ок. 485–ок. 380 гг. до н. э.), греческий ритор и софист 103, 231, 541, 598, 683, 686  
Гордиан III (Марк Антоний Гордиан, 225–244), римский император в 238–244 гг. 294, 706  
Гордон, Александр (ок. 1692–1754), английский знаток древностей 38, 516, 521  
Гори, Антонио Франческо (1691–1757), итальянский знаток древностей и эрудит 12, 30, 76, 78, 85, 148, 173, 176, 282, 501, 531, 533, 560, 561, 568, 569, 604, 609, 625, 637, 647, 668  
Готшед, Иоганн Кристоф (1700–1766), немецкий литератор и теорик литературы 471  
Гофман, Иоганн Якоб (1635–1706), немецкий историк 607  
Гоци (XVII в.), итальянский знаток древностей 399, 658  
Гравина, Джованни Винченцо (1664–1718), итальянский драматург и теоретик литературы 30, 514  
Граук, Гай Семпроний (153–121 гг. до н. э.), римский государственный деятель 156, 212, 664, 699

- Гракх, Тиберий Семпроний (162–133 гг. до н. э.), римский государственный деятель 156, 159, 212, 579, 664, 699
- Гракх, Тиберий Семпроний (III в. до н. э.), римский государственный деятель (консул 238 г. до н. э.) 581
- Гракх, Тиберий Семпроний (III в. до н. э.), римский государственный деятель (консул 215 г. до н. э.) 214, 581
- Гран, Даниэль (1694–1757), австрийский живописец 328, 363, 469, 639
- Гранвелла, Антонио (Антуан Перрено де Гранвиль, 1517–1586), кардинал, испанский государственный деятель 417, 663
- Гревей, Иоанн (Иоганн Георг Гreve, 1632–1703), немецкий знаток древностей 280, 627
- Грив, Джон (1602–1652), английский математик 525, 528, 573
- Григорий IX (Уголино ди Сеньи, граф Конти, ок. 1145–1241), римский папа в 1227–1241 гг. 629
- Григорий XV (Алессандро Людовизи, 1554–1623), римский папа в 1621–1623 гг. 673
- Григорий Назианзин (330–390), отец Церкви 297, 631
- Григорий Нисский (335–394), отец Церкви 297, 631
- Григорий Тавматург (ок. 213–270), христианский богослов 335, 643
- Гроций, Гуго (Гуго де Гроот, 1583–1645), нидерландский государственный деятель и правовед 11, 499
- Грутер, Янус (1560–1627), голландский филолог 515, 624
- Гуальтиери, Доменико (XVIII в.), кардинал 94
- Губерт, Михаэль (1727–1804), немецкий литератор 490
- Гунст, Питер Стейвенс ван (XVII в.), голландский художник 644
- Густав III (1746–1752), король Швеции с 1771 641
- Давилер, Огюстен Шарль (1653–1700), французский архитектор 664**
- Дамей из Кротона (конец VI в. до н. э.), греческий скульптор 227, 590, 682
- Дамм, Христиан Тобиас (1699–1778), немецкий эллинист 463, 469
- Дамокрит из Сикиона (IV в. до н. э.), греческий скульптор 227, 597
- Дамофил (время жизни неизвестно), греческий живописец 580
- Дамофон из Мессены (вт. пол. II в. до н. э.), греческий скульптор 25, 27, 227, 509, 511, 590, 700
- Дане, Пьер (1640–1709), французский историк и эрудит 243, 607
- Даниэле да Вольтерра (1509–1566), итальянский живописец и скульптор 90
- Дапперт, Олферт (1636–1689), голландский медик и географ 514
- Дарий I, царь Персии в 521–486 гг. до н. э. 39, 517, 680, 682
- Дасье, Анна (1654–1722), французский эллинист 635
- Дати, Карло (1629–1676), итальянский эрудит 282, 367, 501, 627, 651
- Дедал, греческий архитектор, скульптор и изобретатель (миф.) 22, 25, 26, 226, 228, 261, 506, 508, 573, 586, 587, 589, 617

- Дедал из Сикиона (конец V—перв. пол. IV в. до н. э.), греческий скульптор 227, 589, 688
- Дейк, Антонис ван (1599–1641), голландский живописец 176, 347, 350
- Декарт, Рене (1596–1650), французский философ 457, 667
- Демарат, отец римского царя Тарквиния Приска 595
- Демей см. *Дамей*
- Деметрий из Фалерона (ок. 350–283 гг. до н. э.), греческий философ и государственный деятель 102, 175, 252, 539, 566, 611, 691
- Деметрий Полиоркет (337–283 гг. до н. э.), царь Македонии в 306–285 гг. до н. э. 96, 237, 251, 252, 538, 602, 611, 614, 691, 693
- Демокед из Кротона (VI в. до н. э.), греческий врач 597
- Демокрит из Абдеры (ок. 460–ок. 370 гг. до н. э.), греческий философ 344, 445, 509, 668, 683
- Демокрит из Сикиона см. *Дамокрит*
- Демонакс (II в.), греческий философ 253, 613
- Демонакт из Мантиней (VI в. до н. э.), греческий государственный деятель 230, 596
- Демосфен (384–322 гг. до н. э.), греческий оратор и государственный деятель 168, 242, 249, 297, 348, 544, 571, 608, 610, 689–691
- Демпстер, Томас (1579–1625), английский эрудит, основатель этрускологии 97, 155, 530–532, 534, 562, 576, 662
- Ден, Христиан (XVIII в.), немецкий коллекционер 83, 446, 668
- Дени, Жан Батист (XVII в.), французский врач и естествоиспытатель 555
- Деннер, Балтазар (1685–1749), немецкий живописец 347, 390
- Деций Траян (Гай Месий Квинт Траян Деций, 200–251), римский император в 249–251 гг. 617, 706
- Джованни да Болонья (1524–1608), итальянский скульптор 9, 381
- Джованни да Удине (1487–1564), итальянский живописец 272, 623
- Джордано, Лука (1632–1705), итальянский живописец 456
- Джудиче, Никколо дель (XVIII в.), итальянский коллекционер, кардинал 448
- Джустиниани (семейство) 11, 72, 78, 134, 279, 299, 428, 438, 451, 671, 675, 677
- Джустиниани, Винченцо (XVII в.), итальянский аристократ, коллекционер 672, 674
- Дзанетти, Антонио Мария (1680–1766), итальянский коллекционер 249, 609, 610, 622
- Диалог Мелосский (V в. до н. э.), греческий философ 26, 509, 510
- Диалог Родосский (V в. до н. э.), греческий атлет 237, 305, 602
- Дибутад см. *Бутад*
- Дидий Юлиан (Марк Дидий Север Юлиан, 133–193), римский император в 193 г. 293, 630, 705
- Дидро, Дени (1713–1784) 667
- Дик, Иоганн Готфрид (XVIII в.), лейпцигский издатель 655

- Дикеарх (ок. 347—ок. 285 г. до н. э.), греческий ученый 333, 508, 642, 643, 691
- Дикинсон, Эдмунд (1624—1707), английский историк и эрудит 613
- Диномен (V в. до н. э.), сын Гиерона I Сиракузского 104, 542, 543, 592
- Диномен (предп. V—IV вв. до н. э.), греческий скульптор 241, 605, 606, 688
- Диоген Афинский (I в.), греческий скульптор 271, 430, 623
- Диоген Лаэртский (III в.), греческий философ 523, 530, 539, 540, 547, 553, 554, 590, 598, 607, 612, 614
- Диоген Синопский (ок. 412—ок. 323 г. до н. э.), греческий философ 129, 561, 689
- Диогнет (II в.), греческий живописец 104, 288, 542
- Диодор Сицилийский (ок. 80—ок. 29 г. до н. э.), греческий историк 22, 24, 39, 41, 46, 56, 57, 180, 183, 256, 340, 407, 481, 502, 506, 514, 516—524, 569, 570, 588, 612, 615, 619, 621, 651, 661, 701
- Диодот (время жизни неизвестно), скульптор 236
- Диокл, греческий герой 102, 539
- Диоклетиан (Гай Аврелий Валерий Диоклетиан, ок. 245—316), римский император в 284—305 гг. 194, 296, 415, 417, 423, 428, 623, 631, 663, 706
- Диомед см. *Диномен*
- Дион Кассий (ок. 155—ок. 235), греческий историк 283, 510, 619, 623, 628
- Дион Хрисостом (ок. 40—ок. 120), греческий ритор и философ 39, 509, 517, 591
- Дионисидор, сын Адаманта (II в. до н. э.), греческий скульптор 235, 601
- Дионисий из Аргоса (вт. четв. V в. до н. э.), греческий скульптор 23, 227, 507, 592, 593, 684
- Дионисий из Афин (сер. II в. до н. э.), греческий скульптор 235, 601, 700
- Дионисий Галикарнасский (I в. до н. э.), греческий историк 20, 28, 72, 103, 185, 212, 218, 503, 510, 512, 528—530, 532, 536, 545, 571, 578, 579, 584, 600, 660, 702, 703
- Диоскорид (I в. ?), резчик 271, 304, 312, 332, 623, 635, 637
- Диоскорид (I—II вв.), греческий врач 371, 555, 652
- Диоскурид Самосский (время жизни неизвестно), греческий мастер мозаики 285, 628
- Дипен (пер. пол. VI в. до н. э.), греческий скульптор 25, 188, 226—228, 300, 509, 511, 573, 589, 590, 593, 681
- Додуэлл, Генри (16741—1711), английский эллинист 236, 597, 602
- Долабелла, Публий Корнелий (Iв. до н. э.), римский государственный деятель 426
- Дольче Лодовико (1508—1566), итальянский поэт и драматург, теоретик искусства 90, 536
- Доменикино (Доменико Дзампьеры, 1581—1641), итальянский живописец 385, 453, 457, 618, 639

- Доменичи, Лодовико (ок. 1514–1564), итальянский литератор и эрудит 431, 666
- Домициан (Тит Флавий Домициан, 51–96), римский император в 81–96 гг. 137, 278–280, 404, 409, 497, 529, 555, 626–628, 705
- Домиция Лонгина (ок. 54–ок. 135), жена Домициана 279
- Донателло (ок. 1386–1466), итальянский скульптор 675
- Донати, Алессандро (1584–1640), итальянский поэт и знаток древностей 59, 277, 524, 625
- Донт см. *Медонт*
- Дориклид из Лакедемона (сер. VI в. до н. э.), греческий скульптор 227, 681
- Дориньи, Никола (1568–1746), французский живописец 448
- Доризий, сын Диагора (I в. до н. э.), греческий атлет 237, 602
- Досиад Критский (III в. до н. э.), греческий поэт 613
- Доу, Герард (1613–1675), голландский живописец 319
- Доукинс, Джеймс (1722–1757), английский знаток древностей 395, 396, 657
- Дракон (вт. пол. VII в. до н. э.), афинский законодатель 169
- Дромий (время жизни неизвестно), греческий атлет 540
- Друз, Марк Ливий (II–I вв. до н. э.), римский государственный деятель 219, 420
- Дуилий, Гай (III в. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 213, 258, 399, 580, 616, 658, 693
- Дэвенант, Уильям (1606–1688), английский поэт и драматург 349
- Дюбо, Жан Батист (1670–1742), французский историк и теоретик искусства 8, 139, 140, 193, 194, 261, 471, 481, 482, 497, 556, 557, 575, 617, 639, 642, 667
- Дюран, Давид (1679–1763), французский литератор и эрудит 7, 496
- Дюран де Бреваль, Жак (ок. 1680–1738 или 1739), французский литератор 8, 496
- Дюрер, Альбрехт (1471–1528), немецкий живописец и поэт, теоретик искусства 36, 131
- Дюфренуа, Шарль Альфонс (1611–1658), французский живописец и теоретик искусства 547, 565, 637
- Евгений Савойский, принц (1663–1736), австрийский полководец 314, 638
- Евклид (ок. 365–ок. 300), греческий математик 253, 587, 613, 686
- Евклид, царь Спарты в 227–219 гг. до н. э. 614
- Евпалин из Мегары (VI в. до н. э.), греческий строитель 106, 543
- Евполид (ок. 450–411 г. до н. э.), греческий драматург 237, 603
- Евримен (VI в. до н. э.), греческий атлет 102, 540
- Еврипид (ок. 480–406 г. до н. э.), греческий драматург 109, 143, 155, 196, 218, 220, 237, 259, 410, 411, 431, 546, 557–560, 562, 575, 576, 585, 602, 616, 635, 662, 684, 686, 687

- Евсевий Кесарийский (ок. 263–339), апологет и историк христианства 628, 642, 667
- Евстафий Солунский (ок. 1125–1194), византийский церковный деятель, филолог-эллинист 148, 276, 539, 560, 625, 660
- Евфраноз из Истма (вт. треть IV в. до н. э.), греческий скульптор и живописец 107, 283, 305, 312, 534, 545, 635, 637, 690
- Елизавета I Тюдор (1533–1603), королева Англии в 1558–1603 гг. 135, 554
- Епифан, епископ Саламинский (ок. 315–403), богослов 265, 571, 620
- Ж**едуан, Никола (1667–1744), французский эллинист 105, 177, 422, 429, 543, 569, 664
- Жирандон, Франсуа (1628–1715), французский скульптор 382
- Жувенель де Карленкас, Феликс де (1679–1760), французский литератор и эрудит 187, 389, 572, 654
- Жуковский, Василий Андреевич (1783–1852), русский поэт и переводчик 560
- З**евксис (посл. треть V–нач. IV в. до н. э.), греческий живописец 90, 107, 118, 304, 312, 341, 343, 347, 350, 535, 536, 545, 646, 688
- Зедльмайер, Иеремияс Якоб (1706–1761), немецкий живописец 328
- Зейбольд, Христиан (1703–1768), немецкий живописец 390
- Зелль, Готфрид (ум. 1767), немецкий правовед и литератор 490
- Зено, Апостола (1668–1750), итальянский поэт и драматург 97, 538
- Зенобия, княгиня Пальмиры в 266/267–272 гг. 631
- Зенодор (I в.), греческий скульптор 274, 277, 624, 625
- Зенон из Афродисия, сын Атгиса (нач. II в.), греческий скульптор 280, 627
- Зенон из Китиона (ок. 335–ок. 262 г. до н. э.), греческий философ 361, 651, 692–694
- Зенон из Элеи (ок. 490–ок. 430 г. до н. э.), греческий философ 255, 614, 656, 683
- Зибелис, Конрад (1778–1842), немецкий историк искусства 491
- Зофир (предп. I в. до н. э.), греческий торевт 268, 622
- И**вик (VI в. до н. э.), греческий поэт 120, 548
- Иероним (ок. 340–ок. 420), отец Церкви 298, 619, 632
- Иктин (V в. до н. э.), греческий архитектор 600, 685
- Иннокентий III (Лотарио ди Сеньи, граф Конти, 1160–1216), римский папа в 1198–1216 гг. 629
- Иннокентий XI (Бенедетто Одескальки, 1611–1689), римский папа в 1676–1689 гг. 678, 679
- Иннокентий XIII (Микеланджело деи Конти, 1655–1724), римский папа в 1721–1724 гг. 533, 629
- Иоаким, царь Иудеи в 609–598 гг. до н. э. 574
- Иоанн Златоуст (Хризостом, ок. 350–470), отец Церкви 297

Иоанн Малала (491–578), византийский хронист 286, 628  
Иоанн Стобей (V в.), греческий филолог 635  
Иорданс, Якоб (1593–1678), голландский живописец 312, 343, 344  
Иосиф Флавий (37/38–ок. 100), еврейский историк 620, 624  
Ипполит, епископ Рима (антипапа) в 217–235 гг. 294, 630, 631  
Ираклий (575–641), византийский император в 610–641 гг. 299, 707  
Ирод I Великий (73–4 гг. до н. э.), царь Иудеи в 37–4 гг. до н. э. 266, 620  
Ирод Аттик (101–177), римский государственный деятель 26, 290, 291, 510, 629  
Исидор Севильский (ок. 570–636), учитель Церкви 183, 570, 584  
Ифион (V в. до н. э.), греческий скульптор 227  
Ицилий Руга, Люций (V в. до н. э.), римский государственный деятель 579

