



511

П. Г и р о

ЧАСТНАЯ и ОБЩЕСТВЕННАЯ
ЖИЗНЬ ГРЕКОВЪ

Вып. VI



ИЗДАНИЕ ТВА О. Н. ПОПОВОЙ



Статуэтка изъ Танагры.

~~820.~~
~~Г. 59~~ ч. 0 ж. г. 6.
~~Г. 59~~ Г. 59
9(3)
Г. 59
П. ГИРО

ИСТОРИЧЕСКІЯ ЧТЕНІЯ
ГРЕЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

77

ЧАСТНАЯ И ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ГРЕКОВЪ

ПЕРЕВОДЪ СЪ ПОСЛѢДНЯГО ФРАНЦУЗСКАГО ИЗДАНІЯ
Н. И. ЛИХАРЕВОЙ

СЪ 33-Ю РИСУНКАМИ

ВЫПУСКЪ VI

пр. 66

пр 58

Издание Т-ва О. Н. ПОПОВОЙ
С.-ПЕТЕРБУРГЪ
1914

Тип. Г. Шумахера и Б. Брукера (Екатерин. кан., 94).

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

Греческое искусство.

Содержаніе: 1. Археологическія открытія въ Греціи.—2. Одна изъ раскопокъ въ Греціи (на островѣ Делосѣ).—3. Общій видъ греческаго храма.—4. Парѳенонъ.—5. Архитектурная полихромія (многоцвѣтность).—6. Первобытная скульптура у грековъ.—7. Раскрашенныя статуи аѳинскаго акрополя.—8. Фидій.—9. Метопъ олимпійскаго храма.—10. Пергамскіе мраморы.—11. Греческая живопись.—12. Полигнотъ.—13. Производство разрисованныхъ вазъ.—14. Описаніе рисунка на вазѣ.—15. Производство терракотовыхъ издѣлій.—16. Танагрскія статуэтки.—17. Золотыхъ дѣлъ мастера въ Микенахъ.—18. Золотыя вазы изъ Вафію.—19. Ларецъ Кипсела.—20. Драгоцѣнныя украшенія изъ Босфора Киммерійскаго.—21. Рѣзчики монетъ.—22. Гимнъ Аполлону.

1. Археологическія открытія въ Греціи.

Лѣтъ 50 тому назадъ широкая публика и литература нерѣдко относились къ археологу, какъ къ лицу комическому, забавляющему общество своимъ дикимъ и нелѣпымъ вздоромъ. Это было то время, когда Эдмундъ Абу ¹⁾ вывелъ въ своемъ романѣ „Горный король“ („Le roi des Montagnes“) на сцену кроткаго Меринэ, французскаго археолога, члена нѣсколькихъ ученыхъ обществъ. Археологъ останавливается передъ „случайно стоящимъ у дороги небольшимъ памятникомъ изъ раковистаго известняка, вышиною въ 35 сантиметровъ и толщиною въ 22“; несчастный напрягаетъ свой умъ, разбирая никогда не изданную надпись, которая была превосходнымъ образомъ начерчена

¹⁾ Эдмундъ Абу (About)—французскій писатель XIX вѣка.

знаками эпохи расцвѣта. „Если мнѣ удастся разъяснить эту надпись“, говоритъ ученый молодой человѣкъ, „моя судьба будетъ рѣшена. Я сдѣлаюсь членомъ академіи словесныхъ наукъ и археологіи Понтодемера ¹⁾. Но рѣшеніе задачи трудно и требуетъ много времени. Древность ревниво охраняетъ свои тайны. Мнѣ кажется, что я напалъ на памятникъ, относящійся къ Элевсинскимъ мистеріямъ. Въ этомъ случаѣ, можетъ быть, придется искать два толкованія: одно—простое, или демотическое, другое—священное, или іератическое. Мнѣ хотѣлось, чтобы вы высказали свое мнѣніе“.—„Мое мнѣніе“, отвѣчалъ я, „мнѣніе невѣжды. Мнѣ кажется, что вы просто открыли пограничный камень, множество которыхъ можно встрѣтить вдоль дороги, и что надпись, причинившая вамъ столько огорченія, можетъ быть переведена, безъ всякихъ затрудненій, такъ: Стадій 22, 1851 года“.

На театральныхъ подмосткахъ археологъ изображался не болѣе милостиво, чѣмъ въ романахъ. Въ одной комедіи Лабиша ²⁾ археологія была выставлена въ лицѣ академика изъ города Этампа, который чуялъ римскій духъ на разстояніи ста шаговъ и былъ способенъ найти подъ обыкновенной грушей длинный щитъ, *scutum*, мечъ центуріона, *gladium*,—вещь чрезвычайно рѣдкую, золотые салатники, помѣченные буквами F. C.,—*Fabius Cunctator*, вплоть до слезницы эпохи упадка, которая слишкомъ хорошо была извѣстна, чтобы стоило на ней останавливаться. Можно привести много примѣровъ того, какъ общество понимало тогда археологію. Для нѣкоторыхъ людей археологія была главнымъ образомъ словомъ, труднымъ для написанія.

Съ тѣхъ поръ многое измѣнилось. Намъ перестали интересоваться прежніе длинные, хотя блестящіе, но поверхностные обзоры, ораторскія повѣствованія, общія теоріи и отвлеченныя соображенія. Мы, въ нашъ вѣкъ великихъ научныхъ открытій, пріобрѣли мало-по-малу вкусъ къ точ-

¹⁾ Понтодемеръ—провинціальный городъ Франціи.

²⁾ Лабишъ (Labiche)—французскій писатель XIX вѣка.

нымъ научнымъ приѣмамъ и выработаннымъ методамъ изслѣдованій; мы поняли, что изысканія, подвергавшіяся насмѣшкамъ, увеличиваютъ историческія познанія новыми свѣдѣніями; что науки этого рода нельзя считать мертвыми и бесполезными, такъ какъ онѣ даютъ намъ доступъ къ тому, что въ мірѣ является, можетъ быть, самымъ живымъ, т. е. къ сокровеннымъ чувствамъ, къ обычнымъ формамъ мышленія исчезнувшихъ народовъ. Мы убѣдились, что археологія не является исключительно наукой о разбитыхъ черепкахъ, но что это познаніе предметовъ и памятниковъ древности позволяетъ намъ ознакомиться съ однимъ изъ проявленій характера цѣлаго народа, и, пожалуй, самымъ интереснымъ, такъ какъ оно касается его мыслей и нравовъ.

Когда въ 1830 году Отфридъ Мюллеръ ¹⁾ въ первый разъ точно перечислилъ всѣ завоеванія археологіи, исторія древняго искусства представлялась еще очень туманной. Нѣтъ сомнѣній, что еще въ концѣ XVIII вѣка Винкельманъ ²⁾ положилъ начало методамъ археологическихъ занятій въ своей „Исторіи искусства у древнихъ“, вышедшей въ свѣтъ въ 1764 году. Конечно, цѣлый рядъ удивительныхъ подлинныхъ памятниковъ далъ уже возможность ознакомиться съ представленіемъ грековъ о красотѣ, какъ она понималась и воплощалась въ Аѳинахъ. Мраморныя группы Парѳенона, уступленные въ 1816 году Британскому музею лордомъ Эльджиномъ, фигуры Эгинскихъ фронтонъ, послужившія въ 1820 году основой Мюнхенскаго музея, фризы храма Аполлона въ Фигаліи, которыми также обогатился Британскій музей,—всѣ эти памятники уже посвятили ученыхъ и художниковъ во всѣ чудеса до тѣхъ поръ почти неизвѣстнаго искусства.

Но на-ряду съ этими блестящими образчиками. бросающими внезапный свѣтъ на покрытый мракомъ неизвѣстности древній міръ, сколько еще было темныхъ угловъ,

¹⁾ Мюллеръ (Müller Otfried)—нѣмецкій ученый (1797—1840 г.).

²⁾ Винкельманъ (Winckelmann)—нѣмецкій ученый (1717—1768 г.).

куда взоръ едва проникалъ! Если музеи Неаполя, Флоренціи и Рима были полны образцами древняго искусства, то эти произведенія, разной цѣнности и часто изуродованныя неудачной реставраціей, могли дать только приблизительное понятіе о немъ. Кромѣ того, многія изъ этихъ статуй являлись лишь посредственными копіями, которыя выходили массами изъ греческихъ мастерскихъ эпохи упадка для украшенія и заполнения императорскихъ дворцовъ и домовъ богатыхъ римлянъ. Хотя мы тогда уже научились цѣнить стиль Фидіа или Праксителя ¹⁾, но все же первые шаги археологическаго искусства, медленный и трудный переходъ отъ условной принужденности первобытной скульптуры къ великолѣпію и совершенству классиковъ—все это за неимѣніемъ памятниковъ оставалось мертвой буквой. Благодаря изученію храмовъ Пестума въ Италіи, Селинунта и Агригента въ Сициліи и памятниковъ аѳинскаго акрополя, основы греческой архитектуры болѣе или менѣе были тогда уже установлены. Но кто подозрѣвалъ о существованіи древней живописи? Кому приходило въ голову искать въ украшенныхъ фигурами глиняныхъ вазахъ, которыя такъ долго и упорно называли этрусскими вазами, болѣе или менѣе свободное подражаніе древнимъ картинамъ? Кто думалъ о томъ, чтобы уловить въ этихъ рисункахъ, сохранившихся на вазахъ, хоть слабый, но живой отблескъ искусства Полигнота и Апеллеса? ²⁾

Со времени Отфрида Мюллера прошло много лѣтъ, но и онъ самъ счелъ бы теперь, что его трудъ приходится начинать сначала. Всѣ европейскіе народы въ порывѣ благороднаго и плодотворнаго соревнованія оспариваютъ другъ у друга честь извлеченія на свѣтъ осколковъ древняго міра. Англія и Франція, Германія и Австрія, Греція и Италія, даже Америка пожертвовали значительныя суммы для поддержанія этой безкровной войны, гдѣ побѣда, какъ и вездѣ, остается за самымъ настойчивымъ, самымъ счастливымъ, самымъ богатымъ.

¹⁾ Фидій—см. ниже, § 8.—Пракситель—см. § 8, прим. 2.

²⁾ Полигнотъ — см. ниже, § 12.—Апеллесъ — художникъ IV в. до Р. Х.

Съ одной стороны, мы видимъ Шлимана ¹⁾, котораго страсть къ Гомеру влечетъ на мѣста, полныя воспоминаній о Троянской войнѣ; заступъ смѣлаго изслѣдователя открываетъ намъ сокровища микенскаго акрополя, съ его полными золота и драгоценностей гробницами, въ которыхъ покоятся доблестные герои ²⁾. Съ другой стороны, Делось, священный островъ Аполлона, одно изъ самыхъ древнихъ и самыхъ чтимыхъ святилищъ Греціи, далъ намъ послѣ десятилѣтнихъ изысканій болѣе 1500 надписей и цѣлый рядъ образцовъ архаической скульптуры ³⁾. Раскопки Олимпіи открываютъ передъ нашими глазами фигуры, которыми скульпторы V вѣка украшали фронтоны и метопы ⁴⁾ храма Зевса; главнымъ образомъ, онѣ дали намъ прекрасную группу Гермеса и Діониса — подлинное произведеніе Праксителя, въ которомъ во всемъ блескѣ проявляется удивительное искусство аѳинскаго художника ⁵⁾.

Древній тиринѳскій акрополь, изслѣдованный Шлиманомъ, возстановилъ намъ дворецъ древнѣйшей эпохи Греціи. Изъ скалы аѳинскаго акрополя случай помогъ извлечь (въ 1882 году) цѣлый рядъ статуй, погребенныхъ въ теченіе многихъ вѣковъ у подножья Парѳенона и представшихъ передъ нами во всемъ блескѣ сохранившихся красокъ, въ обаяніи прелести первобытнаго творчества. Раскопки, которыя французская школа производитъ въ настоящее время въ Дельфахъ, съ каждымъ днемъ открываютъ множество

¹⁾ Шлиманъ (1822—1890 г.)—нѣмецкій археологъ, первый приступившій къ раскопкамъ древней Трои.