**К**  
Кавачеппи, Бартоломео (1716–1799), итальянский скульптор, знаток древностей 72, 130, 246, 449, 476, 477, 670  
Казанова, Джованни Баттиста (1730–1795), итальянский живописец 16, 61, 177, 448, 486, 576  
Казобон, Исаак (1559–1614), французский эллинист 222, 418, 507, 511, 584–586, 663  
Кайлюс, Энн Клод де Тубьер, граф (1692–1765), французский эрудит и знаток древностей 50, 65, 173, 183, 240, 507, 522, 527, 568, 570, 606, 611  
Кайя Цецилия см. *Танаквиль*  
Каламис из Беотии (вт. четв. V в. до н. э.), греческий скульптор 139, 140, 165, 166, 170, 232, 556, 565, 566, 571, 592, 684  
Калигула (Гай Юлий Цезарь Германик, 12–41), римский император в 37–41 гг. 187, 262, 273, 274, 523, 624, 625, 705  
Каллий (V в. до н. э.), греческий атлет 108, 546  
Калликрат (V в. до н. э.), греческий архитектор 600, 685  
Калликсен (сер. II в. до н. э.), греческий скульптор 616  
Каллимах (ок. 310–ок. 240 гг. до н. э.), греческий поэт 226, 253, 385, 538, 562, 587, 613, 692, 694  
Каллимах из Аттики (посл. треть V в. до н. э.), греческий скульптор 161, 162, 271, 415, 564, 663, 687  
Каллистрат (сер. II в. до н. э.), греческий скульптор 259, 616  
Каллистрат (предп. IV в.), греческий софист 8, 496  
Каллитель (вт. четв. V в. до н. э.), греческий скульптор 235, 592, 684  
Калон из Эгины (перв. треть V в. до н. э.), греческий скульптор 165, 227, 565, 566, 591, 684  
Калон из Элеи (посл. треть V в. до н. э.), греческий скульптор 227, 591, 687  
Кальпурния (III в.), жена Тита 295  
Камбис, царь Персии в 530–522 гг. до н. э. 39, 42, 264, 290, 517, 521, 619, 680  
Камбьяджи, Газтано (XVIII в.), итальянский эрудит 608

- Канак из Сикиона (Канак Старший, перв. треть V в. до н. э.), греческий скульптор 165, 228, 566, 591, 605, 684
- Канак из Сикиона (Канак Младший, V–IV вв. до н. э.), греческий скульптор 165, 241, 242, 566, 605, 606, 688
- Канини, Джованни Анджело (1617–1666), итальянский эрудит, теоретик искусства 648
- Кантер, Виллем (1542–1575), голландский эллинист 254, 411, 613, 662
- Капаччо, Джулио Чезаре (1552–1634), итальянский эрудит и знаток древностей 497
- Капитолин, Юлий (III–IV вв.), римский историк 629
- Каппони (семейство) 72
- Караваджо, Микеланджело де (1578–1610), итальянский живописец 312
- Каракалла (Марк Аврелий Антони, 186–217), римский император в 211–217 гг. 178, 250, 279, 293, 296, 315, 401, 402, 523, 549, 610, 630, 676, 706
- Карвилий Максим, Спурий (III в. до н. э.), римский государственный деятель 213, 580
- Карл III Бурбон (1716–1788), король Неаполя в 1734–1759 гг., Испании в 1759–1788 гг. 138, 417, 638, 676, 678
- Карлетти, Франческо (1574–1617), итальянский путешественник 113, 546
- Карраччи, Агостино (1557–1602), итальянский живописец 181, 257, 438, 453, 639
- Карраччи, Аннибале (1560–1609), итальянский живописец 181, 257, 325, 328, 438, 453, 469, 639
- Карраччи, Лодовико (1555–1619), итальянский живописец 181, 257, 438, 453, 615, 639, 650
- Кассандр, царь Македонии в 305–296 гг. до н. э. 602, 611, 691, 693
- Кассий Вецеллин, Спурий (?–486 до н. э.), римский государственный деятель и полководец 28, 213
- Кастильоне, Бальдассаре (1478–1529), итальянский гуманист 248, 308
- Катон, Марк Порций (Катон Старший, 234–149 гг. до н. э.), римский государственный деятель 216, 582
- Катулл, Гай Валерий (ок. 87–ок. 53 гг. до н. э.), римский поэт 86, 166, 535, 560, 702
- Каччини, Джованни Баттиста (1558–1602), итальянский скульптор 608
- Квеллин, Аргус (Квеллин Старший, 1609–1668), голландский скульптор 651
- Квинкций Фламинин, Люций (III–II вв. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 215, 216, 582
- Квинкций Фламинин, Тит (III–II вв. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 216, 257, 582, 615
- Квинтилиан, Марк Фабий (ок. 30–ок. 96), римский ритор 126, 173, 545, 551, 565–567, 584, 604, 624, 641, 645
- Квинтилл (Марк Аврелий Клавдий Квинтилл, ум. 270), римский император в 268–270 гг. (соправитель Клавдия Готского) 428, 706

- Кейзлер, Иоганн Георг (1693–1743), немецкий историк и знаток древностей 10, 120, 419, 498, 548
- Келлер см. *Целларий*
- Кемпбелл, Колин (ум. 1729), английский архитектор и эрудит 451, 668
- Кефисодот, сын Праксителя (Кефисодот Младший, IV–III вв. до н. э.), греческий скульптор 243, 606, 607, 694
- Киджи (семейство) 67, 187, 188, 550, 667, 670
- Киджи, Агостино (XVI в.), итальянский банкир, коллекционер 672, 679
- Кийе, Клод (1602–1661), французский медик и эрудит 306, 636
- Кимон, сын Мильтиада (ок. 510–ок. 450 гг. до н. э.), афинский государственный деятель и полководец 106, 234, 235, 544, 600, 682, 683
- Кимон (V–IV вв. до н. э.), сицилийский мастер, создатель монетного штемпеля 125, 126, 551
- Кинеф Хиосский (VI в. до н. э.?), греческий поэт 231, 597
- Киниска (V в. до н. э.), дочь спартанского царя Архидама II 108, 546
- Кипсел, тиран Коринфа (ок. 657–ок. 627 гг. до н. э.) 73, 102, 229, 530, 539, 563, 595, 680
- Кир, царь Персии (558–530 гг. до н. э.) 22, 23, 300, 555, 584, 589, 680
- Кир Младший (V в. до н. э.), персидский царевич, претендент на престол 686
- Кирилл Александрийский (ок. 370–440), епископ Александрии 517
- Кирилл Иерусалимский (ок. 315–ок. 386), учитель Церкви 644
- Кирхер, Афанасий (1602–1680), немецкий ориенталист (египтолог) 39, 45, 517, 519, 646
- Клавдиан, Клавдий (IV–V вв.), римский поэт 298, 632
- Клавдий (Тиберий Клавдий Цезарь, 10 г. до н. э.–54 г. н. э.), римский император в 41–54 гг. 219, 241, 254, 273, 274, 278, 288, 407, 520, 580, 613, 614, 705
- Клавдий (II) Готский (Марк Аврелий Клавдий, 220–270), римский император в 268–270 гг. 428, 706
- Клавдий, Аппий (V в. до н. э.), римский государственный деятель 326, 639
- Клавдий Марцелл, Марк (ок. 270–208 г. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 214, 267, 371, 581, 621, 652
- Клавдий Марцелл, Марк (42–23 гг. до н. э.), племянник Августа 135
- Клавдий Пульхр, Аппий (I в. до н. э.), римский государственный деятель 266, 620
- Клавдий Цек, Аппий (IV–III вв. до н. э.), римский государственный деятель 426
- Клеанф (331/330–232/231 гг. до н. э.), греческий философ 102, 540, 692
- Клеанф из Коринфа (VII в. до н. э.), греческий живописец 228, 594, 595
- Клеарх из Регия (сер. VI в. до н. э.), греческий скульптор 188, 227, 573, 589, 681
- Клелия (VI в. до н. э.), римская героиня 28, 213, 512
- Клеомен III (260–219 гг. до н. э.), царь Спарты в 235–219 гг. до н. э. 255, 614, 695

- Клеомен, сын Аполлодора (I в.), греческий скульптор 9, 447, 624
- Клеомен, сын Клеомена (I в. до н. э.), греческий скульптор 9, 273, 447, 497, 498, 624
- Клеопатра VII (69–30 гг. до н. э.), царица Египта в 51–30 гг. до н. э. 156, 271, 300, 308, 346, 447, 622, 645, 702, 703
- Клеопатра Тея (ум. 121 г. до н. э.), дочь египетского царя Птолемея VI, сирийская царица 573
- Клеосфен (VI в. до н. э.), греческий атлет 227, 591
- Клеофант см. *Экфант*
- Климент VIII (Ипполито Альдобрандини, 1536–1605), римский папа в 1592–1605 гг. 187, 264, 455, 670
- Климент IX (Джулио Роспильози, 1600–1669), римский папа в 1667–1669 гг. 264
- Климент X (Эмилио Лоренцо Альтиери, 1590–1676), римский папа в 1670–1676 гг. 550
- Климент XI (Джованни Франческо Альбани, 1649–1721), римский папа в 1700–1721 гг. 674
- Климент XII (Лоренцо Корсини, 1652–1740), римский папа в 1730–1740 гг. 572, 674
- Климент XIV (Джованни Винченцо Антонио Ганганелли, 1705–1774), римский папа в 1769–1774 гг. 673, 674
- Климент Александрийский (ок. 150–215), богослов 481, 504, 539, 561, 578, 637, 646
- Клисен (VI в. до н. э.), афинский законодатель 680
- Клодий Альбин (Децим Клодий Септимий Альбин, 140–197), римский император в 193–197 гг. (соправитель Септимия Севера) 293, 630, 705
- Клопшток, Фридрих Готлиб (1724–1803), немецкий литератор 472
- Клуверий, Филипп (Филипп Ключье, 1580–1623), французский историк и географ, эрудит 79, 392, 534, 655
- Кодин, Георгий см. *Георгий Кодин*
- Козимо Медичи (Козимо Старший, 1389–1464), родоначальник династии Медичи во Флоренции 381, 457, 675
- Козимо I Медичи (1519–1574), герцог Флоренции (Тосканы) в 1537–1574 гг. 187, 457, 572, 639, 675
- Козимо III Медичи (ум. 1723), герцог Флоренции в 1670–1723 гг. 81, 193, 533
- Кок, Иероним (XVI в.), голландский гравер 417, 663
- Колей Самосский (VII в. до н. э.), греческий мореплавател 513
- Колонна (семейство) 218, 240, 241, 407, 427, 457
- Колонна, Асканио (1560–1608), кардинал, испанский государственный деятель 241, 624
- Колонна, Джироламо (XVIII в.), кардинал 59, 273
- Колонна, Франческо (1449–1527), итальянский гуманист и литератор 368, 651

- Колот (вт. пол. V в. до н. э.), греческий скульптор 510, 687
- Колумб, Христофор (1451–1506) 485
- Колуф из Ликополя (V–VI вв.), греческий поэт 118, 547
- Коммод (Марк Аврелий Коммод Антонин, 161–192), римский император в 180–192 гг. 288, 291–293, 629, 630, 705
- Кондиви, Асканио (ок. 1525–1574), итальянский ученый и литератор 607
- Конка, Себастьяно (1680–1764), итальянский живописец 318, 638
- Конон (V–IV вв. до н. э.), афинский флотоводец 241, 605, 688
- Констант II (630–668), византийский император в 641–668 гг. 299, 632, 633, 707
- Константин I Великий (Флавий Валерий Константин, 274–337), римский император в 306–337 гг. 164, 192, 221, 290, 295–298, 416, 421, 427, 454, 707
- Константин II (Флавий Клавдий Константин, 317–340), римский император в 337–340 гг. 296, 707
- Константин VII Багрянородный (905–959), византийский император в 913–959 гг. 623, 661
- Кориолан, Гней Марций (ум. 488 г. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 8, 193
- Корнелий Пин (I в.), римский живописец 278, 626
- Корреджо (Антонио Аллегри, ок. 1490–1534), итальянский живописец 36, 166, 303, 331, 332, 377, 387, 389, 453–455, 641, 654
- Кортонa см. *Пьетро да Кортонa*
- Коссуций (перв. пол. II в. до н. э.), римский архитектор 263, 618, 621
- Котта см. *Аврелий Котта*
- Кратин из Эгиры (III в. до н. э.), греческий атлет 101, 539
- Кратина (IV в. до н. э.), афинская гетера 309
- Крез, царь Лидии (ок. 560–546 г. до н. э.) 28, 161, 512, 584, 680
- Крезоль, Луи (1568–1634), французский литератор, эрудит 630
- Кресил из Кидонии (вт. пол. I в. до н. э.), греческий скульптор 253, 308, 572, 612, 636, 687
- Крид, Кэрри (XVIII в.), английский гравер 9
- Критий из Сикиона (перв. треть V в. до н. э.), греческий скульптор 594, 598, 599, 684
- Крозá, Жозеф Антуан (1696–1740), французский коллекционер 249, 610, 653
- Круамар, Антуан Никола де (1694–1772), французский эрудит, теоретик искусства 388
- Ксенократ (396/395–314 гг. до н. э.), греческий философ 14, 689, 692
- Ксенократ из Фив (время жизни неизвестно), греческий скульптор 235, 601
- Ксенофан Колофонский (ок. 570–475 гг. до н. э.), греческий философ 656, 681
- Ксенофил из Аргоса (вт. пол. II в. до н. э.), греческий скульптор 104, 542, 700

- Ксенофонт (ок. 430–ок. 350 гг. до н. э.), греческий историк 110, 166, 170, 242, 345, 377, 385, 528, 535, 567, 645, 686
- Ксеркс, царь Персии в 486–464 гг. до н. э. 79, 163, 222, 227, 229, 236, 517, 533, 586, 592, 598, 682
- Красс см. *Лициний Красс*
- Ктесий Книдский (V–IV вв. до н. э.), греческий врач и историк 569
- Ктесий Ктесилай см. *Кресил*
- Куапель, Антуан (1661–1722), французский живописец 366, 650
- Кук, Томас, лорд Лестер (XVIII в.), английский дипломат 412, 447, 662
- Купер, Гийсберт (1644–1716), голландский эллинист, знаток древностей 12, 13, 50, 240, 501, 522, 561, 569, 574, 585, 605, 627, 647
- Курций, Марк (IV в. до н. э.), римский герой 9, 498
- Лабрюйер, Жан де (1645–1696), французский писатель 469, 635
- Ла Гонтан, Луи Арман (1666–1715), французский путешественник 642
- Лада из Ахайи (III в. до н. э.), греческий атлет 238, 604
- Лада из Лакедемона (V в. до н. э.), греческий атлет 238, 604
- Лаис (Лаис Старшая, V в. до н. э.), коринфская гетера 370, 652
- Лаис (Лаис Младшая, IV в. до н. э.), афинская гетера 144, 309, 637
- Лакемахер, Иоганн Готфрид (1695–1736), немецкий филолог 642
- Лактанций, Люций Цецилий Фирминиян (III–IV вв.), богослов 421, 664
- Ламах (ок. 470–414 г. до н. э.), афинский полководец 104, 542
- Ламбек, Петер (1628–1680), немецкий ученый и библиограф 177, 569, 574
- Ламонт см. *Удар де ла Мотт*
- Лампрехт, Фридрих Петер Вильгельм (1730–1791), ученик Винкельмана 465
- Лампридий, Элий (III–IV вв.), римский историк 630
- Ланге фон Велленбург, Маттиас (ум. 1540), епископ Зальцбурга в 1519–1540 гг., кардинал 209, 577
- Ланфранко, Джованни (1582–1647), итальянский живописец 454, 639
- Ланчизи, Джованни Мария (1654–1720), итальянский естествоиспытатель, знаток древностей 11, 499
- Лаодика (II в. до н. э.), дочь Селевка IV Филопатора, жена македонского царя Персея 262
- Ла Рок, Жан де (1661–1745), французский путешественник 66, 118, 528, 547
- Латини, Брунетто (ок. 1220–1294), итальянский ученый и поэт 367, 651
- Ла Фаж, Раймон де (1656–1690), французский живописец 317, 342, 454
- Лафай из Флиунта (VI в. до н. э.), греческий скульптор 227, 590
- Лафито, Жозеф Франсуа (XVIII в.), французский ученый 481
- Лахар (IV–III вв. до н. э.), афинский государственный деятель 237, 252, 602, 611, 693
- Ла Шосс, Мишель Анж де (ум. 1746), французский знаток древностей 192, 574

- Леарх см. *Клеарх*
- Лебрен, Шарль (1619–1690), французский живописец 129, 364, 365, 553, 650
- Лев I Великий, римский папа в 440–461 гг., учитель Церкви 317, 318, 638
- Лев X (Джованни Медичи, 1475–1521), римский папа в 1513–1521 гг. 235, 412
- Легро, Пьер (1666–1719), французский скульптор 443, 452, 668
- Лейбниц, Готфрид Вильгельм (1646–1716) 464, 555
- Леконт, Флоран (ок. 1650–1712), французский знаток древностей 260, 617
- Лемуан, Франсуа (1688–1737), французский живописец 328, 364, 640
- Леонардо да Винчи (1452–1519) 677
- Леохар (IV в. до н. э.), греческий скульптор 242, 367, 606, 651, 690
- Леписье, Франсуа Бернар (1698–1755), французский литератор 650
- Лересс, Герард де (1641–1711), голландский живописец 341, 644
- Ле Руа, Жюльен Давид (1728–1808), французский архитектор, знаток древностей 395, 396, 403, 411, 416, 622, 656, 662, 663, 665
- Лессинг, Готхольд Эфраим (1729–1781) 487, 490, 491, 516, 521, 543, 552, 636, 638, 646, 647, 654
- Лессинг, Юлиус (XIX в.), издатель 491–493, 633
- Лестер см. *Кук*
- Лезна (VI в. до н. э.), афинская гетера 369, 370, 652
- Ливий, Тит (59 г. до н. э. — 17 г. н. э.), римский историк 62, 63, 93, 94, 159, 214, 215, 217, 267, 270, 290, 498, 510, 525, 526, 529, 530, 533, 536, 540, 541, 559, 563, 578–584, 595, 600, 615, 619, 621, 622, 626, 639, 658, 662, 665, 702, 703
- Ливий Салинатор, Марк (III в. до н. э.), римский государственный деятель 214, 581
- Ливия Друзилла (58 г. до н. э. — 29 г. н. э.), жена Августа 270, 271, 308
- Лигдамид, тиран Наксоса (ок. 540–526 гг. до н. э.) 229, 596
- Лигорио, Пирро (ок. 1510–1583), итальянский знаток древностей и археолог 60, 239, 247, 248, 254, 260, 409, 423, 524, 601, 609, 674
- Ликофрон из Халкиды (IV–III вв. до н. э.), греческий драматург 145, 253, 254, 559, 613, 694
- Ликург, полубогендарный спартанский законодатель 507, 636
- Ликург, царь Спарты в 219–212 гг. до н. э. 255, 614
- Липперт, Филипп Даниэль (1702–1785), немецкий знаток древностей 668
- Липсий, Юст (Юст Липс, 1547–1606), голландский эллинист, эрудит 218, 584, 601
- Лисандр (ок. 450–395 гг. до н. э.), спартанский полководец 241, 605
- Лисий (ок. 445–ок. 380 гг. до н. э.), греческий ритор 166, 307, 686
- Лисимах (361–281 гг. до н. э.), царь Фракии (с 305 г. до н. э.) и Македонии (с 286 г. до н. э.) 611, 691, 693

- Лисипп (IV в. до н. э.), греческий скульптор 130, 158, 161, 167, 178, 181, 228, 237, 244, 245, 252, 268, 273, 274, 300, 326, 549, 562, 566, 573, 577, 603, 608, 609, 617, 624, 625, 690
- Лихтенштейн, Йозеф Венцеслав (Венцель) Лоренц фон (ум. 1772), князь Лихтенштейна в 1748–1772 гг. 248
- Лициний Красс, Марк (115–53 гг. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 528, 529, 701
- Лициний Красс, Марк (ум. 53 г. до н. э.), сын предыдущего 439
- Лициний Лукулл, Люций (ок. 110–56 г. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 260, 268, 320, 404, 617, 701
- Лициний Лукулл, Люций (ум. 42 г. до н. э.), сын предыдущего 260
- Лициний Лукулл, Марк (II–I вв. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 185, 571
- Лициний Мурена, Гай (I в. до н. э.), римский государственный деятель 262, 618
- Лициний Приск, Публий (I в. до н. э.), жрец 268
- Личети, Фортуньо (1577–1657), итальянский медик и эрудит 647
- Лоллий Алкамен, Гай (время жизни неизвестно), римский государственный деятель 210, 557
- Ломатто, Джованни Паоло (1538–1600), итальянский живописец и теоретик искусства 131, 554, 566
- Лонгин, Кассий (псевдо-Лонгин, III в. н. э.), греческий ритор 350, 635, 646
- Лоренцетто (Лоренцо ди Лотти, 1490–1543), итальянский скульптор 443, 667
- Лоренцо I Медичи (1449–1492), правитель Флоренции в 1469–1492 гг. 381, 675
- Лудевиг, Иоганн Петер (1668–1743), немецкий историк 464
- Лудий (I в. до н. э.), римский художник 202
- Лукателли, Пьетро (XVIII в.), итальянский знаток древностей 81, 534
- Лукиан из Самосаты (ок. 120–ок. 180), греческий писатель 32, 160, 166, 286, 288, 304, 344, 420, 513, 514, 524, 540, 543, 554, 563, 564, 566, 575, 585, 597, 604, 612, 613, 629, 635, 644, 646, 664
- Лукреций Галл, Гай (III–II вв. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 217, 583
- Лукреций Кар, Тит (I в. до н. э.), римский поэт и философ 166, 481, 502
- Лукреция (VI в. до н. э.), римлянка 9, 211
- Лукулл см. *Лициний Лукулл, Люций*
- Лутаций, Плацид (V–VI вв.), римский ученый 539
- Лутаций Катулл, Гай (III в. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 258, 616
- Людовизи (семейство) 8, 10, 11, 44, 121, 125, 176, 209, 252, 280, 282, 419, 459, 550, 636, 671
- Людовизи, Лодовико (1595–1632), кардинал, коллекционер 673

- Людовик XIV (1638–1715), король Франции в 1643–1715 гг. 341, 360, 364, 454, 650
- Лютер, Мартин (1483–1546) 503, 668
- Люций Вер (Люций Аврелий Вер, 130–169), римский император в 161–169 гг. (соправитель Марка Аврелия) 153, 288, 289, 291, 629, 705
- Люцилла (Анния Аврелия Галерия Люцилла, 149–182), дочь Марка Аврелия и жена Люция Вера 153
- Магалотти, Лоренцо (1637–1712), итальянский литератор, эрудит 141, 157**
- Магий, Иероним (Джироламо Маджи, ум. 1572), итальянский правовед, знаток древностей 188, 572
- Мадерно, Карло (1556–1629), итальянский архитектор 451
- Мадзокки, Алессιο (1684–1771), итальянский эрудит и знаток древностей 162, 565, 655
- Мазарини, Джулио (1602–1661), кардинал, французский государственный деятель 447, 677, 678
- Мазуччи, Агостино (1691–1758), итальянский живописец 385
- Майер, Иоганн Генрих (1760–1832), немецкий ученый (историк и теоретик искусства) 491, 540, 546, 565
- Макиавелли, Никколо (1496–1527), итальянский писатель, историк и философ 481
- Макрин (Марк Опеллий Макрин, 164–218), римский император в 217–218 гг. 178, 293, 630, 706
- Макробий (Амвросий Феодосий Макробий, IV–V вв.), римский писатель 50, 522, 523, 532, 539, 661, 665
- Максим Тирский (ок. 125–ок. 185), греческий ритор и философ 346, 481, 504, 645
- Мальборо, герцог (Джон Черчилль, 1650–1722), английский полководец 318, 369, 567, 638
- Мальвазиа, Карло Чезаре (1616–1693), итальянский литератор и теоретик искусства 166, 438, 566
- Манилли, Джакомо (XVII в.), итальянский знаток древностей 10, 499
- Манлий, Марк (I в. до н. э.), римский полководец 412, 413, 662
- Манлий Капитолин, Марк (ум. 384 г. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 412, 413, 662
- Мантенья, Андреа (1431–1506), итальянский живописец 36
- Мануций, Альд (Теобальдо Мануччи, 1449–1515), венецианский издатель 49
- Маратта, Карло (1625–1713), итальянский живописец 181, 192, 315, 385, 387, 455
- Марий, Гай (156–86 гг. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 282, 628, 699, 701
- Марино, Джамбатиста (1569–1625), итальянский поэт 254, 613

- Мариэтт, Жан Пьер (1694–1774), французский знаток древностей 173, 249, 382, 568, 610
- Марк Аврелий (Марк Аврелий Антонин, 121–180), римский император в 161–180 гг. 8, 104, 140, 141, 186, 188–190, 219, 261, 262, 288–291, 293, 299, 325, 326, 430, 497, 542, 556, 558, 629, 705
- Маркантонио см. *Раймонди*
- Марлиани, Бенедетто (ок. 1510–ок. 1560), итальянский знаток древностей 631, 632
- Марсильи, Луиджи Фернандо, граф (1658–1730), итальянский государственный деятель (сановник папского престола) и ученый, знаток древностей 120, 548
- Мартен, Дом Жак (1684–1751), французский историк 11, 499
- Марторелли, Джакомо (1699–1777), итальянский историк и эрудит 148, 173, 560, 568
- Марцелл см. *Клавдий*
- Марциал, Марк Валерий (ок. 40–ок. 104), римский поэт 561
- Марчеллини, Карло (1646–1713), итальянский скульптор 555
- Маршан, Проспер (ок. 1675–1756), французский историк 240, 605
- Масинисса (ок. 240–149 гг. до н. э.), правитель I Нумидии (ок. 215–149 гг. до н. э.) 62, 214, 525, 581
- Массими (семейство) 14, 221, 251, 291, 430
- Мастрилли (семейство) 94, 95, 98, 112
- Матидия (II в.), племянница императора Траяна 273
- Маттелли, Лоренцо (ок. 1680–1748), итальянский скульптор 314, 638
- Маттеи (семейство) 11, 54, 78, 87, 96, 145, 147, 149, 270, 287, 289, 295, 417, 419, 503, 558, 671, 675, 677
- Маттеи, Кириако (XVIII в.), итальянский знаток и коллекционер древностей 673, 675, 677
- Маффеи, Паоло Алессандро (1653–1716), итальянский эрудит и знаток древностей 9, 10, 245, 246, 270, 497, 608, 609, 611, 622, 625
- Маффеи, Франческо Шипионе (1675–1755), итальянский драматург, эрудит 94, 279, 280, 282, 389, 456, 457, 537, 608, 627, 654, 668
- Маханид, тиран Спарты в 212–207 гг. до н. э. 614
- Медичи (семейство) 9, 417, 533, 550, 551, 606, 647, 669, 675
- Медонт из Лакедемона (сер. VI в. до н. э.), греческий скульптор 227, 589, 681
- Мела, Помпоний (I в.), римский географ 63, 525, 536
- Меланкр, тиран Митилен на Лесбосе в 620–612 гг. 229, 596
- Меммий Регул (I в.), римский архитектор 274
- Меналипп (I в. до н. э.), греческий архитектор 263, 619
- Менандр (342/341–293/292), греческий комедиограф 245, 608, 692
- Менге, Антон Рафаэль (1728–1779), немецкий живописец 16, 95, 96, 132, 138, 155, 156, 209, 388, 448, 453, 454, 473, 474, 477, 538, 576, 652, 678

Меней см. *Пеоний*

Менелай (I в.), греческий скульптор 9, 497

Менетрие, Жан Батист (1564–1634), французский эрудит и знаток древностей 60, 524

Менетрие, Клод (ум. 1639), французский эрудит и знаток древностей 60, 524

Менехм из Навпакта (сер. V в. до н. э.), греческий скульптор 139, 227, 235, 556, 685

Мений, Гай (IV в. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 213, 580

Менкаура см. *Микерин*

Менофант (I в.?), греческий скульптор 124, 550

Ментор (время жизни неизвестно), греческий скульптор 370

Метаген из Кносса, сын Херсифрона (вт. пол. VI в. до н. э.), греческий архитектор 662

Метелл см. *Цецилий*

Метродор из Афин (II в. до н. э.), греческий философ и живописец 259, 316, 616, 638

Меттер, Мишель (1668–1747), французский эрудит и знаток древностей 618

Меурзий, Иоанн (Ян де Мерс, 1579–1639), голландский эллинист 198, 508, 575

Меценат, Гай Цильний (ум. 8), знатный римлянин, покровитель искусства 193, 272, 325, 404, 409, 623

Мид, Ричард (1673–1754), английский медик, эрудит и коллекционер 325, 639

Микеланджело Буонарроти (1475–1564) 23, 90, 110, 153, 164, 181, 205, 221, 235, 243, 257, 311, 322–325, 372, 377, 381, 415, 428, 451, 453, 454, 457, 469, 536, 555, 607, 637, 675

Микерин (Менкаура), египетский фараон IV династии 48, 510

Микиф, правитель Регия в 476–467 гг. до н. э. 593

Миккиад с Хиоса (VI в. до н. э.), греческий скульптор 226, 589

Микон (вт. четв. V в. до н. э.), греческий живописец 108, 546, 685

Милн, Роберт (1734–1811), английский инженер 403, 659

Милон Кротонский (VI в. до н. э.), греческий атлет 23, 227, 590

Мильгиад (ок. 550–489 гг. до н. э.), афинский государственный деятель и полководец 104, 106, 542, 515

Мильтон, Джон (1608–1674) 35, 36, 515

Минд, Джордж (XVIII в.), английский гравёр 325, 639

Мирон из Фив (нач. II в. до н. э.), греческий скульптор 238, 604, 698

Мирон из Элевфер (вт. треть V в. до н. э.), греческий скульптор 23, 26, 123, 130, 139, 165, 237–239, 507, 509, 549, 556, 565, 603, 604, 684

Мис (V в. до н. э.), греческий торевт 235, 600

Митридат VI Евпатор (132–63 гг. до н. э.), царь Понта в 120–63 гг. до н. э. 29, 259, 263, 266, 513, 586, 616, 618, 620, 661, 699, 700, 701, 703

- Михаил Гликас (XII в.), византийский хронист 633  
Михаил Хониат (ок. 1140–ок. 1222), византийский писатель 300, 628, 633  
Мишель (XVII в.), французский резчик 389  
Мнесарх (VI в. до н. э.), художник, отец Пифагора 73, 503  
Мнесибул (II в.), греческий атлет 262, 618  
Мнесикл (V в. до н. э.), греческий архитектор 235, 600, 685  
Мовсес Хоренаци (V в.), армянский историк 589  
Моммзен, Теодор (1817–1903), немецкий историк 574  
Монжо, Никола Юбер (1674–1748), французский литератор, эрудит 620  
Монконис, Бальтазар де (1611–1665), французский путешественник 520  
Монтелатичи, Доменико (XVII–XVIII вв.), итальянский эрудит, знаток древностей 499  
Монтескье, Шарль Луи де Секонда, барон (1689–1755), французский мыслитель, историк и писатель 466  
Монтозий, Людовик (Луи де Монжозье, XVI в.), французский эрудит, знаток древностей 260, 272, 617, 623  
Монторсоли, Джованни Анджело (1507–1563), итальянский скульптор 555  
Монфокоп, Дом Бернар де (1655–1741), французский историк, эрудит и знаток древностей 9–11, 45, 72, 121, 153, 164, 188, 197, 220, 252, 259, 279, 294, 497, 499, 501, 502, 508, 519, 530, 534, 548, 561, 564, 565, 573–575, 585, 626, 629, 631, 663  
Монье, Пьер (1641–1705), французский живописец и теоретик искусства 7, 496  
Морген, Рафаэль (XVIII в.), немецкий гравер 193  
Морель, Андре (1646–1703), швейцарский нумизмат 648  
Морто да Фельтре (ок. 1467–1512), итальянский живописец 329, 640  
Мосхион, сын Адаманта (II в. до н. э.), греческий скульптор 235, 601  
Мотрайте, Обри де ла (1674–1743), французский путешественник 58, 524  
Моччи, Франческо (1580–1654), итальянский скульптор 559  
Муммий, Люций (II в. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 261, 262, 431, 617, 618, 699  
Муратори, Лодовико Антонио (1672–1750), итальянский историк, эрудит 281, 596, 627  
Мурена см. *Лициний Мурена*  
Мусей (вт. пол. V в.), греческий поэт 539  
Мухаммед II (1430–1481), турецкий султан в 1451–1481 гг. 298  
Мюре, Марк Антуан (1526–1585), французский эллинист 419, 560, 664  
**Набис**, тиран Спарты в 207–192 гг. до н. э. 255, 256, 614  
Навкид из Аргоса (V–IV вв. до н. э.), греческий скульптор 241, 242, 605, 606  
Навуходоносор II, царь Вавилона в 605–562 гг. до н. э. 65  
Наполеон I Бонапарт (1769–1821), французский император в 1804–1814 гг. 670, 671