²⁾ Между 1871 и 1890 г.г. Шлиманъ произвелъ раскопки въ Гиссарлыкѣ, гдѣ была расположена древняя Троя, въ Микенахъ, Тиринѣ, въ Орхоменѣ и на Итакѣ. (*Прим. автора*).

³⁾ Раскопки ученаго М. Номолле на Делосѣ отъ 1877 до 1880 года. (*Прим. автора*).

⁴⁾ Фронтоны и метопы—см. ниже, § 4.

⁵⁾ Раскопки были предприняты въ Олимпіи въ 1829 г. французскимъ архитекторомъ Абелемъ Блуэ (Abel Blouet); несмотря на то, что онѣ длились всего нѣсколько недѣль, онѣ были весьма плодотворны. Съ 1875 по 1881 г. нѣмецкая археологическая комиссія сдѣлала полное изслѣдованіе страны. (*Прим. автора*).

памятниковъ, драгоценныхъ для изученія эллинскихъ архитектуры, скульптуры и даже музыки ¹⁾).

Малая Азія также открываетъ передъ нами свои сокровища. Въ то время, какъ раскопки могильныхъ кургановъ Гиссарлыка возрождаютъ передъ нами развалины Трои, находки Ньютона въ храмѣ Аполлона Дидимійскаго (1858 г.) обнаруживаютъ колоссальныя статуи, которыя украшали священныя аллеи Бранхидовъ ²⁾). Благодаря милетскимъ раскопкамъ (1871—73 г.г.) Лувръ получаетъ части святилища Аполлона. Британскій музей обогащается кусками статуй Артемиды Эфесской и Афродиты Книдской. Мавзолей, найденный Ньютономъ въ Гиссарлыкѣ (1856 г.), даетъ намъ возможность ознакомиться съ аттическимъ стилемъ IV вѣка и какъ бы проникнуть въ одинъ изъ тѣхъ небольшихъ азіатскихъ дворовъ, представлявшихъ собой настоящія артистическія колоніи Греціи, гдѣ пышнымъ цвѣтомъ расцвѣли искусства и цивилизація Эллады. Феллоусъ (Fellows) вывезъ изъ живописной Ликии для Британскаго музея любопытные памятники Акрополя въ Ксанѣ; приблизительно черезъ полъ-столѣтія австрійская экспедиція произвела тамъ новыя раскопки, которыя обогатили Вѣнскій музей фризомъ Гель-Баши (1882 г.). Наконецъ, нѣмецкія раскопки въ Пергамскомъ акрополѣ ³⁾, можно сказать, совершенно обновили исторію греческаго искусства II вѣка и извлекли на свѣтъ произведенія всѣхъ скульпторовъ, которые составляли свиту Атталидовъ ⁴⁾ и которые придавали много блеска этому ученому, артистическому и просвѣщенному двору.

Но какъ будто бы для того, чтобы дать намъ возможность, несмотря на столько открытій, еще болѣе оцѣнить свободное разнообразіе въ удивительномъ развитіи грече-

¹⁾ Онѣ начались въ октябрѣ 1892 года. (*Прим. автора*).

²⁾ Бранхиды — члены рода, завѣдывавшаго оракуломъ въ Дидимѣ.

³⁾ Съ 1869 года. (*Прим. автора*).

⁴⁾ Атталиды — пергамскіе цари, потомки Аттала I, правившіе въ III—II в. до Р. Х., покровители искусствъ и наукъ.

скаго искусства, изъ мрака некрополей Танагры и Мирины ¹⁾ выходить новая Греція. Это уже не та нѣсколько важная и суровая Греція, которая любила изображать своихъ героевъ и боговъ, а Греція, которая веселится и смѣется и которая, снизойдя съ высокихъ вершинъ идеала до простоты земной жизни, вмѣсто величественнаго благородства героическихъ произведеній съ свободной задушевностью занимается жанровыми сюжетами. Заступъ рабочаго пробудилъ отъ сна въ могилахъ Малой Азіи цѣлый мірокъ изящныхъ и кокетливыхъ статуэтокъ знатныхъ и простыхъ дамъ древности съ вздернутыми носами, съ вычурной и капризной прической; эти статуэтки по своей любезной непринужденности и совершенно современному виду напоминаютъ скорѣе прелестныя фантазіи французовъ XVIII вѣка, чѣмъ эллинскія произведенія IV вѣка.

(Diehl. Excursions archéologiques en Grèce. Введеніе).

2. Одна изъ раскопокъ въ Греціи (на островѣ Делосѣ).

Въ одно прекрасное утро 1876 г. меня вызвалъ къ себѣ г. Дюмонъ, директоръ французской школы въ Аѣинахъ, и обратился ко мнѣ съ вопросомъ, не желалъ ли бы я произвести раскопки. Я принялъ это предложеніе безъ малѣйшаго колебанія. 1.328 франковъ 25 сантимовъ (около 505 руб.)—вотъ вся та сумма, которая была предназначена на раскопки острова Делоса. Но Дюмонъ не былъ изъ тѣхъ людей, которые любятъ только помечтать о великихъ вещахъ. Ему казалось лучше получить деньги путемъ успѣшной постановки предпріятія, чѣмъ выпрашивать ихъ обѣщаніями.

Сама исторія острова ясно указывала намъ программу нашихъ изысканій. Прежде всего надо было найти и откопать храмъ Аполлона, изслѣдовать его и опредѣлить его окружность. Затѣмъ слѣдовало перейти къ торговымъ

¹⁾ Изслѣдованіе могилъ въ Танагрѣ (въ Беотіи) началось съ 1872 г. Насчитывается болѣе 8000 открытыхъ могилъ. О Миринѣ см. вып. II, стр. 73, прим. (Прим. автора).

помѣщеніямъ, такъ какъ эти два пункта были средоточіемъ античной жизни: храмъ и рынокъ должны были соприкасаться, потому что ярмарки расцвѣли подъ сѣнью святилища, а храмъ обогатился отъ приношеній, жертвуемыхъ торговцами. Признаки торговой дѣятельности и благочестія древнихъ грековъ бросались въ глаза уже на поверхности почвы: плотина, набережная, бассейны, гранитные столбы магазиновъ, мраморныя колонны храмовъ и портиковъ, подножія статуй; а найденныя въ разныхъ мѣстахъ надписи говорили еще болѣе яснымъ языкомъ.

Но это не все. У грековъ, жившихъ на этомъ островѣ, былъ въ употребленіи не только культъ Аполлона, а потому необходимо было отыскать и другіе храмы. Иностранцы, принося своихъ боговъ, возводили для нихъ святилища; узкая терраса длиною въ 100 метровъ, расположенная на склонѣ Кинескаго холма, была заполнена развалинами храмовъ, приписывавшихся Серапису, Изидѣ, Анубису, Гарпократу и Афродитѣ, богинѣ сирійской. Остатки архитектурныхъ произведеній на берегу священнаго озера свидѣтельствовали о существованіи другихъ памятниковъ. На склонѣ холма возвышались массивныя стѣны театровъ; развалины на равнинѣ означали мѣстоположеніе античной гимназіи. Затѣмъ по всей поверхности острова то въ одиночку, то группами были разсыпаны древнія жилища; хотя стѣны и были наполовину разрушены, однако вышина ихъ достигала иногда отъ трехъ до четырехъ метровъ. Такимъ образомъ, передъ нами предсталъ въ самыхъ разнообразныхъ видахъ мало до тѣхъ поръ изученный греческій домъ. Планы дома и внутреннее расположеніе его, живописныя и мозаичныя украшенія греческихъ жилищъ, почти неизвѣстныя до того времени, сдѣлались теперь доступны изученію.

Было бы бесполезнымъ преувеличеніемъ сказать, что выполненіе этой программы не встрѣчало никакихъ препятствій и что едва стоило нагнуться, чтобы найти все нужное. Прежде всего, трудно было имѣть жилье на этомъ островѣ, такъ какъ онъ былъ необитаемъ въ теченіе цѣлаго года, за исключеніемъ времени посѣва и жатвы, когда пастухи и земледѣльцы ищутъ только временнаго убѣжища въ жалкихъ,

трязныхъ, почти не защищающихъ отъ вѣтра хижинахъ. Если бы мы предвидѣли напередъ, что намъ придется пробыть здѣсь такъ долго, то, вѣроятно, съ самаго же начала выстроили бы себѣ домъ и, быть можетъ, даже завели бы посѣвы; но мы всегда чувствовали себя какъ бы на отлетѣ и берегли наши столь скромныя средства для лучшаго примѣненія. Кромѣ того, въ наше распоряженіе было предоставлено до появленія ближайшей эпидеміи зданіе лазарета на сосѣдномъ островѣ Ринеѣ.

Нѣкоторое затрудненіе представлялъ также и вопросъ о пропитаніи. Ни на Делосѣ, ни на Ринеѣ не было ничего. У меня былъ сосѣдъ на Ринеѣ, нѣкто Базилисъ, но онъ не всегда былъ расположенъ продавать продукты даже за хорошую цѣну. Однажды онъ не согласился продать мнѣ курицу подъ предлогомъ, что она несла яйца. Тогда я попросилъ его продать яйца. „Но вѣдь изъ яицъ выходятъ куры“, сказалъ онъ и захлопнулъ дверь. Приходилось питаться консервами. Хлѣбъ и свѣжіе продукты мы получали изъ ближайшаго города Микона. Все это было бы прекрасно, если бы не нужно было переѣзжать на лодкѣ по морю, которое не всегда позволяло намъ возобновлять наши припасы. Много разъ приходилось ѣсть заплѣсневѣлый хлѣбъ или выпрашивать его у рабочихъ и матросовъ. Я съ благодарностью вспоминаю объ одномъ бифштексѣ, который предложилъ мнѣ командиръ французскаго корабля *le Sané*, и о нѣсколькихъ бутылкахъ вина, которыя адмиралъ русскаго флота Кремеръ велѣлъ, безъ нашего вѣдома, положить на дно нашей лодки. Мы были не менѣе чувствительны и къ нравственнымъ удовольствіямъ, которыя испытывали, видя флаги нашихъ національныхъ цвѣтовъ, получая новости, разговаривая на родномъ языкѣ и приходя хотя бы на мгновеніе въ соприкасаніе съ отечествомъ и культурнымъ міромъ.

Хотя мы все время работали лѣтомъ, климатъ на островѣ былъ умѣренный. Этимъ мы обязаны были сѣвернымъ вѣтрамъ, дующимъ тамъ непрерывно съ конца іюня до начала сентября. За исключеніемъ нѣсколькихъ безвѣтрныхъ дней, въ самомъ дѣлѣ чрезвычайно мучи-

тельныхъ, мы страдали отъ жары меньше, чѣмъ въ иные дни во Франціи. Мы могли бы только восхвалять вѣтеръ, если бы онъ, освѣжая воздухъ, не подымалъ бурное волненіе и противныя теченія. Намъ постоянно приходилось переплывать море: утромъ, когда мы ѣхали на работу, и вечеромъ, возвращаясь домой или отправляясь то за провизіей, то для найма рабочихъ; при этомъ приходилось пользоваться нашей утлой лодченкой. Волны брызгали намъ въ лицо, захлестывали въ лодку воду, которую мы съ трудомъ успѣвали вычерпать, и промачивали насъ до костей. Разъ въ открытомъ морѣ волны вырвали у меня руль; другой разъ вѣтеръ сломалъ мачту, выбросилъ насъ на голую скалу, едва не разбивъ вдребезги.

Въ Миконѣ, кромѣ свѣжихъ припасовъ, мы получали всѣхъ нашихъ рабочихъ. Несмотря на дурную славу людей сварливыхъ, которою жители Микона пользовались въ древности и которая осталась за ними до сихъ поръ, они проявляли покорность и даже преданность. За исключеніемъ одной попытки къ стачкѣ, сейчасъ же подавленной, работы въ теченіе пяти лѣтъ протекали мирно и безъ повышенія заработной платы.