- Нардини, Фамиано (ум. 1664), итальянский знаток древностей 277, 296, 548, 623, 625, 660
- Наттер, Иоганн Лоренц (1705–1763), швейцарский медальер, теоретик искусства 55, 117, 249, 389, 439, 523, 547, 654, 667
- Негрони (семейство) 74, 141, 150, 153–156, 179, 221, 244, 273, 281, 291, 419, 421, 424, 608
- Нектанеб II, египетский фараон в 360–342 гг. до н. э. 519
- Нерва (Марк Кокцей Нерва, 35–98), римский император в 96–98 гг. 280, 399, 416, 429, 626, 629, 705
- Неро, барон дель, флорентийский патриций 289
- Нерон (Нерон Клавдий Август Германик, 37–68), римский император в 54–68 гг. 203, 268, 273, 274, 277, 313, 427, 592, 624, 625, 705
- Несиот (перв. треть V в. до н. э.), греческий скульптор 598, 599, 684
- Нетшер, Каспар (1639–1684), голландский живописец 319
- Никандр из Колофона (III в. до н. э.), греческий поэт 253, 456, 613, 668, 671
- Никий (вт. пол. IV в. до н. э.), греческий живописец 106, 139, 544, 556, 692
- Никомах (вт. пол. IV в. до н. э.), греческий живописец 304, 347, 635, 645, 692
- Никомах из Герасы (I–II вв.), греческий математик 547
- Никсон, Джон (XVIII в.), английский эрудит, знаток древностей 105, 421, 543, 664
- Новий Плавтий (III в. до н. э.), итальянский торевт 211, 578
- Ноний Марцелл (IV в.), римский лексикограф 555, 559, 561
- Нонн Папуполитанский (V в.), греческий поэт 15, 22, 502, 555
- Норден, Фредерик Лудвиг (1708–1742), датский путешественник 396, 521, 657
- Нума Помпилий, царь Рима в 716–672 гг. до н. э. 212, 368, 408, 559, 578, 651, 661
- Ньютон, Исаак (1643–1727) 441
- О**видий Назон, Публий (43 г. до н. э.–17 г. н. э.), римский поэт 166, 327, 362, 510, 534, 548, 622, 704
- Огульный Галл, Гней (IV–III вв. до н. э.), римский государственный деятель 578
- Огульный Галл, Квинт (IV–III вв. до н. э.), римский государственный деятель 578
- Оденат, князь Пальмиры (ок. 250–266/267) 631
- Одескальки (семейство) 271, 447, 501, 671
- Ойа, Себастьяно де (XVI в.), испанский архитектор 417
- Ойбот (VIII в. до н. э.), греческий атлет 103, 541
- Октавия (69–11 гг. до н. э.), сестра Августа 415
- Оливьери дельи Аббати, Аннибале (1708–1789), итальянский знаток древностей 93, 537

- Онасий (V в. до н. э.), греческий живописец 192, 574  
Онат из Эгины (перв. пол. V в. до н. э.), греческий скульптор 104, 158, 232, 235, 543, 556, 563, 591, 592, 684  
Онаф (V в. до н. э.?), греческий скульптор 227, 235, 600  
Оносандр (I в.), греческий писатель 560  
Оппиан (II в.), греческий поэт 292, 630  
Ориген (185–253 или 254), богослов 643  
Ород II, царь Парфии в 58/57–39 гг. до н. э. 65, 67, 528, 529  
Орсини, Фульвио см. *Урсин*  
Отон (Марк Сальвий Отон, 32–69), римский император в 69 г. 626, 705  
Оттоне, Лоренцо (1648–1736), итальянский скульптор 443  
Офриад (IV в. до н. э.), спартанский воин 160, 161, 439, 564
- Павел III** (Алессандро Фарнезе, 1468–1549), римский папа в 1534–1549 гг. 14, 502, 549, 611, 676  
**Павел V** (Камилло Боргезе, 1552–1621), римский папа в 1605–1621 гг. 550, 671  
**Павел** Диакон (ок. 730–ок. 800), франкский историк 633  
**Павсаний**, правитель (регент) Спарты в 480–467 гг. до н. э. 231, 595  
**Павсаний**, царь Спарты в 409–395 гг. до н. э. 605  
**Павсаний** (ок. 115–180), греческий писатель-периегет, автор обстоятельного «Описания Эллады» 24–26, 28, 73, 78, 81, 101, 103, 105, 107, 127, 158, 162, 177, 182, 188, 199, 226, 227, 229, 242, 243, 268, 274, 283, 354, 357, 361, 397, 403, 408, 422, 429, 431, 478, 479, 481, 504–513, 517, 518, 523, 527, 531, 534, 535, 537–551, 556, 557, 561, 563–575, 586–595, 597–608, 610, 615, 617, 618, 621, 622, 624, 625, 628, 646–649, 651, 652, 657, 659–666  
**Павсий** из Сикиона (IV в. до н. э.), греческий живописец 192, 408, 574, 618, 692  
**Падерни**, Камилло (ок. 1720–1769), итальянский живописец, знаток древностей 325, 639  
**Падовани** (Джованни даль Кавино, 1500–1570), итальянский ювелир и медальер 389, 654  
**Падовани** (Гаспаро Оселли, XVI в.), итальянский медальер 654  
**Паж**, Франсуа (1654–1721), французский историк 340, 644  
**Пажо** (XVIII в.), французский гравер 448  
**Пакиауди**, Паоло Мария (1710–1785), итальянский эрудит и знаток древностей 511, 537  
**Пакор I**, царь Парфии в 39–38 гг. до н. э. 67, 529  
**Палладий**, Рутилий Тавр Эмилиан (предп. IV в.), римский ученый 423, 664  
**Палладио**, Адреа (1508–1580), итальянский архитектор 450, 663  
**Пальмерий**, Яков (Жак Пальме, 1587–1670), французский эллинист 505, 570

- Памф (время жизни неизвестно), греческий поэт эпохи эллинизма 74, 81, 352, 531, 534
- Памфил (вт. пол. IV в. до н. э.), греческий скульптор 244, 250, 608, 610, 692
- Памфил из Амфиполя (перв. пол. IV в. до н. э.), греческий живописец 228, 594, 690
- Панений (V в. до н. э.), греческий живописец 105, 543, 685
- Панкрати, Джузеппе Мария (ум. 1764), итальянский эрудит и знаток древностей 395, 656, 662
- Пантарк (V в. до н. э.), греческий атлет 236, 237, 601, 602
- Пантий с Хиоса (IV в. до н. э.?), греческий скульптор 594
- Паоли, Паоло Антонио (1720–1790), итальянский эрудит и знаток древностей 655
- Папий из Афродисия (перв. пол. II в.), греческий скульптор 186, 282, 572, 698
- Папирий Курсор, Люций (III в. до н. э.), римский государственный деятель 8, 9, 93, 102, 103, 497, 540
- Парменид (ок. 540–ок. 480 г. до н. э.), греческий философ 656, 681
- Пармиджанино (Франческо Маццола, 1504–1540), итальянский живописец 442
- Паррасий из Эфеса (вт. пол. V в. до н. э.), греческий живописец 104, 105, 126, 170, 235, 273, 312, 327, 341–343, 367, 542, 550, 567, 600, 623, 635, 639, 651, 688
- Пасий из Сикиона (III в. до н. э.?), греческий живописец 595
- Паситель (перв. пол. I в. до н. э.), греческий скульптор 139, 243, 268, 556, 607, 622, 702
- Пассери, Джованни Баттиста (1694–1780), итальянский знаток древностей 177, 368, 534, 569, 651
- Пассионеи, Доменико (1682–1761), кардинал 154, 193, 467, 473, 475
- Патрокл (V–IV вв. до н. э.), греческий скульптор 241, 589, 605, 606, 688
- Патэн, Шарль (1633–1693), французский медик и знаток древностей 339, 644
- Педрузи, Паоло (1644–1720), итальянский нумизмат 569
- Пейреск, Никола Клод Фабри (1580–1637), французский дипломат и знаток древностей 14, 60, 296, 502, 524
- Пелопс, царь Спарты (212–ок. 200 гг. до н. э.) 255, 614
- Пемброк, Томас Генри, граф (1654–1732), английский знаток и собиратель древностей 9, 94, 239, 289, 447, 448, 498, 534, 537, 596, 604, 677, 678
- Пеоний из Менде (вт. пол. V в. до н. э.), греческий скульптор 228, 593, 687
- Периандр, тиран Коринфа (ок. 627–ок. 585 г. до н. э.) 229, 595
- Перикл (ок. 500–429 г. до н. э.), афинский государственный деятель 181, 233, 235–237, 283, 336, 338, 369, 408, 431, 599, 603, 643, 661, 683, 685
- Перилай (VI в. до н. э.), аргоский герой 564

- Перро, Клод (1613–1688), французский архитектор, медик и эрудит 131, 397, 405, 407, 554, 657, 660
- Перро, Шарль (1628–1703), французский писатель и теоретик искусства 152, 183, 403, 404, 561, 570, 659
- Персей (213–165 или 162 г. до н. э.), царь Македонии в 179–168 г. до н. э. 215, 217, 261, 262, 267, 583, 584, 697
- Персий Флакк, Авл (34–62), римский поэт 465, 520, 624
- Пертинакс (Публий Гельвий Пертинакс, 126–193), римский император в 193 г. 293, 358, 630, 705
- Песценний Нигер, Гай (ум. 194), претендент на римский императорский престол в 193–194 г. 293, 630, 706
- Петавий Дионисий (Дени Пето, 1583–1652), французский историк и теолог 185, 571
- Петр I (1672–1725), царь России в 1682–1725 г. 363
- Петроний Арбитр, Гай (ум. 66), римский писатель 43, 174, 175, 519, 568, 647
- Петти, Уильям (XVII в.), английский эллинист, эрудит 599, 677
- Пигаль, Жан Батист (1714–1785), французский скульптор 379
- Пигий, Стефан (1520–1604), голландский эллинист 622
- Пигнорий, Лаврентий (Лоренцо Пиньори, 1571–1631), итальянский историк, эрудит 252, 516, 612
- Пий VI (Джованни Анджело Браски, 1717–1799), римский папа в 1775–1799 г. 674
- Пикар, Бернар (1673–1733), французский живописец 249
- Пиль, Роже де (1635–1709), французский живописец и литератор, эрудит 118, 164, 311, 547, 565, 637
- Пиндар (ок. 520–438 г. до н. э.), греческий поэт 25, 47, 83, 90, 169, 185, 194, 199, 227, 305, 336, 410, 436, 463, 508, 535, 537, 540, 560, 571, 576, 591–594, 597, 602, 636, 662, 681, 683, 684, 686
- Пиньяроли, Джакомо (XVII–XVIII вв.), итальянский знаток древностей 9, 496, 497
- Пирготель (вт. пол. IV в. до н. э.), греческий резчик 248, 249, 609
- Пирوماх из Афин (III–II вв. до н. э.?), греческий скульптор 256, 615, 696
- Пирр I (319–272 г. до н. э.), царь Эпира в 306–272 г. до н. э. 125, 216, 251, 252, 532, 536, 550, 611, 612, 693
- Писандр (VI в. до н. э.), греческий поэт 163, 565
- Писистрат (ум. 528/527 г. до н. э.), тиран Афин в 561/560–528/527 г. до н. э. 29, 229, 230, 263, 283, 513, 515, 541, 596, 618, 680
- Питтак (ок. 650–ок. 580 г. до н. э.), тиран Митилен на Лесбосе в 590–580 г. до н. э. 229, 596
- Питти (семейство) 10, 387
- Пифагор (ок. 570–ок. 500 г. до н. э.), греческий философ 73, 102, 227, 255, 305, 346, 395, 530, 540, 590, 614, 636, 656, 681

- Пифагор из Регия или с Самоса (сер. V в. до н. э.), греческий скульптор 131, 237, 239, 554, 565, 603, 604, 684
- Пифодор из Фив (время жизни неизвестно), греческий скульптор 227, 590
- Пифокл (сер. II в. до н. э.), греческий скульптор 616
- Пичинелли, Филиппо (1604–1670), итальянский эрудит 648
- Плавт, Тит Макций (ок. 254–184 гг. до н. э.), римский комедиограф 96, 419, 538, 694, 696, 698
- Плантен, Кристоф (1514–1589), антверпенский издатель 502
- Платон (428/427–348/347 гг. до н. э.) 15, 21, 40, 51, 102, 105, 129, 140, 166, 168, 170, 176, 183, 185, 189, 205, 242, 296, 297, 304, 307, 335, 338, 365, 384, 438, 441, 451, 481, 505, 506, 515, 518, 523, 539–541, 548, 553, 554, 557, 567, 568, 571, 594, 604, 634, 643, 645, 650, 667, 686, 689, 691
- Плиний Секунд, Гай (Плиний Старший, 23–79), римский энциклопедист 7, 14, 27, 47, 51, 58, 59, 74, 107, 156, 162, 167, 175, 182, 192, 203, 207, 213, 225, 228, 235, 236, 238, 246, 247, 250, 252, 254, 261, 262, 274, 277, 285, 290, 308, 341, 342, 357, 399, 408, 413–416, 445, 479, 496, 500, 506, 508–512, 524, 526, 530, 532, 537, 539, 543, 545, 547, 549, 551, 552, 556–558, 562, 564–568, 570–576, 578–582, 587–589, 591, 593–595, 597, 598, 600, 601, 603–610, 612, 613, 615–619, 621–626, 628, 635–639, 642, 645, 648, 649, 652, 658, 659, 662–665, 668
- Плиний Секунд, Гай (Плиний Младший, 62–114), римский государственный деятель, писатель 7, 11, 314, 420, 424, 499, 627, 629, 637, 663–665
- Плотина (Помпея Плотина, ок. 70–122), жена императора Траяна 283
- Плутарх из Херонеи (ок. 46–ок. 120), греческий писатель 28, 50, 89, 136, 159, 160, 212, 278, 347, 361, 431, 502, 507, 512, 517, 521, 528, 529, 535, 541, 542, 545, 547, 555, 559, 563, 568, 578, 579, 589, 594, 596, 600, 603, 615, 619–621, 626, 636, 645, 646, 648–652, 661, 663, 664
- Плюш, Ноэль Антуан (1688–1761), французский литератор, эрудит 50, 522
- Покок, Ричард (1704–1765), английский путешественник 44, 46, 48, 50, 57, 61, 259, 369, 418, 519–521, 524, 525, 532, 559, 562, 616, 623, 663, 665, 666
- Полемон из Илиона (ок. 220–ок. 160 гг. до н. э.), греческий писатель-периегет 228, 236, 594, 602
- Полени, Джованни (1683–1761), итальянский ученый (физик и математик), архитектор и знаток древностей 414, 662
- Полибий (ок. 200–ок. 120 г. до н. э.), греческий историк 9, 10, 30, 35, 101, 256, 498, 510, 514, 515, 522, 533, 539, 545, 602, 611, 614, 615, 619, 661, 697
- Полигнот с Фасоса (вт. треть V в. до н. э.), греческий живописец 105, 154, 192, 199, 308, 535, 536, 543, 546, 561, 574, 637, 649, 666, 685
- Полидор с Родоса (I в. до н. э.), греческий скульптор 245, 246, 547, 608

- Поликл из Аргоса (перв. пол. IV в. до н. э.), греческий скульптор 606, 616, 690
- Поликл из Афин, сын Тимархида (сер. II в. до н. э.), греческий скульптор 235, 259, 601, 616, 700
- Поликлет (вт. пол. IV в. до н. э.), греческий архитектор 408, 661
- Поликлет из Аргоса (Поликлет Старший, вт. пол. V в. до н. э.), греческий скульптор 10, 107, 126, 130, 165, 168, 170, 227, 228, 232, 233, 237, 238, 245, 246, 283, 304, 313, 408, 533, 558, 565-568, 572, 594, 598, 603-605, 612, 646, 661, 687
- Поликлет Младший (перв. пол. IV в. до н. э.), греческий скульптор 408, 661, 688
- Поликрат, тиран Самоса (ок. 539-523/522 гг. до н. э.) 22, 28, 161, 229, 512, 596, 597, 680
- Полиньяк, Мельхиор де (1661-1742), кардинал, французский государственный деятель, коллекционер 9, 53, 268, 284, 448, 469, 498, 522, 622, 678, 679
- Полиэн (II в. ?), греческий писатель, ритор 150, 561
- Поллион см. *Треbellий*
- Помпей, Гней (106-48 гг. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 29, 221, 266, 267, 418, 585, 623, 658, 701, 702
- Помпей, Секст (73-35 гг. до н. э.), сын предыдущего 430
- Помпей Юст, Секст (I в. до н. э.), вольноотпущенник 430, 666
- Поп, Александр (1688-1744), английский поэт 352, 647
- Порсена (вт. пол. VI в. до н. э.), царь города Клузия (в Этрурии) 512
- Порта, Гульельмо делла (1510-1577), итальянский архитектор 60, 381, 653
- Порта, Джованни Баттиста делла (1542-1597), итальянский скульптор и реставратор 381, 610, 653
- Порфирий (ок. 232-ок. 301), греческий философ 530, 540, 636
- Посидоний из Эфеса (предп. I в. до н. э.), греческий скульптор 268, 622
- Постумий Альбин, Авл (II в. до н. э.), римский государственный деятель 583
- Поццо, Касьяно дель (1584-1657), итальянский эрудит и знаток древностей 14, 192, 239, 502
- Пракситель (вт. треть IV в. до н. э.), греческий скульптор 107, 126, 158, 166, 167, 170, 172, 181, 238, 242, 244, 274, 300, 309, 318, 357, 429, 548, 550-552, 562, 565, 566, 577, 606-608, 610, 637, 638, 648, 690
- Пракситель (перв. пол. III в. до н. э.), греческий скульптор 607, 694
- Прети, Маттиа (1613-1699), итальянский живописец 456
- Придо, Хемфри (1648-1724), английский эллинист и эрудит 148, 560, 599
- Прокл (ок. 410-ок. 485), греческий философ 304, 635
- Прокопий Кесарийский (VI в.), византийский историк 279, 299, 626, 632
- Промах (время жизни неизвестно), греческий атлет 541
- Проперций, Секст (ок. 49-ок. 15 гг. до н. э.), римский поэт 509, 510, 604, 704