Надсмотрщики, которыхъ, по греческому закону, обязаны имѣть всѣ производящіе раскопки, не всегда были просвѣщенными и любезными людьми. Эти поистинѣ всемогущія лица, исполняя на раскопкахъ роль полиціи и контролируя веденіе работъ, могли въ любой моментъ остановить ихъ. Между тѣмъ, эта обязанность была возложена на одного матроса, не имѣвшаго занятій, но находившагося въ родствѣ съ какимъ-то министромъ. Этотъ чловѣкъ прежде занималъ мѣсто гребца на какомъ-то каикѣ, а потому именовалъ себя капитаномъ; онъ былъ чловѣкомъ грубымъ, всецѣло преисполненнымъ сознанія своего достоинства, и едва умѣлъ читать. Я освободился отъ него безъ особаго труда послѣ перваго же скандала, такъ какъ министръ въ это время смѣнился. Тогда меня наградили другимъ начальникомъ, который во всѣхъ отношеніяхъ былъ полною противоположностью первому, такъ какъ отличался мягкостью, покорностью, уживчи-

востью и любезностью. Дѣло съ нимъ вести было не только легко, но и пріятно; къ несчастью, онъ заболѣлъ лихорадкой. Видя, какъ онъ дрожалъ отъ озноба, я закуталъ его своимъ плащомъ и заплатилъ за его проѣздъ, такъ какъ его кошелекъ былъ пустъ. Вскорѣ я получилъ письмо, наполненное... благословеніями. Благодарность — монета настолько рѣдкая, что ею стоитъ довольствоваться. Его смѣнилъ поэтъ, горячій сторонникъ соціалистическихъ реформъ. Онъ, видя мою холодность къ его стихамъ и теоріямъ, заявилъ мнѣ черезъ посредство жандармеріи о прекращеніи раскопокъ. Послѣ столькихъ передрагъ я имѣлъ право на награду. Я нашелъ ее въ лицѣ г. Каввадіаса, человѣка любезнаго и ученаго. Не всѣмъ выпадаетъ такое счастье; но въ настоящее время всѣ греческіе надсмотрщики — люди воспитанные, а часто даже образованные.

Теперь, когда всѣ эти непріятности уже въ прошломъ, было бы даже, пожалуй, жаль, если бы ихъ совсѣмъ не пришлось претерпѣть: онѣ носили скорѣе юмористическій, чѣмъ трагическій, характеръ и были для насъ школой терпѣнія и дипломатіи. Въ общемъ онѣ послужили для насъ къ лучшему и ничѣмъ не повредили раскопкамъ. Кромѣ того, сколько наслажденій доставляла намъ эта свободная жизнь на открытомъ воздухѣ, подъ самымъ прекраснымъ въ мірѣ небомъ, на берегу сверкающаго моря, среди нѣсколькихъ изящныхъ островковъ, которые вызывали тысячи поэтическихъ воспоминаній!

Но самое лучшее заключалось въ постоянномъ возбужденіи отъ дѣятельности, въ непрерывной борьбѣ съ препятствіями, въ горячемъ нетерпѣніи сдѣлать открытіе, въ постоянной неожиданности отъ неизвѣстнаго, въ радости успѣховъ, которые такъ часто увѣнчивали наши усилія. (Homolle. Conférence faite au Trocadéro le 30 juin 1889).

3. Общій видъ греческаго храма.

Храмъ обыкновенно строился на возвышенности, составлявшей акрополь, на уступахъ скалъ, какъ въ Сиракузахъ, или, какъ въ Аѣинахъ, на невысокой горѣ, которая явля-

лась первоначальнымъ убѣжищемъ и мѣстонахожденіемъ города. Храмъ можно было видѣть со всѣхъ концовъ равнины и со всѣхъ холмовъ. Корабли, съѣзжаясь въ гавань, привѣтствовали его издали. Въ прозрачномъ воздухѣ онъ ярко вырисовывался весь цѣликомъ. Онъ не былъ, какъ средне-вѣковый соборъ, зажатъ и стиснутъ рядами домовъ, за-прятанъ, наполовину закрытъ, недоступенъ для взоровъ, за исключеніемъ подробностей и верхнихъ частей. Смотра на греческій храмъ, можно было охватить глазами его основаніе, стѣны, всю его массу и всѣ размѣры. Не надо было догадываться о цѣломъ по какому-нибудь кусочку. Бросается въ глаза также соотвѣтствіе между зданіемъ и мѣстоположеніемъ его.

Греки, не желая нарушать ясности впечатлѣнія, строили свои храмы небольшихъ или даже малыхъ размѣровъ. Изъ греческихъ храмовъ только два или три достигаютъ величины современныхъ церквей ¹⁾. Въ Греціи нельзя встрѣтить ничего подобнаго огромнымъ памятникамъ Индіи, Вавилона или Египта съ ихъ громоздящимися одинъ на другой дворцами, съ лабиринтомъ ходовъ, съ безчисленнымъ количествомъ оградъ, залъ и колоссовъ, которые своимъ множествомъ повергаютъ въ концѣ концовъ человѣка въ смущеніе и безпокойство. Онъ не былъ похожъ также и на гигантскіе христіанскіе соборы, которые давали подъ своими сводами убѣжище цѣлому городу: если даже эти церкви стояли на возвышеніи, глазъ не могъ обнять ихъ цѣликомъ, такъ какъ очертанія ускользали отъ взора, и общая гармонія чувствовалась только на планѣ. Греческій храмъ былъ не мѣстомъ собраній, а частнымъ жилищемъ какого-нибудь бога, помѣщеніемъ для его изображенія, мраморнымъ ковчегомъ, въ которомъ стояла одна-единственная статуя. Направленіе и сочетаніе его главныхъ линій можно было охватить взоромъ уже въ ста шагахъ отъ священной ограды.

Храмы эллиновъ такъ просты, что однимъ взглядомъ

¹⁾ Напримѣръ, храмъ Зевса въ Селинунтѣ, который былъ 50 метровъ шириной и 110 длиной. (*Прим. автора*).

можно понять общій ихъ характеръ. Въ зданіи не было ничего сложнаго, вычурнаго, вымученнаго. Онъ представлялъ собой четырехугольникъ, окруженный рядомъ колоннъ, и совмѣщалъ три или четыре элементарныя геометрическія фигуры, подчеркнутыя симметричностью ихъ расположенія, повтореніемъ и противоположеніемъ другъ другу.

Между частями храма есть такая же связь, какъ и между органами живого тѣла. Греки нашли эту связь. Они установили архитектурный модуль, которымъ опредѣлялась высота колонны по ея діаметру, а отсюда вытекалъ ея стиль, разстояніе между колоннами и общее расположеніе зданія ¹⁾. Грубая правильность математическихъ формъ была умышленно нарушена эллинами, чтобы удовлетворить сокровеннымъ требованіямъ глаза. Они съ помощью искуснаго изгиба дѣлали колонну толще на двухъ третяхъ ея высоты. Всѣ горизонтальныя лініи дѣлались у нихъ выпуклыми. Эллины освободились отъ стѣсненій механической симметріи: плоскости и углы у нихъ скрещивались, разнообразились, перегибались. Это придавало архитектурной геометріи гармонію, изящный, разнообразный, неожиданный видъ, неуловимую гибкость жизни, нисколько не уменьшая общаго впечатлѣнія массъ. Поверхность зданія была покрыта у нихъ въ высшей степени изящной сѣтью живописныхъ и скульптурныхъ украшеній, при чемъ общее впечатлѣніе массы зданія нисколько не уменьшалось. Во всемъ этомъ съ оригинальностью ихъ вкусовъ можно сравнить только чувство мѣры. Греки сумѣли соединить два какъ будто бы взаимно исключаютія другъ друга свойства: необычайную роскошь и необычайную умѣренность.

¹⁾ Вышина колонны Парѳенона равна двѣнадцати ея радіусамъ или модулямъ (взятымъ при основаніи). Разстояніе между колоннами составляетъ $2\frac{2}{3}$ модуля; высота капители—1 модуль; высота антаблемента (см. ниже, стр. 23. прим. 3)—половину высоты колонны. Въ различныя эпохи пропорціи измѣнялись; такъ, въ одномъ старинномъ коринѣскомъ храмѣ (VII вѣка) вышина колонны равнялась почти 8 модулямъ. Измѣненія происходили и въ зависимости отъ стиля: въ іоническомъ стилѣ колонны имѣли въ вышину отъ 16 до 18 модулей, тогда какъ въ дорическомъ онѣ гораздо менѣе вытянуты. (Прим. автора).

Архитектурное искусство въ Греціи отличалось здоровьемъ и жизненностью. Для греческаго храма не приходилось, какъ для готическаго собора, содержать цѣлый поселокъ каменщиковъ, которые постоянно должны были бороться съ его непрекращающимся разрушеніемъ. Для поддержки его сводовъ онъ не нуждался во внѣшнихъ контрфорсахъ; не нужна была также и желѣзная оправа, которой въ готическомъ соборѣ поддерживались изумительныя сооруженія сквозныхъ колоколенъ и прикрѣплялись къ стѣнамъ поразительныя по сложности рисунка, какъ бы кружевныя, украшенія и хрупкія филигранныя сооруженія изъ камня. Греческій храмъ былъ созданіемъ яснаго разума, а не изощренной фантазіи. Онъ строился для долгаго существованія и не нуждался въ постоянной поддержкѣ. Если бы грубость и фанатизмъ людей не способствовали уничтоженію греческихъ храмовъ, они были бы еще почти всѣ цѣлы. Пестумскіе храмы продолжаютъ свое существованіе въ теченіе 23 вѣковъ. Парѳенонъ былъ разбитъ пополамъ только вслѣдствіе взрыва порохового погреба. Въ томъ случаѣ, когда греческій храмъ предоставленъ самому себѣ, онъ продолжаетъ стоять и не подвергается разрушенію; это—слѣдствіе его прочнаго основанія: его масса не обременяетъ его, а, напротивъ, способствуетъ поддержанію.

Къ этой мощности надо прибавить непринужденность и изящество. Назначеніе греческаго храма—не только продолжительность существованія, какъ въ египетскихъ постройкахъ. Тяжесть матерьяла не подавляетъ его; онъ развивается, развѣтывается, выпрямляется подобно прекрасному тѣлу атлета, въ которомъ сила сочетается съ изяществомъ и спокойствіемъ. Взгляните также на его украшенія: какое впечатлѣніе откровенной и здоровой южной жизнерадостности производятъ на глазъ всѣ эти золотыя щиты, усыпавшіе, какъ звѣзды, архитравъ храма, золотыя пьедесталы на фронтонѣ, блиставшія на солнцѣ львинныя головы, золотыя и иногда эмалевыя украшенія, извивавшіяся по капителямъ, малиновая, красная, синяя, желтая, зеленая штукатурка всевозможныхъ яркихъ и блеклыхъ оттѣнковъ. Обратите, наконецъ, вниманіе на всѣ ба-

рельефы, статуи фронтоновъ, метоповъ и фризовъ, въ особенности — на колоссальную фигуру во внутренней целлѣ, на всѣ эти скульптурныя произведенія изъ мрамора, слоновой кости и золота, всѣ тѣла героевъ или боговъ, которыя въ глазахъ грека являлись образами, исполненными мужественной силы, атлетическаго совершенства, воинственной добродѣтели, благородной простоты и ненарушимаго спокойствія, — и у васъ получится понятіе о греческомъ гени и греческомъ искусствѣ ¹⁾.

(Taine. Philosophie de l'art, II, стр. 150—156).

4. Парѳенонъ ²⁾.

Греческій храмъ не былъ мѣстомъ собраній; онъ служилъ какъ бы оболочкой для статуи божества, которому въ немъ и поклонялись. Это назначеніе храма опредѣляло и размѣры его. Они какъ разъ равнялись величинѣ футляра находившагося въ немъ идола или только слегка превышали его. Въ наиболѣе древнихъ храмахъ и во многихъ, принадлежащихъ позднѣйшей эпохѣ, целла — средняя, покрытая часть храма — отличается необычайно малыми размѣрами. Такой знаменитый храмъ, какъ Эрехтейонъ, равняется 10 метрамъ ширины и 19 длины, причемъ эти 19 метровъ внутри раздѣляются на 3 отдѣльныя помѣщенія.