- Протоген (вт. пол. IV в. до н. э.), греческий живописец 252, 332, 612, 635, 641, 692
- Прусий II, царь Вифинии (ок. 182–149 гг. до н. э.) 615
- Псамметих I, царь Египта в 664–610 гг. до н. э. 22, 38, 507, 516
- Псамметих II, царь Египта в 595–589 гг. до н. э. 504
- Пти, Самуэль (1594–1643), французский филолог и эрудит 559, 599
- Птолемей I Сотер (367–282 гг. до н. э.), царь Египта в 305–282 гг. до н. э. 51, 55, 57, 125, 251, 253, 255, 264, 524, 550, 611, 613, 691, 693
- Птолемей II Филадельф (308–246 гг. до н. э.), царь Египта в 282–246 гг. до н. э. 51, 55, 228, 253–255, 259, 264, 265, 613, 614, 693
- Птолемей III Эвергет (285–222 гг. до н. э.), царь Египта в 246–222 гг. до н. э. 51, 55, 255, 264, 265, 619, 695
- Птолемей IV Филопатор (244–205 гг. до н. э.), царь Египта в 222–205 гг. до н. э. 51, 55, 255, 265, 408, 429, 619
- Птолемей V Эпифан (210–180 гг. до н. э.), царь Египта в 205–180 гг. до н. э. 51, 55, 255, 265, 619
- Птолемей VI Филометор (186–145 гг. до н. э.), царь Египта в 180–145 гг. до н. э. 51, 55, 255, 265, 573, 619
- Птолемей VIII Эвергет (180–116 гг. до н. э.), царь Египта в 145–130, 127–116 гг. до н. э. 51, 55, 255, 265, 573, 620
- Птолемей IX Сотер (143–81 гг. до н. э.), царь Египта в 116–107, 88–81 гг. до н. э. 51, 55, 255, 265, 619, 620
- Птолемей Апион, правитель Кирены в 116–96 гг. до н. э. 189, 573
- Птолемей Керавн (ум. 279 г. до н. э.), сын Птолемея I 550
- Птолемей, правитель Мавретании в 22–40 гг. 188, 573
- Пупиен (Марк Клодий Пупиен, 164–238), римский император в 238 г. 294, 706
- Пуссен, Никола (1593–1665), французский живописец 277, 304, 311, 325, 365, 385, 388, 441, 456
- Пьетро да Кортонна (1596–1669), итальянский живописец 90, 111, 380, 381, 442, 454
- Пьяцетта, Джованни Баттиста (1682–1754), итальянский живописец 456
- Пюже, Пьер (1622–1694), французский скульптор и живописец 382
- Радзивилл, Миколай Кшиштоф (1549–1616), польский аристократ, путешественник 38, 516**
- Раймонди, Маркантонио (ок. 148–ок. 1530), итальянский гравер 341
- Райт, Эдуард (XVIII в.), английский эрудит 11, 12, 500
- Рамзес II, египетский фараон (XIII в. до н. э.) 57, 503, 504, 524
- Раух, Лео (1696–1775), иезуит 396, 467, 657
- Рафаэль (1483–1520) 12, 36, 90, 97, 110, 111, 138, 164, 167, 181, 205, 206, 235, 257, 260, 272, 304, 308, 311, 312, 317–319, 332, 341, 344–347, 366, 380, 384, 387–389, 412, 415, 438, 442, 443, 445, 446, 448, 449, 451–455, 457, 468, 617, 623, 636, 638, 650, 667, 668

- Рееланд, Адриан (1676–1718), голландский ориенталист 560
- Рейнезий, Фома (1587–1667), немецкий эллинист 180, 554, 569
- Рейнольд, Джон (XVIII в.), английский филолог и эрудит 159, 240, 563, 605
- Рейфенштейн, Иоганн Фридрих (1719–1793), немецкий знаток древностей 437, 667
- Рем, брат Ромула 212
- Рембрандт (1606–1669) 347
- Рени, Гвидо (1575–1642), итальянский живописец 10, 167, 318, 325, 442, 453, 469, 638, 639
- Ренодо, Эвзеб (1646–1720), французский филолог и эрудит 291, 629
- Рибера, Хусепе де (1590–1662), испанский живописец 455, 668
- Риветт, Николас (ок. 1720–1804), английский архитектор, знаток древностей 395, 656
- Риго, Никола (1577–1654), французский эллинист 148, 560
- Ридезель, Иоганн Герман фон (1740–1785), немецкий эрудит, знаток древностей 655
- Ридель, Фридрих Юст (XVIII в.), немецкий историк искусства 490, 491
- Риенци, Кола ди (1313–1354), итальянский гуманист, государственный деятель 290, 629
- Риккарди (семейство) 380
- Риккобальди см. *Монфоко*
- Риккобони, Антонио (1541–1599), итальянский юрист, эрудит 243, 607
- Рипа, Чезаре (XVI–XVII вв.), итальянский теоретик искусства, эрудит 327, 358–360, 639, 648, 649
- Ричардсон, Джонатан (Ричардсон Старший, 1665–1748), английский живописец, знаток древностей 10, 246, 271, 498, 609, 623
- Ричардсон, Джонатан (Ричардсон Младший, 1694–1771), английский художник 10, 341, 498, 644
- Риччиолини, Никколо (1687–ок. 1770), итальянский живописец 439
- Роланди, Урбано (XVIII в.), итальянский знаток древностей 48, 49
- Роллен, Шарль (1661–1741), французский историк 246, 609
- Ролли, Паоло Антонио (1687–1765), итальянский поэт и драматург 136, 555
- Романо, Джулио (Джулио Пиппо, 1495–1546), итальянский живописец и архитектор 346, 389, 439, 452
- Ромул, царь Рима в 753–716 гг. до н. э. 9, 22, 28, 212, 218, 512, 584
- Роскоммон, Уэнтворт Диллон, граф (ок. 1639–1684), английский поэт 164, 565, 654
- Роспильози (семейство) 113, 263, 264
- Росси, Бартоломео (XVIII в.), итальянский поэт 12, 500
- Росций Галл, Квинт (ум. 62 г. до н. э.), римский актер 243, 607

- Рубенс, Альберт (1614–1657), голландский эрудит 218, 280, 557, 558, 585, 627
- Рубенс, Питер Пауль (1577–1640) 31, 111, 312, 328, 343, 344, 363, 364, 366, 455, 469, 639
- Рудольф II Габсбург (1552–1612), германский император в 1576–1612 гг. 332, 641
- Рукий, Юст (Юст де Рике, 1587–1627), голландский эллинист и эрудит 513, 580, 582, 665
- Рускони, Камилло (1658–1728), итальянский скульптор 181
- Русполи (семейство) 552
- Рэк с Самоса, сын Филея (сер. VI в. до н. э.) 28, 106, 512, 543, 573, 681
- Сабин, Юлий см. Флавий Сабин**
- Сабина (Вибия Сабина, ок. 85–136), жена императора Адриана 270
- Савелли (семейство) 454
- Савр из Лаконии (сер. II в. до н. э. ?), греческий скульптор 11, 370, 414, 500
- Садолето, Якопо (1477–1547), кардинал, ученый-гуманист и поэт 315, 638
- Салленгре, Альбер Анри де (1694–1723), французский историк и эрудит, знаток древностей 627, 647
- Салмазий, Клавдий (Клод де Сомье, 1588–1653), французский эллинист и эрудит 27, 47, 64, 145, 149, 150, 151, 185, 291, 414, 418, 511, 521, 527, 558–560, 571, 584, 629, 662, 665
- Сальпион (I в. до н. э.), греческий скульптор 370, 652
- Сангалло, Антонио ди (Сангалло Старший, 1455–1534), итальянский архитектор и скульптор 260, 403, 408, 428
- Сан Лоренцо, Джованни да (XVIII в.), итальянский эрудит 59, 524
- Сансовино, Андреа (1460–1522), итальянский архитектор и скульптор 181
- Санхониатон, полубогородительный финикийский автор 438, 667
- Сарданапал, ассирийский царь (миф.) 124, 170, 177, 189, 550, 569, 573
- Сарно, Роберто ди (XVIII в.), итальянский литератор 568
- Сатирий (III в. до н. э. ?), греческий резчик 254
- Саундерсон, Николас (1682–1739), английский физик и математик 441, 667
- Светоний Транквилл, Гай (ок. 70–ок. 140), римский историк 530, 555, 584, 586, 622–626, 632, 666
- Секунд Карина (I в.), приближенный Нерона 274
- Селдон, Джон (1584–1654), английский теолог и историк, эллинист 399, 599, 658
- Селевк I Никатор (ок. 355–280 г. до н. э.), основатель государства Селевкидов в Передней Азии, царь с 305 г. до н. э. 251, 253, 255, 264, 355, 611, 612, 648, 691, 693
- Селевк II Каллиник (265–225 гг. до н. э.), царь государства Селевкидов в 246–225 гг. до н. э. 255, 264, 691, 695

- Селевк IV Филопатор (218–175 гг. до н. э.), царь государства Селевкидов в 187–175 гг. до н. э. 255, 262–265
- Сенека, Люций Анней (ок. 5 г. до н. э.–65 г. н. э.), римский философ и драматург 213, 346, 347, 439, 561, 579, 667, 704
- Сен-Желе, Жан Батист (XVIII в.), французский эрудит, знаток древностей 641
- Сент-Аман, Жан Тристан де (XVIII в.), французский историк, эрудит 11, 500, 648, 652
- Сенусерт III, египетский фараон (XIX в. до н. э.) 20, 503
- Септимий Сабин, Тит (I в. до н. э.), римский государственный деятель 260
- Септимий Север (Люций Септимий Север, 146–211), римский император в 193–211 гг. 178, 186, 222, 261, 293, 294, 298, 430, 630, 705
- Сервий (Мавр Сервий Гонорат, IV–V вв.), римский филолог 74, 532, 584
- Сервий Туллий, римский царь в 578–534 гг. до н. э. 26, 510, 680
- Серлио, Себастьяно (1475–1554), итальянский скульптор 451, 668
- Сесострис см. *Сенусерт*
- Сигоний, Карл (Карло Сигонио, 1524–1584), итальянский историк 530
- Сикст IV (Франческо делла Ровере, 1414–1484), римский папа в 1471–1484 гг. 669
- Сикст V (Феличе Перреги, 1520–1590), римский папа в 1585–1590 гг. 503
- Силанион (вт. треть IV в. до н. э.), греческий скульптор 104, 542, 564, 690
- Силий Италик, Тит Катий (ок. 23–106), римский поэт 213, 399, 580
- Сильбург, Фридрих (1536–1596), немецкий эллинист 540, 665
- Сильвио да Веллетри, итальянский скульптор 10
- Симий Родосский (III в. до н. э.), греческий поэт 613
- Симон из Эгины (вт. четв. V в. до н. э.), греческий скульптор 227, 399, 592, 593, 684
- Симонид Кеосский (ок. 556–ок. 468 гг. до н. э.), греческий поэт 162, 163, 231, 543, 564, 565, 598, 681, 684
- Симоно, Луи де (1654–1727), французский гравер 364
- Синесий из Кирены (ок. 370–413/414), греческий ритор и философ 298, 632
- Синибальди (семейство) 603
- Сирмон, Жан (1559–1651), французский знаток древностей 658
- Сифакс (конец III в. до н. э.), правитель Нумидии 62, 525
- Скавр см. *Эмилий Скавр*
- Скалигер, Иосиф Юст (1540–1609), французский историк и эллинист 33, 58, 64, 73, 157, 515, 524, 526, 527, 530, 562, 579, 624
- Скалигер, Юлий Цезарь (1484–1558), французский ученый-гуманист, издатель 124, 550, 559
- Скамоцци, Винченцо (1552–1616), итальянский архитектор и теоретик искусства 69, 529
- Скарфо, Джованни Кризостомо (XVIII в.), итальянский эрудит 211, 578
- Скеллид см. *Смилид*
- Скилак из Карианды (VI в. до н. э.), греческий мореплаватель 505

- Скиллид (перв. пол. VI в. до н. э.), греческий скульптор 25, 188, 226–228, 300, 509, 511, 573, 589, 590, 593, 681
- Скопас (IV в. до н. э.), греческий скульптор 162, 165, 237, 238, 413–415, 507, 534, 564, 565, 603, 604, 606, 648, 663, 690
- Смилид из Эгины, греческий скульптор (миф. ?) 226, 228, 587, 595
- Соид из Навпакта (сер. V в. до н. э.), греческий скульптор 227, 235, 685
- Сократ (470/469–399 гг. до н. э.) 22, 104, 170, 231, 307, 338, 506, 535, 541, 567, 683, 686, 689
- Сократ из Фив (вт. четв. V в. до н. э.), греческий скульптор 227, 593, 684
- Солимена, Франческо (1657–1747), итальянский живописец и архитектор 315, 456
- Солин, Гай Юлий (I в.), римский историк 521, 574, 662, 663, 665
- Соломон, царь израильский (сер. X в. до н. э.) 63, 562
- Солон (ок. 640–ок. 560 гг. до н. э.), афинский законодатель 22, 23, 169, 507, 680, 681
- Солон (I в. до н. э.–I в. н. э.), греческий резчик 117, 171, 271, 547, 567, 623
- Сос из Пергама (III–II вв. до н. э.), греческий мастер-мозаичист 285, 628
- Сострат (перв. пол. IV в. до н. э. ?), греческий скульптор 106, 690
- Софокл (ок. 496–406 гг. до н. э.) 128, 154, 196, 233, 236, 237, 307, 315, 465, 549, 552, 599, 602, 636, 683, 684, 687
- Софонисба (ум. 203 г. до н. э.), карфагенская аристократка 62, 525
- Спаде (семейство) 148
- Спанхейм, Эзекиел (1629–1710), голландский эллинист и эрудит 240, 537, 562, 605, 619, 648
- Спаньялетто см. *Рибера*
- Спартиан, Элий (III–IV вв.), римский историк 629, 630
- Спевсипп (408/407–339 гг. до н. э.), греческий философ 14, 501, 686
- Спенс, Джозеф (1699–1768), английский теоретик искусства, эрудит 12, 76, 276, 295, 500, 533, 625, 631
- Спон, Жак (1647–1685), французский медик, знаток древностей и эрудит 11, 14, 291, 338, 500, 501, 568, 574, 606, 610, 644, 647, 678
- Сталлий, Гай (I в. до н. э.), римский архитектор 263, 619
- Сталлий, Марк (I в. до н. э.), римский архитектор 263, 619
- Стаций, Публий Папирий (I в.), римский поэт 82, 83, 147, 268, 534, 539, 560
- Стелла, Жак (1596–1657), французский живописец 312
- Стенли, Ханс (1720–1780), английский эллинист 147, 560
- Стертиний, Люций (III–II вв. до н. э.), римский государственный деятель 215, 581
- Стесихор (ок. 640–ок. 550 гг. до н. э.), греческий поэт 163, 565, 681
- Стефан Византийский (VI в.), византийский филолог 572
- Стефанус см. *Этьенн*
- Стилихон (ок. 365–408), римский полководец и государственный деятель 298, 632