Внутренній наосъ Парѳенона занимаетъ приблизительно

¹⁾ Болѣе или менѣе значительныя развалины греческихъ храмовъ находятся въ Аѳинахъ (Парѳенонъ, Тезейонъ. Эрехтейонъ, храмъ Безкрылой Побѣды), на Суніѣ. въ Элевсинѣ, Эгинѣ. Коринѣ, Дельфахъ, Немеѣ, Олимпіи, Милетѣ, Пріенѣ. Пестумѣ, Сиракузахъ. Селинунтѣ. Агригентѣ, Сегестѣ и проч. (*Прим. автора*).

²⁾ Парѳенонъ, или храмъ Дѣвственности, былъ построенъ въ честь богини Аѳины въ дни правленія Перикла, въ половинѣ V-го вѣка. Его строителями были архитекторы Иктинъ и Калликратъ. Онъ былъ выстроенъ въ дорическомъ стилѣ. Во времена византійскаго владычества онъ служилъ христіанской церковью, турки же обратили его въ мечеть. Когда Аѳины въ 1687 г. были осаждены венеціанцами, то одна бомба упала въ устроенный въ Парѳенонѣ пороховой погребъ, и половина зданія была взорвана на воздухъ. Въ началѣ XIX столѣтія лордъ Эльджинъ взялъ часть его скульптурныхъ украшеній, которыя и перешли въ собственность Британскаго музея. (*Прим. автора*).

30 метровъ въ длину и 19 въ ширину ¹⁾, но это пространство вовсе не предназначалось для собранія толпы народа. Кромѣ небольшихъ размѣровъ внутренняго, закрытаго пространства, еще болѣе характерной чертой греческихъ храмовъ являлось соотношеніе ихъ вышины съ высотой идола. Статуя въ высоту безъ копья равнялась 45 футамъ, а до крыши наоса было не болѣе 55 футовъ. Подобное же соотношеніе частей наблюдалось и въ Олимпіи. Фидій сдѣлалъ своего Зевса такимъ большимъ, что „если бы онъ всталъ, то“, по словамъ Страбона ²⁾, „пробилъ бы крышу“.

Греческій храмъ представлялъ собой не только футляръ для идола,—онъ служилъ также сокровищницей и музеемъ. Дѣйствительно, въ первоначальной своей формѣ идолъ не былъ статуей; онъ игралъ роль приношенія богамъ и дѣлался въ видѣ драгоценной вещи, талисмана, обладающаго магической силой. Вполнѣ естественно было прятать вмѣстѣ съ нимъ въ каменный ящикъ и другія національныя сокровища. Поэтому целла раздѣляется на три части. Задняя ея половина, опистодомъ, обращается въ хранилище общественной казны; самый наосъ, или святилище, въ известной мѣрѣ дѣлается какъ бы кладовой казначейства. Тутъ сохранялись различныя металлическія издѣлія, въ опистодомѣ же былъ складъ металлическихъ денегъ. Всѣ золотыя украшенія легко снимались со статуи, и Перикль помѣщаетъ ихъ въ разрядъ тѣхъ средствъ, которыми Республика можетъ располагать въ случаѣ надобности ³⁾. Наосъ, кромѣ того, служилъ для складыванія всѣхъ драгоценныхъ предметовъ, совершенно такъ же, какъ ризница—для склада церковной утвари и священныхъ украшеній, лампадъ, подсвѣчниковъ, чашъ, курильницъ. Въ Пареенонѣ хранились: золотыя и серебряныя чаши, золотыя вѣнки, щиты, шлемы и золоченые мечи, серебряная вызолоченная маска, грифы,

¹⁾ Все зданіе въ длину равняется 68,9 метровъ, а въ ширину 30,47; высота его до верха фронтона составляетъ 17,93 метровъ. (*Прим. автора*).

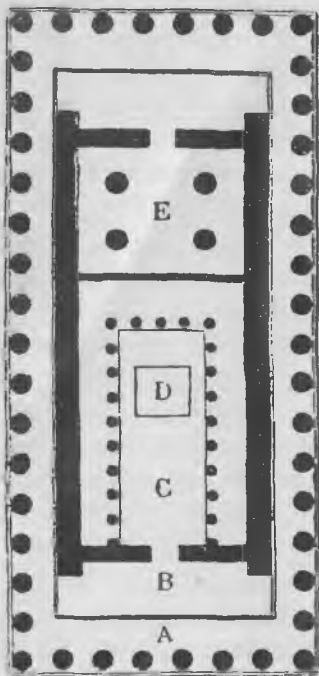
²⁾ Страбонъ—см. вып. I, стр. 97, прим.

³⁾ Золото со всей статуи вѣсило 1152 килограмма (стоимость его—около 1.330.000 руб.). (*Прим. автора*).

золотыя змѣиныя головы, лвыныя головы, статуя молодой дѣвушки на колоннѣ, складныя сидѣнья, статуи изъ слоновой кости, всевозможныя лиры, хіосскія и милетскія головы, колчаны изъ слоновой кости и т. д. Пронаосъ Эрехтейона также былъ увѣшанъ картинами, а въ его цѣлѣхранились: складное сѣдалище, произведеніе Дедала; латы Масистія, предводителя конницы въ битвѣ при Платеѣ; мечъ Мардонія¹⁾... Приношенія и реликвіи буквально наводняли Дельфійскій храмъ—въ такой мѣрѣ эти храмы не были предназначены играть роль собранія вѣрующихъ. Греки не думали, что они нарушаютъ уваженіе къ богинѣ, покровительницѣ города, тѣмъ, что складываютъ вокругъ нея предметы роскоши и произведенія искусства, пожертвованныя по обѣту: вещи эти напоминали о славѣ города и служили какъ бы доказательствомъ его величія.

Храмъ, наконецъ, разсматривался еще съ третьей стороны: онъ былъ какъ бы священнымъ ковчегомъ, гдѣ все устраивалось такъ, чтобы идолъ являлся передъ вѣрующимъ въ наиболѣе выгодномъ положеніи.

Зданіе Парѣенона было открыто сверху, т. е. въ его потолокѣ имѣлось отверстіе, черезъ которое проникалъ свѣтъ: лучи падали, какъ въ нашихъ музеяхъ. Когда передъ процессіей, желающей поклониться богинѣ, отворялась дверь, и занавѣсъ, закрывавшій статую, подни-



Планъ Парѣенона.

А — Перистиль. В — Пронаосъ.
С — Носъ или цѣла. D — Статуя
Афины. Е — Оπισтодомъ.

¹⁾ Дедалъ — см. вып. IV. стр. 99, прим.—Битва при Платеѣ (во время греко-персидскихъ войнъ въ 476 г. до Р. Х.—Мардоній—персидскій полководецъ, предводительствовавшій въ этой битвѣ персидскимъ войскомъ).

мался или падалъ, Аѳина представала передъ зрителями во весь свой гигантскій ростъ, окруженная какъ бы сіяніемъ славы. Всѣ рельефныя ея части выступали въ своей мощной лѣпкѣ. Голова изъ драгоценныхъ камней сіяла, золото сверкало, слоновая кость казалась мягкой, статуя какъ бы теплилась настоящей и вмѣстѣ съ тѣмъ идеальной жизнью. Обаяніе этого образа создавалось благодаря соединенію великолѣпія и фантастичности ¹⁾).

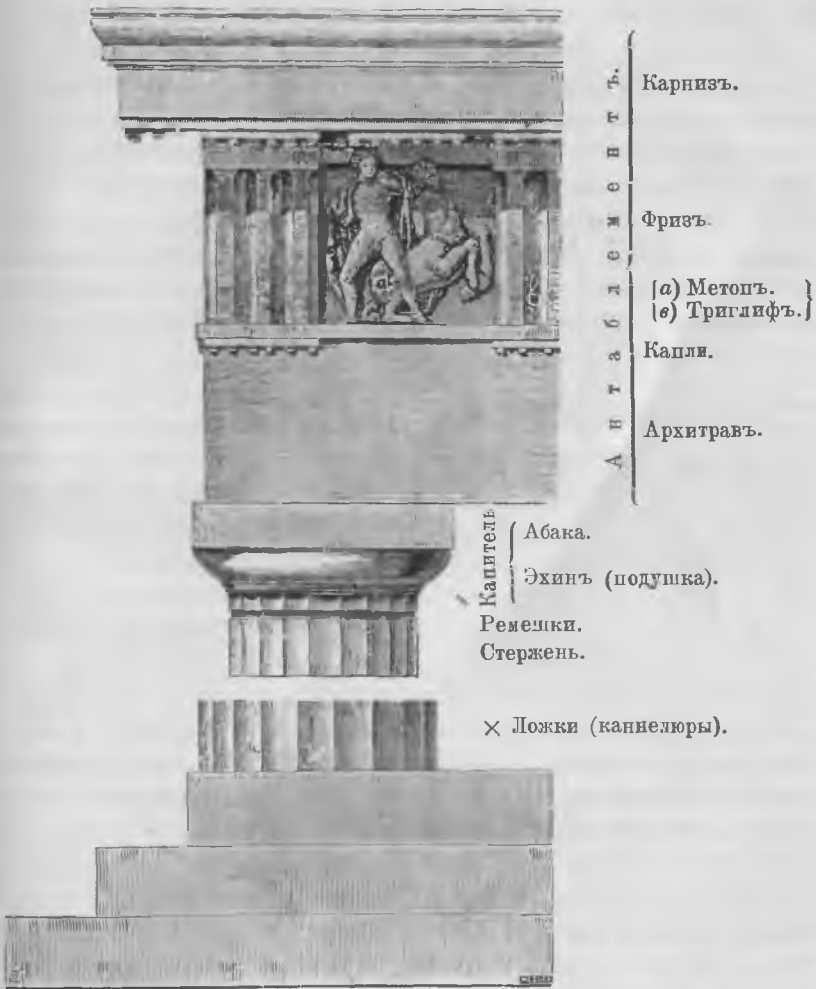
Целла раздѣлялась внутренней колоннадой ²⁾ на три части или корабля; средній корабль былъ немного шире пьедестала статуи; такимъ образомъ, главное назначеніе этой части состояло, повидимому, въ томъ, чтобы направлять взоръ зрителя и дать возможность статуѣ появляться какъ бы изъ глубины. Роль средняго корабля лучше всего объясняется, если сравнить его съ трубой стереоскопа. Поэтому и самая колоннада была устроена такъ, чтобы создавать извѣстный эффектъ перспективы. Она была двухъ-этажная; сначала это кажется не вполне объяснимымъ, такъ какъ никакой галлерей на уровнѣ второго этажа не было. Подобное устройство существуетъ также въ Пестумѣ и Эгинѣ. Оно не имѣло служебнаго характера, но этимъ приспособленіемъ хотѣли создать извѣстную иллюзію отчасти умственного, а отчасти оптическаго характера. Художникъ понималъ, что статуя будетъ казаться выше, если ее окружить не очень высокимъ, но двухъэтажнымъ сооруженіемъ. Такимъ путемъ создавалось не вполне соответствующее дѣйствительности впечатлѣніе большей величины статуи, а благодаря этому величіе божества должно было выиграть.

Паллада была олимпійской богиней, а вмѣстѣ съ тѣмъ она была богиней-гражданкой, доступной и привѣтливой. Поэтому ей стремились придать видъ мощи безъ преувеличенія, великолѣпія—безъ напыщенности, и величія—безъ

¹⁾ Ученый Рушо (Roushau) думаетъ, что статуя была защищена отъ дождя и солища „системой драпировокъ, которыя замѣняли отсутствовавшую крышу“. (*Прим. автора*).

²⁾ Она состояла изъ 21 колонны и двухъ угловыхъ столбовъ; быть можетъ, между ними были устроены занавѣски. (*Прим. автора*).

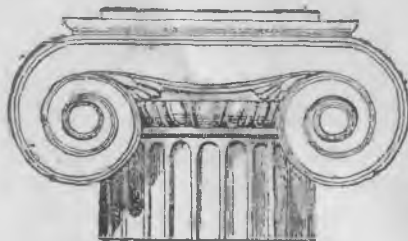
таинственности, чтобы изображеніе явилось поистинѣ достойнымъ этого могущественнаго и близкаго гражданамъ



Дорическій стиль.