- Стокий (перв. пол. V в. до н. э.), греческий скульптор 227, 590
- Стош, Филипп, барон фон (1691–1757), немецкий дипломат, знаток древностей и коллекционер 13, 29, 47, 50, 55, 57, 64, 74, 75, 82, 83, 89, 98, 119, 121, 141, 158–160, 176, 196, 211, 235, 243, 244, 248, 249, 269, 271, 276, 388, 389, 391, 412, 432, 438, 446, 448, 476, 477, 520, 534, 607, 635, 637, 649, 653, 679
- Страбон (ок. 63 г. до н. э.–19 г. н. э.), греческий историк и географ 23, 24, 39, 42, 46, 63, 66, 163, 398, 481, 506, 507, 517–521, 525, 526, 528, 536, 537, 543, 546, 565, 571, 573, 586, 597, 600, 602, 603, 615, 621, 624, 625, 641, 642, 658, 702
- Стратон (время жизни неизвестно), греческий атлет 103, 104, 541
- Стратон из Аргоса, сын Ксенофила (вт. пол. II в. до н. э.), греческий скульптор 104, 542, 700
- Стронгилион (посл. четв. V в. до н. э.), греческий скульптор 268, 621, 688
- Строцци (семейство) 84, 85, 547
- Стрэндж, Роберт (1721–1792), английский гравёр 396
- Стюарт, Генри, лорд Халлоуэй (1648–1720), претендент на английский престол 273, 395, 396, 624
- Стюарт, Джеймс (1713–1788), английский архитектор, эрудит и знаток древностей 454, 656
- Сулла, Люций Корнелий (138–78 гг. до н. э.), римский полководец и государственный деятель 263, 266, 267, 298, 618, 620, 621, 648, 662, 701
- Сурена (I в. до н. э.), парфянский полководец 65, 528
- Сципион, Люций Корнелий (III в. до н. э.), римский государственный деятель 399, 658
- Сципион Азиатский, Люций Корнелий (III–II вв. до н. э.), римский полководец и государственный деятель 215, 216, 263, 582, 619, 697
- Сципион Африканский, Публий Корнелий (Сципион Старший, ок. 235–183 гг. до н. э.), римский полководец и государственный деятель 63, 72, 104, 214–216, 263, 264, 541, 581, 582, 619, 695, 697
- Сципион Барбат, Люций Корнелий (IV–III вв. до н. э.), римский государственный деятель 211, 213, 399, 578, 658
- Сципион Назика, Публий Корнелий (II в. до н. э.), римский государственный деятель 150, 560, 561
- Тавриск** из Тралл (I в. до н. э.), греческий скульптор 250, 610, 611
- Танаквиль**, жена римского царя Тарквиния Приска 212, 579
- Тапперт**, Эсайас Вильгельм (1666–1738), ректор латинской школы в Стендале 463, 464
- Тарквиний Приск** (Тарквиний Древний), римский царь в 616–578 гг. до н. э. 93, 212, 228, 428, 537, 578, 579, 584, 595, 680
- Тарквиний (II) Гордый**, римский царь в 534–509 гг. до н. э. 79, 407, 512, 533, 578, 579, 596, 680

Татиан (II в.), богослов 610

Тацит, Публий Корнелий (ок. 55–ок. 120), римский историк 272, 413, 481, 505, 558, 624, 626, 637, 662

Тевено, Жан де (XVII в.), французский ориенталист 525, 528

Тевкр (I в. до н. э.), греческий резчик 312, 637

Тектей (сер. VI в. до н. э.), греческий скульптор 227, 589, 591, 681

Телекл с Самоса (сер. VI в. до н. э.), греческий скульптор 56, 161, 523, 681

Телефан из Сициона (сер. VI в. до н. э.), греческий живописец 594, 595, 682

Теодат, король вестготов в Италии в 534–536 гг. 298, 632

Теренций Афр, Публий (ок. 190–159 гг. до н. э.), римский комедиограф 64, 143, 147, 218, 296, 419, 527, 558, 698

Тернбулл, Джордж (ок. 1690–1745), английский философ и теоретик искусства 8, 193, 325, 496, 574, 639

Тертуллиан, Квинт Септимий Флоренс (ок. 160–ок. 220), богослов 509, 558, 559, 571, 584

Тессин, Карл Густав (1695–1770), шведский государственный деятель, архитектор и эрудит 332, 641

Теций, Иероним (XVII в.), итальянский знаток древностей 9, 498

Тиберий (Тиберий Клавдий Нерон, 42 г. до н. э.–37 г. н. э.), римский император в 14–37 гг. 144, 272, 273, 356, 413, 558, 560, 623, 705

Тимагор из Халкиды (вт. пол. V в. до н. э.), греческий живописец 105, 543, 688

Тиманф (посл. треть V в.–нач. IV в. до н. э.), греческий живописец 105, 543, 688

Тимарх, сын Праксителя (IV–III вв. до н. э.), греческий скульптор 243, 607, 694

Тимархид, сын Поликла (перв. пол. II в. до н. э.), греческий скульптор 235, 601, 700

Тимокл, сын Поликла (перв. пол. II в. до н. э.), греческий скульптор 235, 601, 700

Тимомах из Византия (перв. пол. I в. до н. э.), греческий живописец 128, 129, 268, 552, 553, 702

Тимофей (перв. пол. IV в. до н. э.), греческий скульптор 242, 606, 690

Тимофей, сын Конона (перв. пол. IV в.), афинский полководец 356, 688, 689

Тиннонид, тиран Эвбеи в перв. пол. VII в. до н. э. 229, 595

Тисамен (VI–V вв. до н. э.), греческий атлет 590

Тит Септимий (I в. до н. э.), римский государственный деятель 260

Тит (Тит Флавий Веспасиан, 41–81), римский император в 79–81 гг. 59, 141, 155, 202, 221, 247, 271, 272, 278, 295, 308, 325, 356, 401, 406, 416, 427, 623, 638, 639, 705

Тициан (1477–1576) 36, 387, 455

Тициний Мена, Публий (IV–III вв. до н. э.) 580

- Томазен, Симон (1668–1741), французский живописец, теоретик искусства, эрудит 181, 569
- Томазини, Джованни Филиппо (1597–1654), итальянский знаток древности и эрудит 648
- Торлония (семейство) 670
- Траян (Марк Ульпий Траян, 53–117), римский император в 98–117 гг. 219, 221, 260, 280, 282, 283, 288, 290, 294, 295, 298, 325, 403, 432, 605, 626–628, 705
- Траян Деций см. *Деций*
- Требеллий Поллион (III–IV вв.), римский историк 345, 389, 567
- Тревизано, Марко (ум. 1559), венецианский дож в 1553–1554 гг. 361, 649
- Тревизано, Франческо (1656–1746), итальянский живописец 345, 389
- Триллер, Даниэль Вильгельм (1695–1782), немецкий медик и литератор, эрудит 27, 295, 511, 631
- Трифон (I в. ?), греческий резчик 171, 567
- Трофоний, греческий архитектор (миф.) 397, 586
- Туан (Жак Огюст де Ту, 1553–1617), французский государственный деятель и историк 243, 607
- Туллий см. *Цицерон*
- Турнебий, Адриан (Адриан де Турнбёф, 1512–1565), французский эллинист 221, 561, 585
- Турнефор, Жозеф Питтон де (1656–1708), французский ботаник 643
- Турпилий, Люций (перв. пол. I в. до н. э.), дуумвир 273, 412, 413
- Тусция (время жизни неизвестно), весталка 358, 649
- Тутмос III, египетский фараон (XV в. до н. э.) 504
- Тьеполо, Джованни Баттиста (1696–1770), итальянский живописец 454
- Уайз, Френсис (1695–1750), английский нумизмат 626, 627
- Удар де ла Мотт, Антуан (1672–1731), французский литератор и теоретик искусства 13, 501
- Уилер, Джордж (1650–1723), английский ботаник, эрудит 338, 610, 644, 678
- Уолпол, Хорас (1717–1797), английский государственный деятель и литератор 554
- Уорбертон, Джордж (1692–1779), английский историк и богослов, эрудит 46, 55, 519, 521
- Уоттон, Уильям (1666–1726), английский знаток древностей и эрудит 642
- Урбан VIII (Маффео Барберини, 1568–1644), римский папа в 1623–1644 гг. 298, 341, 420, 504, 548, 671
- Урсин, Фульвий (Фульвио Орсини, 1529–1600), итальянский знаток древностей и эрудит 173, 235, 249, 251, 501, 612

- Фабий Пиктор, Квинт** (IV—III вв. до н. э.), римский живописец 214, 581
- Фабий Пиктор, Квинт** (ок. 254—ок. 200 г. до н. э.), римский государственный деятель и историк 214, 581
- Фабретти, Рафаэлло** (1618 или 1619—1700), итальянский историк, знаток древностей и эрудит 8, 11, 72, 240, 261, 279, 403, 496, 500, 530, 554, 605, 659
- Фабриций, Георг** (Георг Гольдшмидт, 1516—1571), швейцарский поэт, эллинист и знаток древностей 575, 629
- Фабулл (I в.), римский живописец** 277, 625
- Фаларид, тиран Акраганта** (ок. 570—ок. 550 г. до н. э.) 590, 680
- Фальконе, Морис Этьен** (1716—1791), французский скульптор и теоретик искусства 558, 561
- Фальконьери, Оттавио** (1646—1676), итальянский знаток древностей 421, 559
- Фарнезе (семейство)** 47, 59, 60, 64, 89, 122, 125, 127, 138, 144, 145, 147, 148, 151, 174, 178, 179, 186, 193, 194, 218—220, 241, 248, 250, 271, 285, 287, 289, 294, 313, 326, 415, 419, 428, 430, 434, 447, 449, 451, 475, 549, 569, 602, 603, 608, 610, 611, 617, 639, 653, 669, 675, 676
- Фарсетти, Филиппо** (1705—1774), итальянский знаток древностей, меценат 282, 627
- Фаустина Старшая (Анния Галерия Фаустина, 105—141), жена императора Антонина Пия** 358, 399, 421, 431, 629
- Фаустина Младшая (Анния Галерия Фаустина, 130—176), дочь Антонина Пия и Фаустины Старшей, жена императора Марка Аврелия** 289, 629
- Феа, Карло** (1753—1834), итальянский эллинист и знаток древностей 490—492, 496, 503, 520, 540, 546, 601, 625, 655, 660, 662
- Феаген с Фасоса** (время жизни неизвестно), греческий атлет 232, 599
- Феде, Джузеппе ди** (XVIII в.), итальянский знаток древностей, коллекционер 151, 154, 429
- Федр (перв. пол. I в.), римский баснописец** 454, 668
- Фелибьен, Жан Франсуа** (1658—1733), французский архитектор и литератор, эрудит 564
- Фелициан (Феличе Феличано, ум. 1483), итальянский математик, знаток древностей и эрудит** 36, 368, 515, 651
- Фемистокл** (525/524—459 г. до н. э.), афинский государственный деятель и полководец 104, 106, 229—232, 542, 544, 595, 596, 682
- Феодор с Самоса** (сер. VI в. до н. э.), греческий скульптор 28, 56, 261, 512, 513, 523, 573, 681
- Феодор (I в. до н. э.), греческий мастер (создатель Tabula Iliaca)** 553
- Феодор Продром** (ок. 1098—1168), византийский писатель 544
- Феодора** (508—548), жена императора Юстиниана I 299, 632
- Феодорит Киррский** (ок. 393—ок. 466), богослов и историк 38, 516, 517
- Феодорит Сиракузский** (вт. пол. III в.), поэт 572
- Феодосий II** (401—450), император Восточной Римской империи 632, 707

- Феокл из Лакедемона (сер. VI в. до н. э.), греческий скульптор 589, 681
- Феокрит (ок. 300–ок. 260 г. до н. э.), греческий поэт 96, 117, 118, 127, 173, 243, 253, 254, 343, 538, 539, 547, 551, 555, 557, 568, 607, 613, 645, 694
- Феофраст (ок. 370–287/286 гг. до н. э.), греческий философ и естествоиспытатель 59, 508, 509, 524, 526, 576, 585, 607, 612, 621, 643, 689, 692, 693
- Фердинанд III Габсбург (1608–1657), германский император в 1637–1657 гг. 192
- Ферекид Леросский (VI в. до н. э.), греческий историк 231, 597
- Ферикл (V–IV вв. до н. э.), коринфский мастер (горшечник) 544
- Фернов, Карл Людвиг (1763–1808), немецкий философ, историк и теоретик искусства 491, 654, 667
- Феррата, Эрколе (1610–1686), итальянский скульптор и реставратор 443, 447, 555
- Фест, Секст Помпей (II в.), римский грамматик 519
- Фидий (вт. треть VI в. до н. э.), греческий скульптор 9, 26, 27, 88, 104, 105, 107, 126, 135, 158, 161–163, 165, 167–170, 172, 174, 181, 184, 188, 228, 233–238, 243, 248, 274, 288, 300, 304, 307, 314, 322, 332, 365, 510, 542, 543, 547, 554, 558, 562, 566–568, 571, 572, 590, 591, 593, 600–604, 612, 635, 684, 685
- Фидий из Карики (сер. II в. до н. э.), греческий скульптор 180, 569, 700
- Фикорони, Франческо де (1664–1747), итальянский знаток древностей и эрудит 182, 188, 399, 497, 499, 570, 573, 578, 611, 631, 658
- Филак (время жизни неизвестно), греческий скульптор 235, 600
- Филарете (Антонио ди Пьетро Аверлино, ок. 1400–1469), итальянский скульптор и архитектор 330, 640
- Филемон (ок. 360–264/263 гг. до н. э.), греческий комедиограф 47, 520, 521
- Филемон (I в.), греческий резчик 361, 649
- Филипп II (383/382–336 гг. до н. э.), царь Македонии в 359–336 гг. до н. э. 125, 232, 242, 550, 652, 660, 689–691
- Филипп V (238–179 гг. до н. э.), царь Македонии в 221–179 гг. до н. э. 215, 256, 257, 582, 608, 614, 615, 695, 697
- Филипп I Араб (ок. 204–249), римский император в 244–249 гг. 176, 569, 706
- Филипп I Филадельф, царь государства Селевкидов в 94–83 гг. до н. э. 264, 619
- Филодем из Гадары (ок. 110–40/35 гг. до н. э.), греческий философ 177, 569
- Филокл из Египта (VII в. до н. э.), греческий живописец 594, 685
- Филомах см. *Пиромах*
- Филон (вт. пол. IV в. до н. э.), греческий скульптор 249, 610
- Филон Александрийский (ок. 20 г. до н. э.–ок. 50 г. н. э.), греческий философ 107, 421, 546, 664

- Филопемен (253–183 гг. до н. э.), греческий государственный деятель, стратег Ахейского союза 255, 257, 614, 615, 697
- Филострат (Флавий Филострат Старший, ок. 170–ок. 248), греческий софист 133, 143, 199, 293, 531, 552, 554, 558, 572, 575, 585, 586, 629, 630
- Филострат (Флавий Филострат Младший, вт. пол. III в.), греческий софист 130, 553, 554
- Фини (XVIII в.), итальянский знаток древностей 412, 662
- Флавий Сабин (I в.), брат императора Веспасиана 277, 626
- Флавий Флакк см. *Фульвий Флакк*
- Фламиний Квинт см. *Квинций Фламинин, Тит*
- Фламиний Люций см. *Квинций Фламинин, Люций*
- Флёри, Андре Эркюль (1653–1743), кардинал, французский государственный деятель 328, 640
- Флёри, Клод (1640–1723), французский историк церкви 39, 517
- Флор (II в.), римский историк 626
- Фоджини, Джованни Баттиста (1652–1725), итальянский скульптор и реставратор 555
- Фойгт, Иоганн Фридрих (XVIII), немецкий литератор 667
- Фока, византийский император в 602–610 гг. 164, 565, 707
- Фокион (ок. 400–318/317 гг. до н. э.), афинский государственный деятель и полководец 248, 249, 609
- Фонди, Пьетро (XVII–XVIII вв.), итальянский мастер-горшечник 97
- Фонтана, Доменико (1543–1607), итальянский архитектор 503
- Фонтанини, Джусто (1666–1736), итальянский литератор и знаток древностей 564
- Фонтеню, Луи Франсуа де (1667–1759), французский литератор и эрудит 659
- Формид из Меналии (V в. до н. э.), заказчик одной из скульптурных групп в Олимпии 592, 593
- Фортифьокка, Томмазо (XVII в.), итальянский историк 629
- Фосс, Герхард Ян (1577–1649), голландский эллинист 503
- Фотий (ок. 820–891), патриарх Константинопольский в 858–867, 877–891 гг. 629
- Фрадмон из Аргоса (вт. пол. V в. до н. э.), греческий скульптор 188, 572, 612, 613
- Франкё, Иоганн Михаэль (1712–1775), библиотекарь, друг Винкельмана 466, 502
- Франкини (XVIII в.), аббат 193
- Франко, Никколо (1505–1569), итальянский поэт 136, 555
- Фрасибул (ум. 389 г. до н. э.), афинский государственный деятель 241, 605
- Фредис, Феличе да (XV–XVI вв.) 247, 609
- Фрей, Якоб (Фрей Старший, 1681–1752), швейцарский гравёр 449
- Фригилл (вт. пол. V в. до н. э.), греческий резчик 171, 567

- Фридрих II (1717–1786), король Пруссии в 1740–1786 гг. 53, 269, 469, 476, 498, 622, 654, 672, 678, 679
- Фридрих Август I (1670–1733), курфюрст Саксонии в 1694–1733 гг., король Польши в 1697–1733 гг. 303, 343, 476, 634, 670, 679
- Фридрих Август II (1696–1763), курфюрст Саксонии и король Польши в 1733–1763 гг. 16, 61, 138, 177, 303, 343, 396, 472, 473, 634, 638
- Фрина (IV в. до н. э.), афинская гетера 307, 636, 637
- Фриних (VI–V вв. до н. э.), греческий трагедииограф 230, 597, 683
- Фриних Араб (II в.), греческий лексикограф 292, 630
- Фриш, Иоганн Якоб (1666–1743), немецкий эллинист 586
- Фронтин, Секст Юлий (40–103), римский писатель 644
- Фуггер, Иоганн Леонгард (1516–1575), немецкий историк 364, 650
- Фукидид (ок. 460–ок. 400 гг. до н. э.), греческий историк 110, 142, 166, 340, 377, 502, 540, 557, 594, 597, 602, 603, 643, 644, 683, 686
- Фульвий Нобилиор, Марк (III–II вв. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 216, 583, 618
- Фульвий Флакк, Квинт (III–II вв. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 214, 583
- Фульвий Флакк, Квинт (III–II вв. до н. э.), римский государственный деятель 216, 267, 583
- Фульвий Флакк, Квинт (III–II вв. до н. э.), римский государственный деятель 217, 583
- Фульвий Флакк, Марк (III в. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 73, 530
- Фуриетти, Джузеппе Алессандро (XVIII в.), кардинал, знаток древностей 186, 282, 284, 628
- Фурий Камилл, Люций (IV в. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 213, 580
- Фурий Камилл, Марк (V–IV вв. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 218, 584
- Фурман, Матиас (ок. 1690–1773), австрийский историк 364, 650
- Фьямминго (Франс Дюкене, 1594–1643), голландский скульптор 171, 181, 344, 381, 443, 668
- Фюссли, Иоганн Каспар (1706–1782), швейцарский живописец и историк искусства 16, 396, 475, 478, 657
- Хагедорн фон, Христиан Людвиг фон (1712–1780), немецкий литератор и теоретик искусства 345, 645, 667
- Хайд, Томас (1636–1703), английский ориенталист 529
- Хайнекен, Карл Генрих фон (1706–1791), немецкий теоретик искусства 346, 645, 667
- Ханзес, Людвиг фон (XVIII в.), немецкий дипломат 376, 465
- Хант, Томас (1696–1774), английский гебраист 562
- Хейнзий, Даниэль (1580–1655), голландский поэт и ученый 574

- Хейнзий, Николай (1620–1681), голландский эллинист 192, 421, 574  
Хейрисоф с Крита (VI в. до н. э. ?), греческий скульптор 104, 542  
Херготт, Иоганн Якоб (1694–1762), австрийский историк 650  
Херея (VI в. до н. э. ?), греческий атлет 542  
Херлеман, Карл (1700–1753), шведский ученый и архитектор 332, 641  
Херсифрон (VI в. до н. э.), греческий архитектор 413, 662  
Хольций, Хуберт (1526–1583), голландский живописец, нумизмат 64, 446, 527, 532, 668  
Хольштейн, Лукас (1596–1661), немецкий эллинист, знаток древностей 14, 501, 572, 574  
Хониат, Михаил см. *Михаил*  
Хоох, Ромейн де (ок. 1645–1708), голландский живописец 327, 359, 639  
Хорли, Джон (1685–1732), английский историк, знаток древностей 74, 531  
Хрисипп (281/280–ок. 205 гг. до н. э.), греческий философ 102, 540, 651, 694, 696  
Христина (1626–1689), королева Швеции в 1632–1689 гг. 12, 287, 332, 447, 501, 577, 641, 678  
Христордор (V–VI вв.), греческий поэт 575  
Хэллоуэй см. *Стюарт, Генри*
- Ц**  
Цезарь (Гай Юлий Цезарь, 100–44 гг. до н. э.) 9, 12, 140, 216, 240, 265, 267–269, 333, 418, 552, 557, 585, 620, 621, 701–703  
Целларий, Христофор (Христофор Келлер, 1638–1705), немецкий историк, литератор и эрудит, знаток древностей 79, 534  
Цестий, Гай (I в. до н. э.), римский государственный деятель 146, 193, 399, 559, 574  
Цецилий Метелл, Квинт (ум. 115 г. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 11, 261, 414, 415, 500, 601, 617  
Цецилия Кайя см. *Танаквиль*  
Цецилия Метелла (I в. до н. э.) 120, 399, 439  
Цицерон, Квинт Туллий (ок. 102–43 г. до н. э.), брат оратора 106, 108, 544  
Цицерон, Марк Туллий (106–43 гг. до н. э.) 8, 32 54, 81, 106, 108, 120, 122, 126, 168, 177–178, 185, 212, 221, 243, 244, 266, 333, 337, 340, 349, 424, 447, 496, 506, 514, 522, 530, 531, 534, 541, 544, 546, 547, 549, 552, 556, 557, 569, 578, 580, 583, 585, 603, 607, 608, 620, 623, 635, 641–644, 646, 651, 665, 700–703  
Цуккари, Таддео (1529–1566), итальянский живописец 453  
Цуккари, Федерико (ок. 1540–1609), итальянский живописец и теоретик искусства 257, 384, 453, 574
- Ч**  
Чакон, Альфонсо (ок. 1540–1599), испанский теолог, знаток древностей 627  
Чезари (Чезати), Алессандро (XVI в.), итальянский резчик 249, 609, 610  
Чишелл, Эдмунд (1670 или 1671–1733), английский эллинист, эрудит 568, 605, 610, 612, 618

- Чьямпини, Джованни Джустиано (1633–1698), итальянский юрист и литератор, знаток древностей 12, 14, 72, 500, 530
- Шамбр**, Пьер де ла (1636–1693), французский литератор 339, 644
- Шамбре**, Ролан Фреар де (ум. 1676), французский архитектор и теоретик искусства 413, 428, 644, 645, 650, 662, 665
- Шамийяр**, Этьен (1656–1730), французский нумизмат 13, 501
- Шарден**, Жан (1643–1713), французский путешественник 642
- Шарль III** Водемон (1604–1675), герцог Лотарингии в 1625–1675 гг. 360, 649
- Шенборн**, граф (XVIII в.), немецкий коллекционер 249
- Шепфлин**, Иоганн Даниэль (1694–1771), немецкий историк 426, 665
- Шефтсбери**, Энтони Эшли Купер, граф (1671–1713), английский философ 465
- Шеффер**, Иоганн (1621–1679), немецкий эрудит 647
- Шиллер**, Фридрих (1759–1805) 560
- Шлегель**, Август Вильгельм фон (1767–1745), немецкий филолог и теоретик литературы 485
- Шотт**, Андре (1552–1629), голландский эрудит и знаток древностей 240, 605, 622
- Шоу**, Томас (1692–1751), английский путешественник 525
- Шульце**, Иоганн Генрих (XVIII в.), немецкий эллинист 464, 491
- Эвбий** из Фив (время жизни неизвестно), греческий скульптор 235, 601
- Эвбот** (время жизни неизвестно), греческий атлет 541
- Эвдокс Книдский** (ок. 408–ок. 355 гг. до н. э.), греческий философ и ученый 496, 686
- Эвенет** (V–IV вв. до н. э.), сицилийский мастер, создатель монетного штампея 551
- Эверг** с Наксоса, сын Бизея (VI в. до н. э.), греческий мастер по камню 106, 544
- Эвмар** (IV–III вв. до н. э.), сиракузский полководец 180
- Эвмар** из Афин (сер. VI в. до н. э.), греческий живописец 22, 506, 682
- Эвмел** (время жизни неизвестно), греческий живописец 293, 630
- Эвмен II** (ок. 221–159 г. до н. э.), царь Пергама в 197–159 гг. до н. э. 264, 619, 697
- Эвмольп** (миф.), живописец и поэт, учредитель Элевсинских игр 163
- Эвод** (I в. до н. э.), греческий резчик 274, 308, 637
- Эвпомп** из Сикиона (V–IV вв. до н. э.), греческий живописец 228, 594, 608, 690
- Эвфорион**, сын Эсхила (вт. пол. V в. до н. э.), греческий драматург 237, 602
- Эвхер** из Коринфа (VI в. до н. э.), греческий скульптор 589
- Эгий**, Варфоломей (XVI в.), итальянский эрудит и знаток древностей 235
- Эгинет** из Сикиона (III в. до н. э. ?), греческий живописец 229, 595

- Эделинк, Герард (1640–1707), голландский гравер 449
- Эзер, Адам Фридрих (1717–1799), немецкий живописец 344, 371, 467–470, 473, 645, 653
- Эзоп (VII–VI вв. до н. э.), греческий баснописец 104, 648, 668
- Экфант из Коринфа (VII в. до н. э.), греческий живописец 228, 595
- Элад см. *Агелад*
- Элиан, Клавдий (ок. 175–ок. 235), греческий писатель 555, 561, 575, 635, 636, 643, 646
- д'Эльбёф, Эммануэль Морис (1677–1763), австрийский полководец 314, 637, 638, 676, 679
- Эмилиан (Марк Эмилий Эмилиан, ок. 210–253), римский император в 253 г. 216, 645, 706
- Эмилий Лепид, Марк (III–II вв. до н. э.), римский государственный деятель 216, 583
- Эмилий Павел, Люций (ок. 230–ок. 160 гг. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 217, 257, 583, 584, 615, 616, 697
- Эмилий Скавр, Марк (II–I вв. до н. э.), римский государственный деятель и полководец 332, 641
- Эмилий Скавр, Марк (I в. до н. э.), римский государственный деятель 262, 584, 618
- Эндей из Афин (вт. пол. VI в. до н. э.), греческий скульптор 226, 587, 625, 682
- Энный, Квинт (239–169 гг. до н. э.), римский поэт и драматург 109, 128, 546, 552, 641, 696
- Эпаминонд (IV в. до н. э.), фиванский государственный деятель и полководец 242, 355, 606, 614, 689
- Эпикур (342/341–271/270 гг. до н. э.), греческий философ 22, 101, 115, 122, 502, 506, 539, 547, 691, 692
- Эпихарм (ок. 540–ок. 450 г. до н. э.), греческий комедиограф 231, 598, 681, 683
- Эполиан (время жизни неизвестно), греческий резчик 210, 577
- Эрато (А. Секст Эратон, вт. пол. I в.), греческий скульптор 152, 561
- Эриццо, Себастьяно (1525–1585), итальянский знаток древностей, нумизмат 648
- д'Эсте (семейство) 243, 674, 677
- д'Эсте, Ипполито (1509–1572), кардинал, знаток и собиратель древностей 674, 677
- Эсхил (525/524–456/455 гг. до н. э.) 128, 146, 147, 164, 196, 231, 233, 317, 552, 557, 560, 562, 574, 597, 602, 681, 683, 684
- Этьенн, Анри (Генрих Стефанус, 128–1598), французский эллинист, издатель 15, 502
- Этьенн, Робер (Робер Стефанус, 1503–1559), французский издатель 15, 502

- Юба**, правитель Мавретании (25 г. до н. э.—22 г. н. э.) 188, 573
- Ювенал** (Децим Юний Ювенал, ок. 60—ок. 140), римский поэт-сатирик 175, 311, 465, 520, 544, 568
- Юлиан** (Флавий Клавдий Юлиан, 331—363), римский император в 361—363 гг. 333, 642, 707
- Юлий Поллукс** (II в.), греческий ритор и грамматик 561
- Юлий II** (Джулиано делла Ровере, 1443—1513), римский папа в 1503—1513 гг. 153, 235, 547, 639, 669
- Юлия** (Флавия Юлия, ок. 65—89), дочь императора Тита 308, 637
- Юлия Маммея** (185—235), дочь Юлии Месы, мать императора Александра Севера 294, 631
- Юлия Меса** (ок. 160—226), мать Юлии Маммеи и Юлии Соэмии, бабушка императоров Александра Севера и Гелиогабала 630
- Юлия Соэмия** (ум. 222), дочь Юлии Месы, мать императора Гелиогабала 294, 630
- Юний, Франциск** (Франсуа дю Жон, 1589—1677), французский эрудит и знаток древностей 133, 554, 572
- Юстин** (II или III в.), римский историк 620, 648
- Юстиниан I** (482 или 483—565), византийский император в 527—565 гг. 298, 299, 632, 707
- Юэ, Пьер Даниэль** (1630—1721), французский теолог 131, 554
- Ямвлих** (ок. 250—ок. 330), греческий философ 636

# ИЛЛЮСТРАЦИИ

**Johann Winckelmanns,**  
Präsidentens der Alterthümer zu Rom, und Scrittore der Vaticanischen Bibliothek,  
Mitglieds der Königl. Englischen Societät der Alterthümer zu London, der Maleracademie  
von St. Luca zu Rom, und der Fetturnischen zu Cortona,

# Geschichte der Kunst des Alterthums.

Erster Theil.



Mit Königl. Pöpstlich- und Churfürstl. Sächs. allergnädigsten Privilegio.

Dresden, 1764.

In der Waltherschen Hof-Buchhandlung.

Титульный лист первого издания книги Винкельмана в Дрездене 1764 г.

*Иллюстрации с номерами 1–24 являются воспроизведением гравюр первого издания книги по экземпляру из Библиотеки Государственного Эрмитажа*



**Johann Winckelmanns,**  
Präsidentens der Alterthümer zu Rom, und Scrittore der Vaticanischen Bibliothek,  
Mitglieds der Königl. Englischen Societät der Alterthümer zu London, der Maleracademie  
von St. Luca zu Rom, und der Herrarischen zu Cortona,

# Geschichte der Kunst des Alterthums.

Zweyter Theil.

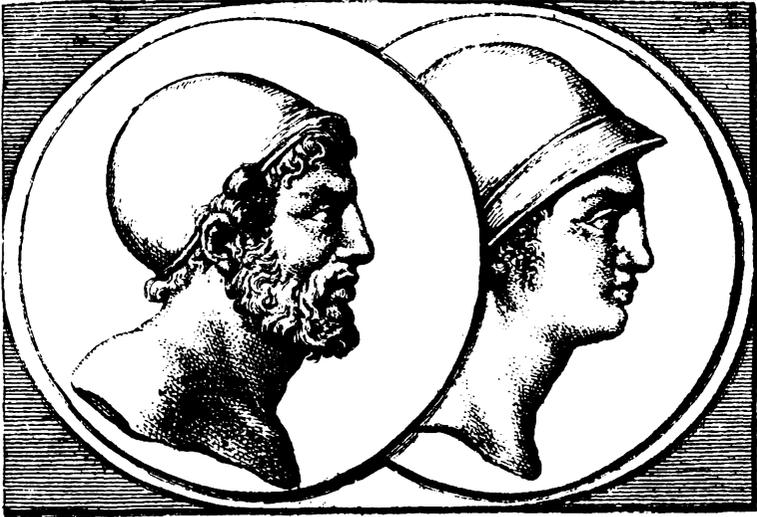


Mit Königl. Pöblich- und Churfürstl. Sächsl. allergnädigsten Privilegio.

Dresden, 1764.

In der Waltherschen Hof-Buchhandlung.