божества, обитавшаго въ храмѣ. Эта цѣль была достигнута средствомъ въ такой же мѣрѣ простымъ, какъ и дѣйствительнымъ. Оно состояло въ выдѣленіи внѣшней колон-

нады ¹⁾). Въ небольшихъ по размѣрамъ, а также, вѣроятно, въ древнихъ храмахъ передъ взорами зрителей на первомъ планѣ воздвигалась стѣна святилища. Единственной преградой между людьми и божествомъ являлась тонкая перегородка. Впослѣдствіи художникъ удваиваетъ эту преграду; онъ дѣлитъ ее на двѣ части, отодвигаетъ одну отъ другой на значительное разстояніе такъ, какъ въ деревѣ отдѣляютъ кору отъ сердцевины. Простой ковчегъ онъ обращаетъ въ ковчегъ съ двойной оболочкой. Назначеніе внутренней оболочки было укрывать священное изображеніе, дѣлая его доступнымъ для взоровъ только въ извѣстные часы; внѣшняя ограда играла роль какъ бы передового поста и окружала его своей блистательной и торжественной свитой.



Капитель іонійскаго стиля.

Внѣшняя колоннада была похожа на медленно двигавшуюся процессію, которая сдѣлала остановку на своемъ пути. Между колоннами были устроены промежутки, которые давали возможность видѣть стѣны целлы. Спереди и въ задней части храма колоннада удваивается, не заслоня тѣмъ не менѣе двери, открывавшейся прямо противъ статуи. Она создаетъ только впечатлѣніе блеска и величія, но нисколько не напоминаетъ ограды. Какъ это не походитъ на семь сплошныхъ стѣнъ индусской пагоды со все уменьшающимися въ высоту дверями по мѣрѣ приближенія къ совершенно сдавленному святилищу, гдѣ скорчившись сидитъ ужасный богъ! Въ Греціи богиня нисколько не стремится спрятаться; наоборотъ, она появляется передъ людьми, и высокія колонны, облитыя свѣтомъ, какъ бы остановившіяся въ своемъ шествіи, напоминаютъ первый рядъ процессіи, которая сво-

¹⁾ Внѣшняя колоннада имѣла 46 колоннъ: по 17 съ боковыхъ сторонъ и по 8—съ фасадовъ (считая угловыя колонны по два раза). Между колоннами обоихъ фасадовъ и стѣною целлы было еще 6 колоннъ. (Прим. автора).

бодно приближается со всѣхъ сторонъ къ національному Генію.

Это не все. Зданіе храма носитъ въ такой же мѣрѣ религиозный характеръ, какъ политическій и общественный. Оно играетъ роль не только казнохранилища и кладовой. Въ извѣстной степени храмъ является и ратушей свободнаго города. Договоры съ иностранными народами заключаются именно здѣсь, и онъ замѣняетъ собой помѣщеніе архива. Въ храмахъ останавливались при проѣздѣ черезъ города государи и знатныя особы. По словамъ Плутарха, Агесилая ¹⁾ во время своихъ путешествій жилъ въ храмахъ, а аѳиняне предоставили для жилья Димитрію ²⁾ опистодомъ Парвенона. Очевидно, вдохновеніе архитектора, строившаго зданіе, и скульптора, украшавшаго его, коренилось скорѣе въ патріотическомъ, чѣмъ въ чисто религиозномъ чувствѣ. Національный и городской энтузіазмъ, воспоминанія о славномъ прошломъ города — вотъ что занимало ихъ помыслы и побуждало къ творчеству.

Это породило глубокую идею, наложившую свой особый отпечатокъ на антаблементъ ³⁾ греческаго храма. Архитекторъ дѣлилъ зданіе на двѣ части: въ цѣллѣ, находящейся внизу, онъ придавалъ политической мысли религиозную форму. Городъ олицетворялся въ единомъ господствующемъ образѣ, который возбуждалъ идею поклоненія, жертвы и молитвы. Фризъ целлы отражалъ тотъ же самый характеръ: на немъ изображены были главнѣйшія церемоніи культа. Наверху же, въ антаблементѣ, во всемъ блескѣ представляли создатели національной гордости — великіе предки, прославившіе отечество; такимъ образомъ, этотъ своего рода героическій музей возвышается надъ храмомъ, посвященнымъ религіи, и вѣнчаетъ его. И если

¹⁾ Агесилай — спартанскій царь IV в. до Р. Х.

²⁾ Димитрій Поліоркетъ — македонскій полководецъ конца IV и начала III в. до Р. Х. Онъ былъ сыномъ знаменитаго полководца Александра Македонскаго — Антигона, завладѣвшаго послѣ смерти Александра частью его державы.

³⁾ Антаблементъ (надстолпие) — верхняя, горизонтальная часть храма, состоящая изъ архитрава, фриза и короны (карниза).

художникъ пустилъ въ ходъ все свое искусство, чтобы въ цѣлѣ взоры прямо падали на статую Аѳины, то, равнымъ образомъ, онъ постарался привлечь глаза зрителя и къ верхнимъ частямъ антаблемента.

Возьмите, напримѣръ, внѣшнюю колоннаду. Колонна имѣетъ только одно правдоподобное назначеніе: служить поддержкой и тѣмъ самымъ привлекать вниманіе къ опирающимся на нее частямъ. Она направляетъ мысль и взоръ къ тѣмъ частямъ зданія, которыя поддерживаетъ. Для того, чтобы она лучше достигала этой цѣли, художникъ лишилъ ее базы. По его мнѣнію, если бы колонна была завершена съ обоихъ концовъ—внизу базой, а сверху капителю,—то она представляла бы сама по себѣ нѣчто законченное, какъ бы отдѣльное маленькое сооруженіе, по которому глазъ скользилъ бы съ одного конца до другого, прежде чѣмъ перейти на что-нибудь иное. Болѣе того, вдоль стержня колонны архитекторъ продѣлываетъ желобки, представляющіе какъ бы многочисленные каналы, по которымъ скользитъ взоръ; онъ оставляетъ капитель, которая, нисколько не задерживая взора, ведетъ послѣдній по кривой линіи къ архитраву.

Здѣсь для зрителя въ первый разъ представляется возможность отдохнуть и сосредоточиться. Архитравъ—не промежуточный пунктъ, а станція. Глазъ тутъ на мгновеніе задерживается и спокойно блуждаетъ по этой широкой бѣлой полосѣ, гдѣ никакое украшеніе не возбуждаетъ и не утомляетъ его ¹⁾. Затѣмъ взоръ съ удовольствіемъ и жадностью охватываетъ героическій музей, слѣдовавшій непосредственно за архитравомъ. Именно здѣсь была помѣщена художникомъ изумительная діадема изъ легендъ, облеченныхъ въ скульптурную форму. Въ промежуткахъ между триглифами онъ помѣстилъ воинственные эпизоды ²⁾,

¹⁾ Къ концу IV вѣка до Р. Х. къ архитраву восточнаго фасада стали прикрѣплять золоченные щиты. (*Прим. автора*).

²⁾ На девяноста двухъ метопахъ, которые перемежаются съ триглифами, представлены: на восточной сторонѣ—война боговъ съ титанами; на южной—битва центавровъ съ лапитами и аѳиняне, идущіе съ Тезеемъ на помощь Периюю; на западной сторонѣ—борьба Тезея

а на фронтонѣ были изображены великія сказанія о происхожденіи націи ¹⁾). Для этой проникнутой торжествующимъ настроеніемъ легенды барельефа было недостаточно, такъ какъ можно было опасаться, что фигуры въ силу своей отдаленности останутся незамѣченными: надо было устроить такъ, чтобы онѣ выступали впередъ и гордо выдѣлялись. Поэтому сцены соперничества Посейдона и Аѣины, битвы лапитовъ и центавровъ,



Фронтонъ эгинскаго храма Аѣины.

аѣинянь и амазонокъ были изображены въ видѣ сильно выпуклыхъ фигуръ, ярко выступающихъ на красномъ фонѣ метоповъ и фронтона и отѣненныхъ еще сильнѣе блескомъ металлическихъ пластинокъ. На фризѣ целлы хуся амазонками; на сѣверной—разрушеніе Трои, причемъ въ этомъ изображеніи находятся нѣкоторые намеки на персидскія войны. Луврскій музей обладаетъ головой лапита и однимъ полнымъ метопомъ (центавръ, похищающій женщину). (*Прим. автора*).

¹⁾ На двухъ фронтонахъ были изображены: съ одной стороны—рожденіе Аѣины, а съ другой—побѣда ея надъ Посейдономъ. (*Прим. автора*).

дожникъ изобразилъ болѣе спокойный сюжетъ—процессію Панаѳиней, такъ какъ тутъ ему пришлось имѣть дѣло съ болѣе интимной частью зданія ¹⁾). Вотъ почему художникъ прибѣгъ здѣсь къ барельефу. На внѣшнемъ фризѣ онъ дѣлаетъ фигуры совершенно отдѣлившимися отъ фона, подобно статуямъ, и пользуется яркой и многоцвѣтной окраской.

Если бы въ настоящее время пришлось искать мѣста для возведенія церкви, то его выбрали бы на уровнѣ города, среди домовъ, на какой-нибудь широкой улицѣ; доступъ къ ней постарались бы сдѣлать легкимъ, такъ какъ современная церковь является мѣстомъ собраний и молитвъ, а потому важно, чтобы вѣрующему было удобно



Процессія Панаѳиней (фризъ Парѳенона).

проникать въ нее. Греческій же храмъ не имѣлъ цѣли служить ни мѣстомъ стеченія народа, ни ежедневнымъ убожищемъ для молитвъ отдѣльныхъ лицъ, которыя искали для этого тишины и полумрака. Въ Греціи частный чело-вѣкъ совершалъ моленія и жертвоприношенія богамъ у

¹⁾ Этотъ фризъ украшалъ верхнюю часть стѣны целлы надъ внѣшней колоннадой. Тамъ изображалась процессія Панаѳиней: „длинный рядъ всадниковъ, колесницъ, жертвенныхъ животныхъ, которыхъ вели на алтарь, женщинъ и молодыхъ дѣвушекъ, несшихъ принадлежности жертвоприношенія, и т. п. Особенно прекрасны были лошади. По найденнымъ слѣдамъ гвоздей можно сдѣлать заключеніе, что узды и сбруя (теперь исчезнувшія) были металлическія“. (S. Reinach). Основная часть этого фриза находится теперь въ Лондонѣ, а нѣсколько обломковъ—въ Луврѣ. (Прим. автора). Относительно процессіи Панаѳиней см. вып. IV, стр. 57.

себя дома. Къ храму онъ приближался почти всегда только какъ членъ народа, въ публичныхъ процессіяхъ. Парѣнонъ являлся, такъ сказать, праздничнымъ зданіемъ; его главнѣйшимъ назначеніемъ было служить центромъ при торжественныхъ національныхъ праздникахъ, въ которыхъ онъ составлялъ часть обстановки.

Въ то же время Парѣнонъ былъ казначействомъ, въ немъ сохранялись общественныя деньги. Онъ былъ загроможденъ также произведеніями искусства и драгоценными вещами. Въ виду всѣхъ этихъ обстоятельствъ,



Процессія Панаѣиней (фризъ Парѣнона).

мѣстоположеніе храма безъ всякихъ неудобствъ могло находиться въ нѣкоторомъ разстояніи отъ населенной части города. Кромѣ того, необходимо было держать его подъ защитой въ случаѣ какихъ-либо нападеній. Акрополь со своей неприступной вершиной, со своими стѣнами и широкой, пригодной для процессіи лѣстницей былъ въ высшей степени удобнымъ мѣстомъ для потребностей культа. Греки искали для своихъ храмовъ господствующаго и бросающагося въ глаза мѣстоположенія по тѣмъ же мотивамъ городского патріотизма, какіе руководили средневѣковыми людьми при постройкѣ готическихъ соборовъ, при-

ковывавшихъ взоръ путника уже издали. Аѳинскому гражданину хотѣлось, чтобы его храмъ можно было видѣть отовсюду, лишь поднявъ кверху глаза; чтобы житель Эгины съ завистью смотрѣлъ на него съ береговъ своего пришедшаго въ упадокъ острова; чтобы мореплаватель, который проходилъ близъ Саламина, созерцалъ его, какъ картину, нарисованную на лазурномъ фонѣ, и, унося въ своемъ умѣ этотъ блестящій образъ, проникался идеей мощи и величія Аѳинъ. И въ виду всего этого также естественнымъ мѣстоположеніемъ Парѳенона долженъ былъ явиться Акрополь, такъ какъ оттуда храмъ господствуетъ надъ городомъ, окрестностями и надъ моремъ ¹⁾.