Титульный лист первого издания книги Винкельмана в Дрездене



2

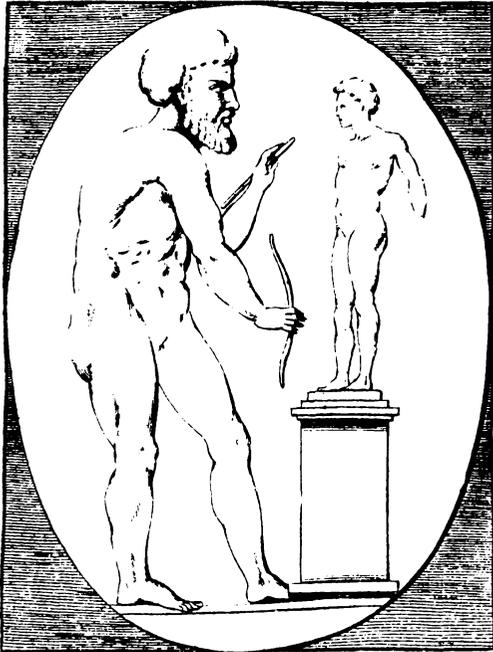


3



*Nicolas Meerman del. et sculp.*

4



5

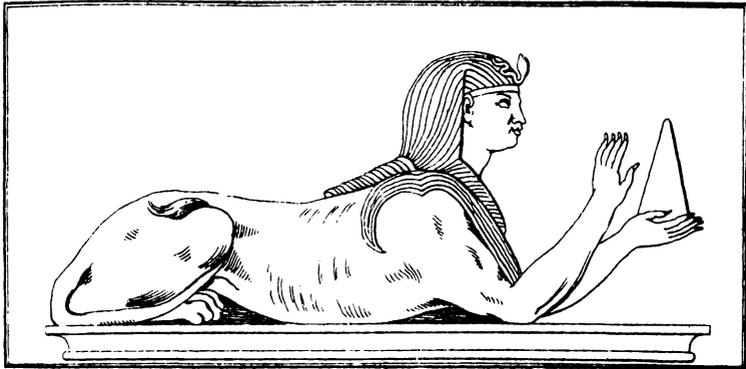


A. H. W. J. C.

6



7



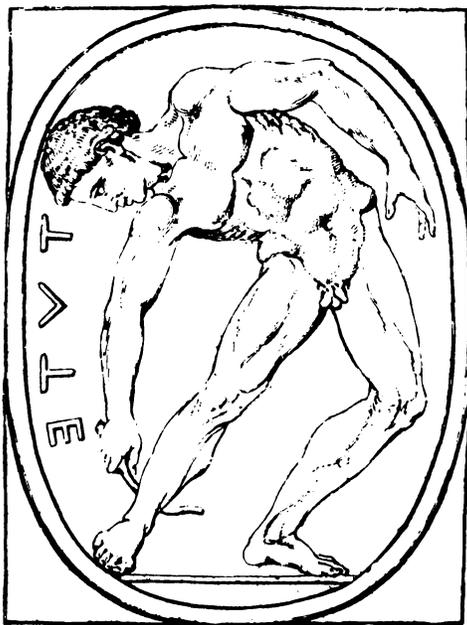
8



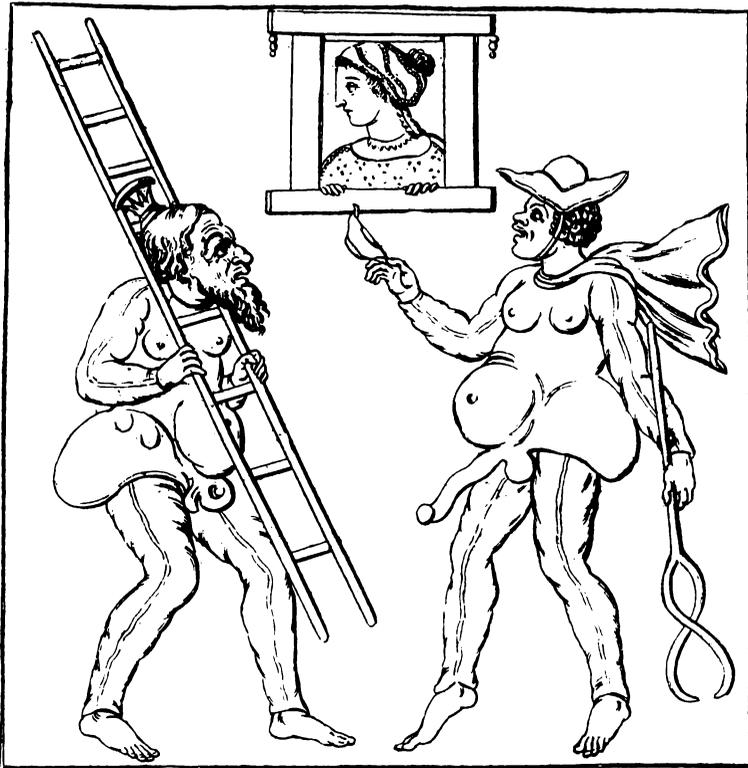
9



10



11



12



13



14



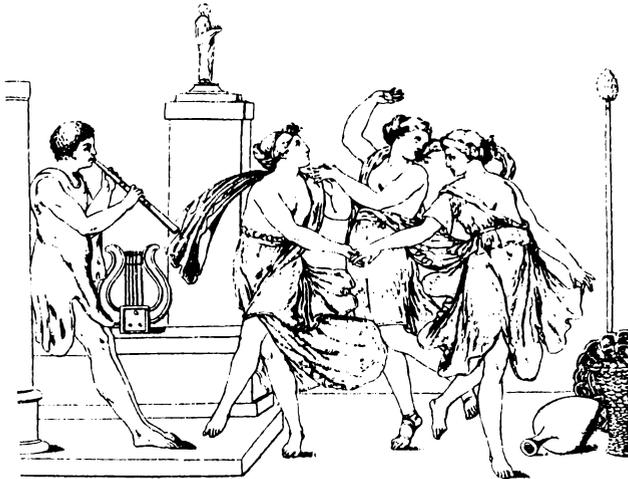
15



16

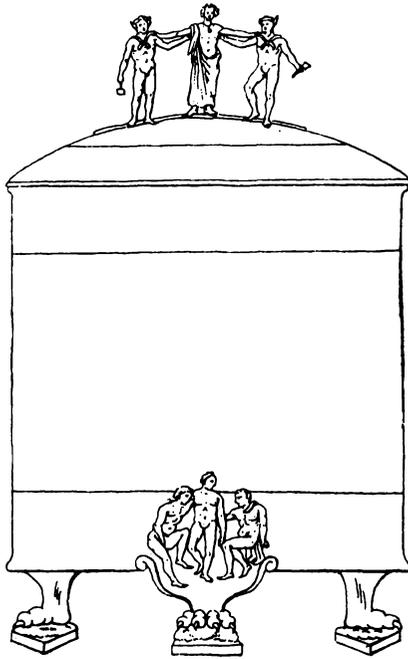


17



18





*St. Kayl. Jr.*

21



*St. Kayl. Jr.*

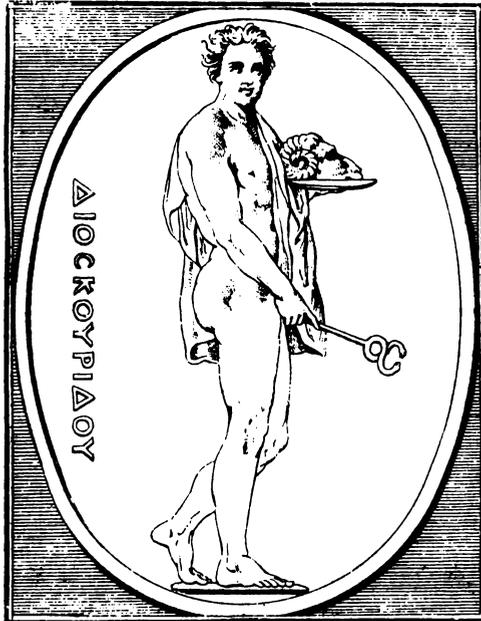
22



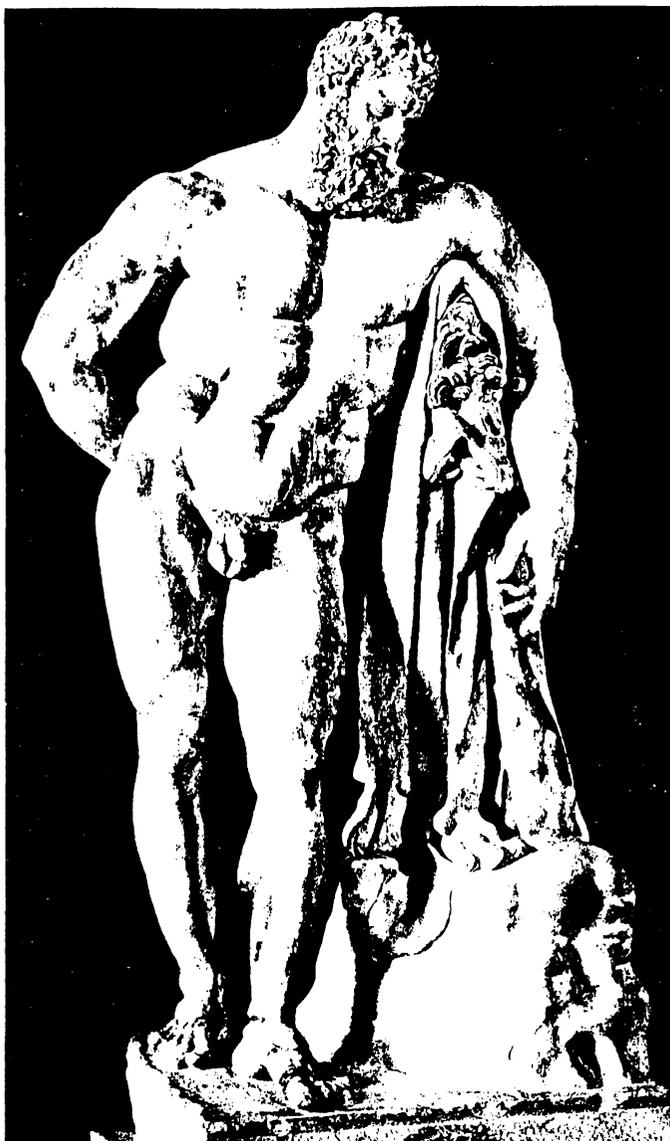
Q·LOLLIVS·ALCAMENES  
DEC·ET·DVVM·VIR·

SCVLP·TOR·P·ROTOMEN·FILII·CONSIDERANS·CVM·VXORE·  
IN·HORTIS·SVB·VRB·EMINENT·CARD·ALEX·ALBANI·

23



24



Геракл (Геркулес). Мраморная копия работы Гликона из Афин  
I в. до н.э. с бронзового оригинала работы Лисиппа (IV в. до н.э.)  
*Неаполь. Национальный музей*



Аполлон Бельведерский. Мраморная копия II в. н.э. с бронзового оригинала, вероятно, Леохара (IV в. до н.э.). Рим. Ватикан



Спящий Сатир, так называемый "Фавн Барберини". Мрамор.  
III–II вв. до н.э. Мюнхен. Глиптотека



Рождение Афродиты. Центральная часть так называемого “Трона Людовизи”. Мрамор. 470–460 гг. до н.э. Рим. Национальный музей



Флейтистка. Левая сторона “Трона Людовизи”.



Так называемый "Бельведерский торс". Мрамор. Работа скульптора Аполлония, сына Нестора (Аполлоний из Афин). I в. до н.э. *Рим. Ватикан*



Так называемый "Фарнезский бык". Скульптурная группа. Мрамор. Копия с работы Аполлония и Таврикса из Тралл. II в. до н.э. Неаполь. Национальный музей



Лаокоон. Мрамор.  
Работа скульпторов  
Агесандра, Полидора  
и Афинодора с Родоса.  
I в. до н.э. Рим.  
*Ватикан*



Апофеоз Гомера.  
Мраморный рельеф работы Архелая из Приены I в. до н.э.  
*Лондон. Британский музей*



Голова императора Марка Аврелия (деталь конной статуи). Позолоченная бронза. II в. н.э. Рим. Площадь Капитолия



Голова лошади (деталь той же статуи)

# СОДЕРЖАНИЕ

## ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ

Вступление .....	7
<b>Часть первая. Исследование искусства в его сущности .....</b>	<b>17</b>
<i>Глава первая.</i> О происхождении искусства и причинах его несхожести у различных народов .....	19
<b>Отдел первый.</b> Общая идея этой истории .....	19
Начало искусства .....	20
О начале греческого искусства .....	21
<b>Отдел второй.</b> О развитии искусства скульптуры .....	24
Первый материал: глина .....	24
Фигуры из дерева .....	25
Фигуры из слоновой кости .....	26
Фигуры из камня .....	27
Фигуры из бронзы .....	28
Об искусстве резьбы по камню .....	29
<b>Отдел третий.</b> О причинах несхожести искусства у различных народов .....	29
Влияние климата на телосложение .....	30
Влияние климата на образ мышления .....	33
<i>Глава вторая.</i> Об искусстве египтян, финикийян и персов .....	37
<b>Отдел первый.</b> Об искусстве египтян .....	37
Причины своеобразия египетского искусства .....	37
О стиле египетского искусства .....	41
Творческий метод .....	56
<b>Отдел второй.</b> Об искусстве финикийян и персов .....	62
Об искусстве финикийян .....	62
Об искусстве персов .....	65
<i>Глава третья.</i> Об искусстве этрусков и их соседей .....	70
<b>Отдел первый.</b> Об этрусках .....	70
Внешние обстоятельства .....	70
Изображение богов и героев у этрусков .....	73
Наиболее значительные произведения этрусского искусства .....	77

<b>Отдел второй. О стиле этрусских художников .....</b>	<b>85</b>
Общие соображения .....	85
О различных стадиях и периодах этрусского искусства .....	86
<b>Отдел третий. Об искусстве народов, соседствовавших с этрусками ...</b>	<b>92</b>
Искусство самнитов и вольсков .....	92
Искусство кампанцев .....	93
Обзор некоторых статуэток с острова Сардиния .....	98
<b>Глава четвертая. Об искусстве греков .....</b>	<b>100</b>
<b>Отдел первый. Основные причины, обусловившие появление искусства у греков и его превосходство над искусством других народов .....</b>	<b>101</b>
<b>Отдел второй. О сущности искусства .....</b>	<b>108</b>
О рисунке обнаженного тела .....	108
Об очертаниях одетых фигур .....	142
<b>Отдел третий. О возвышении и упадке греческого искусства .....</b>	<b>157</b>
Древнейший стиль .....	158
Высокий стиль .....	165
Прекрасный стиль .....	167
Стиль подражателей .....	172
<b>Отдел четвертый. О технической стороне греческой скульптуры</b>	<b>182</b>
<b>Отдел пятый. О живописи древних греков .....</b>	<b>191</b>
<b>Глава пятая. Об искусстве римлян .....</b>	<b>209</b>
<b>Отдел первый. Исследование римского стиля в искусстве .....</b>	<b>209</b>
<b>Отдел второй. О мужской одежде у римлян .....</b>	<b>217</b>
<b>Часть вторая. Искусство греков в его связи с событиями греческой истории .....</b>	<b>223</b>
<b>Глава первая. Об искусстве в древнейшие времена вплоть до Фидия .....</b>	<b>226</b>
<b>Глава вторая. Об искусстве со времен Фидия до Александра Великого .....</b>	<b>233</b>
<b>Глава третья. Об искусстве в эпоху после Александра и об упадке искусства .....</b>	<b>251</b>
<b>Глава четвертая. О греческом искусстве у римлян и при римских императорах .....</b>	<b>270</b>
<b>Глава пятая. Упадок искусства при Септимии Севере .....</b>	<b>293</b>

## МАЛЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры .....	303
Пояснение к «Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» и ответ на «Послание» .....	331
Описание Бельведерского торса в Риме .....	372
О грации в произведениях искусства .....	377
Наставление о том, как следует созерцать произведения искусства .....	383
Заметки об архитектуре древних .....	391
Вступление .....	391
О сущности архитектуры .....	397
Об изяществе в архитектуре .....	426
О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому .....	436

## ПРИЛОЖЕНИЯ

Очерк жизни и творчества Винкельмана .....	461
Комментарий .....	489
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ .....	490
Вступление .....	496
Часть первая. Глава первая .....	502
Глава вторая .....	515
Глава третья .....	529
Глава четвертая .....	539
Глава пятая .....	577
Часть вторая. Глава первая .....	586
Глава вторая .....	599
Глава третья .....	611
Глава четвертая .....	622
Глава пятая .....	630
МАЛЫЕ СОЧИНЕНИЯ .....	633
Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры .....	634
Пояснение к «Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» и ответ на «Послание» .....	640
Описание Бельведерского торса в Риме .....	652
О грации в произведениях искусства .....	653

Наставление о том, как следует созерцать произведения искусства .....	654
Заметки об архитектуре древних .....	654
О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому .....	666
<i>Приложение 1.</i> Обзор наиболее значительных собраний древностей в Европе XVIII века .....	669
<i>Приложение 2.</i> Синхронистическая таблица VI–I вв. до н. э. ....	680
<i>Приложение 3.</i> Перечень римских императоров .....	705
<i>Приложение 4.</i> Таблица перевода дат греческого и римского летоисчисления (776 г. до н. э.–300 г. н. э.) .....	708
<b>Указатель имен</b> .....	718
<b>Иллюстрации</b> .....	771