(По сочиненію Boutmy. Philosophie de l'architecture en Grèce, стр. 163 и сл.).

5. Архитектурная полихромія (многоцвѣтность).

Въ настоящее время употребленіе разноцвѣтной окраски (полихроміи) при украшеніи греческихъ храмовъ никѣмъ не отрицается ²⁾, но относительно свойствъ и сочетаній примѣнявшихся греками цвѣтовъ существуетъ разногласіе.

Глазированныя или раскрашенныя терракотовыя издѣлія, находящіяся въ такомъ большомъ числѣ въ палермскомъ и олимпійскомъ музеяхъ, воспроизводятъ, повидимому,

¹⁾ Авторъ этой книги не можетъ вполне согласиться со всѣми замѣчаніями ученаго Бутми, на основаніи сочиненія котораго составлена настоящая статья. Замѣчанія эти кажутся автору черезчуръ прямолинейными. Во-первыхъ, не вполне точно предполагается раздѣленіе храма на двѣ части: одну, предназначенную для богини, а другую—для національныхъ героевъ, такъ какъ мы видимъ, что прославленію Аѳины отведено такъ же много мѣста на фронтонѣ и на метапахъ, какъ и въ целлѣ. Кромѣ того, Бутми обращаетъ слишкомъ мало вниманія на чрезвычайно распространенную въ настоящее время теорію, которая объясняетъ расположеніе греческаго храма старинными привычками къ прежнимъ деревяннымъ постройкамъ. Относительно этой теоріи см. В е и л ѣ. Histoire de l'art grec avant Périclès, первая часть, глава I. (Прим. автора).

²⁾ Объ этомъ фактѣ высказывалъ догадки еще ученый Quatremère de Quincy въ 1815 г., но Гитторфъ (Hittorff) въ 1831 г. сдѣлалъ его предположеніе уже несомнѣннымъ. (Прим. автора).

типичную окраску греческихъ зданій. Цвѣта, которые на нихъ встрѣчаются наиболѣе часто, слѣдующіе: молочно-бѣлый, черный, темно-красный, желтый. На нѣкоторыхъ древнихъ постройкахъ также найдены слѣды раскраски.

Въ дорическихъ храмахъ триглифы были раскрашены темносинимъ цвѣтомъ; на метопахъ фономъ для разноцвѣтныхъ орнаментовъ, бронзовыхъ украшеній и барельефовъ служила красная краска. Наконецъ, планка или *тавѣла*, расположенная подъ триглифами, выше архитрава, была выкрашена въ темно-красный цвѣтъ. Въ другихъ частяхъ зданія система окраски отличалась, повидимому, большимъ разнообразіемъ. Такимъ образомъ, архитравъ Парѳенона, какъ и въ храмѣ Зевса Олимпійскаго, былъ бѣлый; онъ расцвѣчивался только прикрѣпленными къ нему золочеными щитами, которые соединялись между собой металлическими буквами и меандрами ¹⁾ по бѣлому фону; между тѣмъ въ эгинскомъ храмѣ на архитравѣ до сихъ поръ сохраняются слѣды красной краски. О раскрашиваніи колоннъ намъ ничего неизвѣстно, и кромѣ пальмовыхъ листьевъ на капителяхъ Пестумскаго храма нѣтъ никакихъ свѣдѣній относительно полихроміи капители и стержня дорической колонны. По мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ, гипсъ и мраморъ въ храмѣ были покрыты сплошь красками, не исключая колоннъ и скульптуры метоповъ и фронтоновъ. Другіе, наоборотъ, полагаютъ, что какъ колонны, такъ и скульптурныя части на фронтонѣ и метопахъ должны были сохранять свой бѣлый цвѣтъ и что менѣе пестрая окраска храма больше соотвѣтствовала духу эллинскаго генія.

Впрочемъ, у насъ имѣется довольно много образцовъ полихроміи, примѣняемой къ бѣлой рѣзной работѣ. Въ Олимпіи симусъ ²⁾ храма Зевса былъ покрытъ пальмовыми листьями, цвѣтная окраска которыхъ выдѣлялась на бѣлизнѣ самого мрамора, и если львиныя головы этого си-

¹⁾ Меандръ—орнаментъ, состоящій изъ прямыхъ линій, перестѣкающихся въ разныхъ направленіяхъ и подъ различными углами.

²⁾ Симусъ—гусекъ, доска, поднимающаяся надъ карнизомъ (коронной), имѣющая водосточные желоба и заканчивающаяся львиной головой.

муса были разноцвѣтными, мраморъ все-таки виднѣлся повсюду. Рѣзныя украшенія отлива вообще покрывались краской. Самый отливъ оставался бѣлымъ или былъ украшенъ такъ называемыми греческими орнаментами по бѣлому полю. Быть можетъ, для украшенія тимпановъ на фронтонахъ, капель (*guttae*) триглифовъ и зубчатыхъ зарубокъ (*mutuli*) ¹⁾ употреблялась позолота, которая служила также фономъ для скульптурныхъ или живописныхъ украшеній метоповъ.

Иногда полихромія получалась благодаря соединенію матеріаловъ, имѣющихъ окраску различныхъ тоновъ, какъ, напримѣръ, золото и слоновая кость въ статуяхъ.

Примѣненіе бронзы также, повидимому, происходило очень часто. Такъ, барельефы метоповъ отдѣлялись орнаментами изъ золоченой бронзы; на фронтонныхъ статуяхъ часто можно видѣть впадины, указывающія, что нѣкоторыя подробности костюмовъ, щиты, копья и проч. были металлическими. На углахъ фронтоновъ сверкали бронзовые пьедесталы, а на архитравахъ были прикрѣплены вызолоченные бронзовые щиты.

Эти замѣчанія справедливы какъ по отношенію къ внутренней, такъ и по отношенію къ внѣшней сторонѣ зданія. Яркость красокъ въ архитектурѣ еще болѣе увеличивалась благодаря оружію, украшавшему архитравы и плафонъ, мраморнымъ и металлическимъ статуямъ, столамъ, треножникамъ, вызолоченнымъ вазамъ и драпировкамъ. О томъ, каково было великолѣпіе нѣкоторыхъ святилищъ, свидѣтельствуетъ обиліе произведеній искусствъ, которыми, по словамъ Павсанія ²⁾, они были завалены. Внутреннее пространство было занято статуями, портретами и чрезвычайно богатой мебелью, на стѣнахъ же располагались изображенія мифологическихъ сценъ и событій, въ которыхъ божество играло главную роль.

Ионическіе памятники менѣе изучены, но и они также хранятъ многочисленные слѣды раскраски. Въ Пріенѣ. Галикарнассѣ, Эфесѣ и Дидимѣ примѣнялись, кажется, только

¹⁾ См. рис. на стр. 21.

²⁾ Павсаній—см. вып. II, стр. 61, прим. 1.

два цвѣта: синій блеклаго оттѣнка и матовый темно-красный. При употребленіи этихъ цвѣтовъ существовали опредѣленные правила. Выпуклые орнаменты, ярко освѣщавшіеся солнцемъ, окрашивались въ синій цвѣтъ; красный же цвѣтъ предназначался главнымъ образомъ для тѣхъ частей, которые оставались въ тѣни, напримѣръ, нижняя сторона отливовъ и глубина выпуклостей. Плоскія части карниза, фриза и архитрава, ложбинки завитковъ, стержень и базы колоннъ оставались бѣлыми. Въ іоническихъ зданіяхъ, какъ и въ Эрехтейонѣ, золото употреблялось для глазка и стрѣлокъ завитковъ и для украшеній, извивавшихся по скульптурнымъ работамъ, съ цѣлю привлечь къ нимъ большее вниманіе.

Таковы общія основы полихроміи изученныхъ до настоящаго времени іоническихъ и дорическихъ храмовъ. На мраморѣ нѣкоторыхъ архитравовъ и на штукатуркѣ съ внутренней и внѣшней сторонъ зданія найдены слѣды орнаментовъ. Это служитъ указаніемъ, что изящные рисунки занимали иногда большія бѣлыя поверхности архитрава, фриза и карниза и придавали всему зданію еще болѣе пестрый видъ. Вѣроятно, эти рисунки были болѣе многочисленны внутри храма и на портикахъ; они состояли изъ завитковъ пальмовыхъ листьевъ, различныхъ сплетеній, меандровъ, греческихъ орнаментовъ и т. д. По формѣ и цвѣту они, повидимому, имѣли большое сходство съ украшеніями разрисованныхъ вазъ.

(Laloux. L'Architecture grecque, стр. 127 и сл.).

6. Первобытная скульптура у грековъ.

Въ настоящее время ребенокъ, не приступившій еще къ ученію, въ силу наслѣдственности, а также благодаря вліянію тѣхъ изображеній, которыя онъ находитъ вокругъ себя, съ ранняго возраста проявляетъ больше умѣнья въ передачѣ живыхъ формъ, чѣмъ взрослые греки въ древнѣйшія первобытныя времена. Въ наиболѣе старинныхъ идолахъ человѣческія формы скорѣе только намѣчались, чѣмъ изображались на самомъ дѣлѣ. Распредѣляя въ извѣстномъ

порядкѣ осколки, можно въ концѣ концовъ усмотрѣть намекъ на человѣческую фигуру даже въ тѣхъ найденныхъ въ Троѣ мраморныхъ кускахъ, которые были отнесены въ формѣ скрипки. Дѣйствительно, этотъ намекъ тамъ есть, и человѣкъ, сдѣлавшій статую, изобразилъ по-своему голову, шею и торсъ, но не сдѣлалъ рукъ и ногъ. Это намѣреніе яснѣе выражается въ другомъ памятникѣ того же происхожденія, на этотъ разъ сдѣланномъ изъ кости. Здѣсь различныя части тѣла намѣчены уже менѣе несовершеннымъ образомъ. Хотя конечностей еще нѣтъ, но тѣ



Первобытные идолы.

мѣста, гдѣ прикрѣпляются руки, обозначены небольшими бугорками по обѣимъ сторонамъ бюста.

Переходъ къ группѣ идоловъ, происхожденіе которыхъ ученые относятъ къ островамъ Архипелага, совершенно незамѣтенъ. Всѣ или почти всѣ эти статуи даютъ одинъ и тотъ же типъ: это—женщина, изображенная спереди, со скрещенными руками на груди. Тяжеловѣсность и наивность исполненія вызываютъ улыбку; тѣмъ не менѣе, можно замѣтить нѣкоторый шагъ впередъ. Въ самыхъ древнихъ изъ этихъ изображеній ноги тѣсно соприкасаются одна съ другой, а руки будто приклеены къ тѣлу. Фигура предста-

вляеть собою какъ бы силуэтъ, вырѣзанный изъ тонкой мраморной дощечки. Тѣло сдѣлано плоскимъ; но соотношеніе различныхъ частей соблюдено довольно хорошо, за исключеніемъ слишкомъ большой и заостренной кверху головы и чрезчуръ длинной шеи. Даже сзади намѣчены общія очертанія формъ. Когда мастеръ сталъ болѣе довѣрять себѣ самому, онъ попытался разъединить ноги; но при подобной работѣ онъ могъ расколотъ мраморъ. Нѣкоторыя статуэткі свидѣтельствуютъ о такихъ опасеніяхъ: нижнія



Первобытные идолы.

конечности остались у нихъ соединенными на заднемъ фонѣ, который и виденъ между ногами.

Съ теченіемъ времени перестали бояться этой опасности. Имѣются статуэткі, ноги которыхъ раздвинуты, а руки не притиснуты къ туловищу; въ нихъ уже чувствуется инстинктивное стремленіе къ реализму и желаніе представить въ преувеличенномъ видѣ основныя черты строенія человѣческаго тѣла. Въ рядѣ статуэтокъ, найденныхъ близъ Спарты, это стремленіе проявляется еще опредѣленнѣе и съ настойчивостью, которая переходитъ уже

въ тяжеловѣсность. Одна изъ фигуръ, повидимому, приняла сидячую позу, но намъ неизвѣстно, произошло ли это вслѣдствіе недостатка искусства скульптора, или онъ дѣйствительно хотѣлъ изобразить сидящую фигуру, и при статуэткѣ раньше было какое-то сѣдалище.

Возможно, что эти статуэтки были раскрашены. Краски большею частью исчезли съ нихъ, потому что не были закрѣплены достаточно прочно, но все же слѣды раскраски такихъ мраморныхъ фигурокъ иногда сохраняются и до сихъ поръ. Такъ, на одной головѣ глаза выкрашены черной краской, на носу и на лбу виднѣются красныя линіи, верхняя часть черепа обведена круглой чертой, и лицо лучше отполировано, чѣмъ другія части тѣла. Тутъ должна была быть коричневая краска, покрывавшая лицо. Быть можетъ, всѣ указанныя подробности свидѣлствуютъ, что у этихъ народовъ, какъ и у всѣхъ дикарей, былъ обычай татуироваться, или раскрашивать лицо и нѣкоторыя другія видимыя части тѣла.

(Perrot. Histoire de l'art dans l'antiquité, VI, стр. 737 и сл.).

7. Раскрашенные статуи афинскаго акрополя.

Въ 1886 г. на афинскомъ акрополѣ нашли 14 женскихъ статуй, изображавшихъ, по всей вѣроятности, жрицъ или благочестивыхъ женщинъ. Онѣ еще блистали разноцвѣтной раскраской, устоявшей противъ разрушительнаго вліянія многихъ вѣковъ. Эти статуи были свидѣтельницами персидскаго вторженія. Воины Ксеркса ¹⁾ свергнули ихъ съ пьедесталовъ и изуродовали; во время большихъ работъ, предпринятыхъ Кимономъ ²⁾, онѣ были благоговѣйно собраны и вмѣстѣ съ другими обломками, оставшимися послѣ ухода азіатскихъ народовъ, погребены въ насыпяхъ, которыя должны были служить основаніемъ для будущихъ построекъ въ акрополѣ. Между всѣми этими статуями есть извѣстное фамильное сходство; онѣ воспроизводятъ одинъ и тотъ же типъ стоящей женщины: лѣвая нога ея немного выдвинута впе-

¹⁾ Ксерксъ—персидскій царь, совершившій нападеніе на Грецію въ 480 г. до Р. Х.

²⁾ Кимонъ—см. вып. I, стр. 52, прим.

редъ, какъ при ходьбѣ, рука согнута, вытянутая кисть изображаетъ жестъ приношенія, другая рука опущена внизъ, немного отдалена отъ тѣла и придерживаетъ складки хитона. Эти изображенія не только даютъ намъ возможность судить о женскомъ греческомъ костюмѣ VI вѣка до Р. Х., но и знакомятъ насъ въ точности съ тѣмъ, какими правилами руководились тогда при раскрашиваніи мраморныхъ произведеній. Въ моментъ открытія статуи отличались удивительно яркими красками, которыя потомъ поблекли и потускнѣли отъ свѣта. Раскраска одежды съ ея принадлежностями и прически производилась условными цвѣтами, въ которыхъ преобладали красный и синій, но встрѣчались также въ извѣстной мѣрѣ черный и золотой. Общимъ правиломъ было красить волосы и губы въ красный цвѣтъ; дуга бровей и края рѣсницъ обводились черною чертой; зрачокъ также дѣлался чернымъ, а радужная оболочка обозначалась краснымъ кружкомъ вокругъ зрачка; слѣдовъ же окраски самаго тѣла на статуяхъ обнаружено не было. Что касается костюма, то сплошь покрывался краской только одинъ хитонискъ, причемъ это явленіе можно наблюдать только на статуяхъ, гдѣ хитонискъ почти сплошь закрытъ гиматіономъ. Въ этихъ случаяхъ онъ синій съ красными украшеніями у ворота и на нижнемъ борту. На хитонѣ и гиматіонѣ художникъ намѣтилъ только бордюры и мелкіе узоры ¹⁾. Рисунки эти сначала были начерчены рѣзцомъ, а потомъ обведены кистью. Они изображали такъ называемые греческіе орнаменты, клѣтки, пунктиры, вѣнчики цвѣтовъ и цвѣты съ лепестками, расположенными въ видѣ звѣзды. Отсюда видно, что эта скромная раскраска совсѣмъ не была похожа на сплошное окрашиваніе всей статуи. Окраской здѣсь пользовались не для того, чтобы создать иллюзію дѣйствительности: она преслѣдовала только одну цѣль—оттѣнить работу скульптора переливами яркихъ и веселыхъ цвѣтовъ, подчеркнуть подробности и обратить большее вниманіе на частности. Поверхности, которыя должны были оставаться

¹⁾ Хитонъ—длинное одѣяніе; хитонискъ—родъ шерстяной вязаной большими петлями фуфайки, которую надѣвали на хитонъ; гиматіонъ—большая шаль. (*Прим. автора*).

бѣлыми, натирались воскомъ или масломъ, чтобы уничтожить блестящую и твердую бѣлизну мрамора и придать ему болѣе мягкій, слегка янтарный оттѣнокъ и тотъ нѣжный и спокойный блескъ, который напоминалъ слоновую кость.

Женскія лица поражаютъ насъ одной особенностью: у нихъ скошенные глаза, а на губахъ блуждаетъ улыбка, приподымающая углы рта и придающая лицамъ насмѣшливый и ироническій видъ. Если кому-нибудь придетъ фантазія заняться анализомъ этой улыбки, которой аттические скульпторы придали какую-то странную прелесть, то для объясненія ея можно исчерпать всѣ тонкости языка. Но въ ней не слѣдуетъ искать утонченности чувствованій, которая была чужда духу древнихъ грековъ. Въ улыбкѣ этой нѣтъ ни загадочности, ни таинственности. „Она отличалась“, говоритъ одинъ изслѣдователь (Heuzeu), „неестественностью и была однимъ изъ тѣхъ условныхъ пріемовъ, при помощи которыхъ художникъ стремился придать больше очарованія чело-вѣческой красотѣ“. Въ самомъ дѣлѣ, эти женщины были самыя простыя смертныя: разодѣтыя въ праздничныя одежды, онѣ пріобрѣли жеманный видъ и, желая понравиться божеству, неловко улыбались ¹⁾.

(По сочиненію Collignon. Histoire de la sculpture grecque, т. I, стр. 340 и сл.).

8. Фидій ²⁾.

Фидій родился въ Аѣинахъ между 490 и 485 годами до Р. Х. Отецъ его былъ скульпторомъ, а братъ живописцемъ. Онъ самъ сначала занимался живописью, но призваніе влекло его къ скульптурѣ. Его учителями были аѣинянинъ Гегій и аргіецъ Агелаидъ.

¹⁾ Одна изъ этихъ статуй изображена въ вып. II, стр. 21.

²⁾ Главными греческими скульпторами были: Архермъ (около 600 г. до Р. Х.), Θεодоръ (VI в.), Антеноръ (конецъ VI в.), Онатъ, Агелаидъ, Каламидъ, Пифагоръ, Пэоній, Алкаменъ, Миронъ (первая половина V в.), Поликлетъ, Фидій (середина V в.), Пракситель, Скопась, Эвфраноръ (IV в.), Лизиппъ (середина IV в.), пергамская и родосская школы (III и II вѣка). Надо замѣтить, что многіе изъ этихъ скульпторовъ были въ то же время и архитекторами. (Прим. автора).

Первымъ его произведеніемъ, о которомъ до насъ дошла вѣсть, была статуя изъ золота и слоновой кости, находившаяся въ Палленѣ, въ храмѣ Аѣины. Около 460 г. онъ сдѣлалъ группу, которая была предназначена аѣинянами, какъ пожертвованіе, въ дельфійскій храмъ въ память о Мараѣонской битвѣ. Въ этой группѣ находился цѣлый рядъ фигуръ, имена которыхъ сообщены намъ Павсаніемъ. Это были: Аѣина, Аполлонъ и герой Мараѣона—Мильтіадъ; затѣмъ шли легендарные герои: Тезей, Филевсъ—миѣическій предокъ фамиліи Кимона, одинъ изъ аттическихъ царей, Кодръ, и, наконецъ, герои-эпонимы ¹⁾ аѣинскихъ филъ: Эрехтей, Кекропсъ, Пандіонъ, Леонъ, Антіохъ, Эгей и Акантъ. Имѣется еще сообщеніе о слѣдующихъ статуяхъ того же художника: Аѣина аррейская, сдѣланная для одного платейскаго храма; Афродита-Уранія—для аѣинскаго святилища; бронзовое изображеніе Аполлона по прозванію „Истребитель саранчи“ (Ραγπορίος); Гермесъ-Пронаосъ ²⁾ [въ Оивахъ и эфесская амазонка, которую Лукіанъ ³⁾ считаетъ выдающимся произведеніемъ этого художника.

Благодаря Кимону, Фидій принялъ участіе въ работахъ по украшенію акрополя и сдѣлалъ на общественный счетъ, въ память участія аѣинянъ [въ борьбѣ грековъ противъ персовъ, колоссальную статую. Это была Аѣина-Промяхосъ (Πρόμαχος) ⁴⁾. Гребень шлема и наконечникъ копья этой статуи, какъ говоритъ Павсаній, можно было видѣть съ открытаго моря, какъ только огибали мысъ Суній. Тѣмъ не менѣе она была, повидимому, въ вышину не болѣе 9 метровъ вмѣстѣ съ пьедесталомъ. Если судить по монетамъ, воспроизводящимъ Аѣину-Промяхосъ, она не имѣла воинственнаго вида. Она стояла въ неподвижной позѣ, одѣтая въ двойную тунику, которая ниспадала прямыми правильными складками, и держала въ правой рукѣ копье; тупой конецъ этого копья упирался въ землю, остріе его нахо-

¹⁾ Герои-эпонимы—см. вып. III, стр. 59, прим. 2.

²⁾ Пронаосъ (πρόναος)—находящійся передъ храмомъ.

³⁾ Лукіанъ—см. вып. I, стр. 30, прим.

⁴⁾ Промяхосъ—сражающаяся впереди

дилось на одномъ уровнѣ съ головой богини. Рука ея была продѣта за ремень щита. Она устремляла свой взоръ къ сѣверной сторонѣ акрополя, какъ будто созерцаая городъ. Въ общемъ видѣ статуи былъ спокойный и суровый. По сообщенію историка Зосима ¹⁾, при осадѣ акрополя готами около 400 г. по Р. Х., варвары пришли въ ужасъ, видя вооруженную богиню, которая какъ бы возстала съ цѣлью отразить ихъ.

Около 451 г. Фидій поѣхалъ въ Олимпію, чтобы приступить тамъ къ изготовленію статуи Зевса изъ золота и слоновой кости. Онъ взялъ съ собою своего брата, живописца Панэна, и своего ученика Колота, человѣка опытнаго во всѣхъ работахъ по металлу. Статуя имѣла въ вышину 14 метровъ вмѣстѣ съ основаніемъ и была помѣщена въ глубинѣ целлы. Передъ пьедесталомъ полъ былъ вымощенъ чернымъ мраморомъ; чтобы предупредить возможность потускнѣнія и порчи слоновой кости отъ болотистыхъ испареній рѣки Алфея, полъ этотъ постоянно поливали оливковымъ масломъ. Отъ остального храма статуя отдѣлялась опущеннымъ занавѣсомъ, что строго соблюдалось. Во II вѣкѣ до Р. Х. сирійскій царь Антіохъ IV подарилъ святилищу драгоцѣнный шерстяной коверъ, предназначенный для занавѣса; есть нѣкоторое основаніе предполагать, что это была завѣса изъ святая - святыхъ Іерусалимскаго храма. Зевсъ возсѣдалъ на тронѣ; голова его была увѣнчана золотымъ вѣнкомъ, сдѣланнымъ на подобіе листьевъ оливковаго дерева. „На его правой рукѣ“, говоритъ Павсаній, „стоитъ статуя богини Побѣды, сдѣланная изъ слоновой кости и золота; она держитъ повязку, а на голову ея возложенъ вѣнокъ. Въ лѣвой рукѣ у бога находится скипетръ, инкрустированный всевозможными металлами и увѣнчанный орломъ. Изъ золота же сдѣлана обувь бога; его плащъ усѣянъ изображеніями разныхъ фигуръ и цвѣтовъ лиліи“. Если судить по монетамъ, наброшенный на плечо бога плащъ оставлялъ открытой всю его широкую грудь, которая была сдѣлана изъ слоновой кости и отдѣнялась

¹⁾ Зосимъ — историкъ V в. по Р. Х.

золотыми складками гиматіона съ разноцвѣтной эмалировкой. Правая рука была вытянута и держала Побѣду, обращенную лицомъ къ Зевсу; лѣвая рука опиралась на скипетръ, но не была черезчуръ выставлена впередъ. Верхнія части ногъ были расположены не горизонтально, а съ нѣкоторымъ наклономъ, и отъ глаза не укрывались ихъ очертанія подъ складками одѣянія.

Намъ теперь не легко представить себѣ эти статуи, дѣлавшіяся изъ слоновой кости съ золотомъ и драгоцѣнными металлами и представлявшія одинъ изъ видовъ многоцвѣтной скульптуры. Для смягченія контраста между слоновой костью и золотомъ Фидій, конечно, пустилъ въ ходъ всѣ тайны своего творчества: съ помощью разныхъ пріемовъ онъ придалъ обнаженнымъ частямъ тѣла теплый тонъ, сдѣлалъ оттѣнки слоновой кости и золота болѣе разнообразными и заставилъ искусно переливаться эмалировку. Кромѣ того, слишкомъ однообразный металлическій блескъ трона былъ смягченъ украшеніями, состоящими изъ самыхъ разнообразныхъ матеріаловъ. Рѣзная и инкрустаціонная работа трона отличалась чрезвычайнымъ богатствомъ. Матеріалы, изъ которыхъ онъ былъ сдѣланъ, состояли изъ золота, черного дерева, слоновой кости и драгоцѣнныхъ камней. Кромѣ инкрустаціи и разнаго рода рельефовъ, тронъ былъ изукрашенъ также живописью.

Ручки трона опирались на сфинксовъ, которые, по преданію, похищали дѣтей Ѡвивянъ; подъ ними съ одной стороны помѣщался Аполлонъ, а съ другой—Артемида, изображенные въ тотъ моментъ, когда они убивали дѣтей Ніобеи. На ножкахъ располагались четыре танцующихъ богини Побѣды; двѣ другія Побѣды стояли спереди. Для приданія большей крѣпости ножкамъ трона художникъ соединилъ ихъ между собой четырьмя поперечными, украшенными рельефными изображеніями, полосами. На передней полосѣ воспроизводились древне - олимпійскія состязанія. На трехъ другихъ изображена была битва Геракла и его сотоварищей съ амазонками. Геры и граціи, дочери Зевса, возвышались надъ спинкою трона.

Чтобы обезпечить прочность статуѣ, были приняты мѣры

предосторожности: на сидѣньѣ были поставлены четыре колонны, закрытыя сплошными загородками, какъ стѣнами; съ внѣшней стороны на этихъ загородкахъ въ симметрическомъ порядкѣ были расположены рисунки со слѣдующими изображеніями: Атласъ и Геркулесъ, Тезей и Пиріоюй, Эллада и Саламинъ, Гераклъ и немейскій левъ, Аяксъ и Кассандра, Гипподамія и ея мать Стеропея, Гераклъ и Прометей, Ахиллъ и смертельно раненая амазонка Пентезилея, двѣ Геспериды съ золотыми яблоками въ рукахъ ¹⁾).

Даже скамейка подъ ногами Зевса была разукрашена золотыми львами и рельефами, изображавшими битву Тезея съ амазонками. Статуя и тронъ располагались на широкомъ пьедесталѣ съ рельефами, гдѣ были представлены колесница Геліоса, Зевсъ и Гера, Гефестъ и одна изъ грацій, Гестія, Эросъ, который принимаетъ выходящую изъ моря Афродиту, Аполлонъ и Артемида, Аѳина и Геркулесъ, Амфитрита и Посейдонъ, Селена, погоняющая своихъ лошадей.

Черты лица Зевса отражали безконечную кротость, о чемъ единогласно говорятъ древнія свидѣтельства. Зевсъ имѣлъ видъ „миротворца, полного благожелательности“; въ немъ узнавали „подателя жизни и другихъ благъ, отца и спасителя, покровителя всѣхъ смертныхъ“. „При видѣ этой статуи“, говоритъ Діонъ Хризостомъ ²⁾), „самый несчастный человѣкъ забывалъ о всѣхъ своихъ горестяхъ: такъ много было вложено въ нее художникомъ „свѣта и милости“. „Это было“, прибавляютъ другія свидѣтельства, „священное произведеніе, прекрасное до совершенства“ и приводившее зрителя въ „невыразимое восхищеніе“. Эта статуя была удивительнымъ произведеніемъ не только съ точки зрѣнія искусства: она пробуждала сильное религіозное настроеніе. По словамъ Тита Ливія ³⁾), когда Павелъ Эмилиі ⁴⁾ проникъ въ храмъ, то онъ подумалъ, что передъ нимъ предсталъ лично самъ богъ.

¹⁾ Всѣ перечисленные имена принадлежатъ героямъ греческихъ мифовъ.

²⁾ Діонъ Хризостомъ—ораторъ и писатель I в. по Р. Х.

³⁾ Титъ Ливій (59 г. до Р. Х.—17 г. по Р. Х.)—римскій историкъ.

⁴⁾ Павелъ Эмилиі—римскій полководецъ II в. до Р. Х.

При какихъ условіяхъ произошла гибель этой статуи, неизвѣстно. Приблизительно черезъ 60 лѣтъ послѣ основанія храма пластинки изъ слоновой кости начали разъединяться. Элейцы принуждены были поручить эфесскому скульптору Дамофону произвести полную реставрацію. Однако, статуя находилась еще на своемъ прежнемъ мѣстѣ, когда императоръ Калигула ¹⁾ предпринялъ свою тщетную попытку перевезти ее въ Римъ. Легенда сообщаетъ о чудесахъ, которыя помѣшали осуществленію этого предпріятія: богъ разразился громовымъ смѣхомъ, обратившимъ въ бѣгство рабочихъ, а ударъ молніи потопилъ предназначавшійся для перевозки статуи корабль. Согласно словамъ одного византійскаго писателя, Зевсъ былъ перевезенъ въ Константинополь и водворенъ во дворцѣ Лавса, гдѣ и погибъ во время пожара 475 года по Р. Х. Но трудно повѣрить, чтобы статуя уцѣлѣла послѣ сожженія храма, устроеннаго, по повелѣнію Θεодосія II ²⁾, въ 408 году.

По возвращеніи изъ Олимпіи Фидій въ періодъ правленія Перикла исполнялъ роль чего-то вродѣ главнаго завѣдующаго работами въ Акрополѣ, которыя были начаты около 447 года до Р. Х. Въ этомъ званіи, говоритъ Плутархъ ³⁾, ему принадлежало главное руководство и надзоръ за всѣмъ, хотя подъ его начальствомъ находились великіе архитекторы и великіе художники. Этими архитекторами были Иктинъ, Калликратъ и Мнесиклъ, а художниками—Алкамень, Агоракритъ изъ Пароса и Колотъ. Кромѣ указанныхъ помощниковъ, Фидія окружала цѣлая армія рабочихъ, на обязанности которыхъ лежала обработка мрамора, бронзы, слоновой кости, золота, чернаго дерева и кипариса. Плутархъ перечисляетъ всѣ разряды ремесленниковъ, которые были приставлены къ этимъ работамъ. Среди нихъ были плотники, формовщики, мѣдноплавильщики, каменщики, мастера, искусные въ раскраскѣ золота и размягченіи слоновой кости, живописцы, мастера по мозаикѣ и рѣзчики. Какъ бы для того, чтобы одуше-

¹⁾ Калигула—римскій императоръ (37—41 г.г.).

²⁾ Θεодосій II—императоръ восточн. римской имперіи (408—450 г.).

³⁾ Плутархъ—см. вып. I, стр. 11, прим.

вить огромное тѣло статуи, добавляетъ историкъ, была пущена въ ходъ цѣлая организація. По мановенію руки Фидія этотъ сложный механизмъ приводился въ движеніе, и работы производились съ быстротой, вызывавшей удивленіе всей Греціи.

Статуя Аѣины—созданіе самого Фидія—была освящена въ Парѣенонѣ въ 431 г. до Р. Х. Въ распоряженіи художника при этой работѣ было болѣе 1000 килограммовъ чистаго золота. Золото это, по мысли Перикла, должно было служить какъ бы запаснымъ фондомъ на случай финансового бѣдствія; поэтому его располагали такимъ образомъ, чтобы при случаѣ легко можно было снять. Такъ какъ статуя, сдѣланная изъ золота и слоновой кости, разбиралась по частямъ, то естественно, что основу ея составляла крѣпкая желѣзная арматура, воспроизводившая формы статуи; къ ней-то и прикрѣплялись пластинки слоновой кости и кованные листы золота. Благодаря такому способу соединенія составныхъ частей, въ случаѣ необходимости онѣ легко разбирались. Но это же обусловливало недостаточную прочность работы. Уже въ древнія времена статуя стала нуждаться въ починкѣ. Тѣмъ не менѣе она еще существовала въ 375 году по Р. Х.; мы не знаемъ, когда и какимъ образомъ она погибла.

„Аѣина Парѣенось“, говоритъ Павсаній, „сдѣлана изъ золота и слоновой кости. Посреди ея шлема возвышается фигура сфинкса, а по бокамъ—грифы. Богиня изображена стоя; она одѣта въ хитонъ, спускающійся до земли; на груди у нея—голова Медузы изъ слоновой кости. Богиня Побѣды вышиной около 4 локтей (1,85 метра). Въ одной рукѣ Аѣина держитъ копье; у ногъ ея стоитъ щитъ, а у копья лежитъ змѣя, которая, какъ говорятъ, представляетъ собой Эрихтонія ¹⁾. На пьедесталѣ статуи изображено сотвореніе Пандоры ²⁾. Съ другой стороны, Плиній ³⁾ сообщаетъ намъ, что статуя имѣла 26 локтей вышины

¹⁾ Эрихтоній—аѣинскій мифическій герой, имѣющій отношеніе къ культу Аѣины; туловище его было наполовину змѣинымъ.

²⁾ Пандора—созданная изъ земли Зевсомъ и Гефестомъ женщина, черезъ которую въ міръ распространилось зло.

³⁾ Плиній—см. вып. I, стр. 13, прим. 3.



Афина Парфеносъ

Эта статуя, найденная въ Афинахъ въ 1880 году, является, повидимому, довольно точнымъ воспроизведеніемъ творенія Фидія.

(около 12 метровъ). Фидій, по словамъ этого писателя, изобразилъ на выпуклой сторонѣ щита битву амазонокъ, а на вогнутой — войну боговъ съ титанами; наконецъ, на обрѣзѣ подошвъ сандалій художникъ вычеканилъ борьбу центавровъ съ лапитами — „въ такой мѣрѣ онъ былъ искусенъ даже въ самыхъ мелкихъ вещахъ!“ Болѣе или менѣе точное воспроизведеніе этой статуи дошло до насъ въ скульптурныхъ работахъ, на монетахъ и на рѣзныхъ камняхъ.

Несомнѣнно, что въ цѣломъ статуя производила впечатлѣніе чрезвычайной роскоши. Обнаженные части изъ слоновой кости, глаза изъ драгоценныхъ камней, золотое одѣяніе и щитъ, разукрашенный рельефами изъ слоновой кости на золотомъ фонѣ и головою горгоны изъ вызолоченнаго серебра, шлемъ, змѣя изъ вызолоченной бронзы — все это въ цѣломъ должно было имѣть такой видъ, великолѣпіе котораго мы съ трудомъ можемъ теперь себѣ представить. Мы лишены возможности разрѣшить вопросы относительно того, насколько освѣщеніе въ храмѣ могло смягчить рѣзкій контрастъ между золотомъ и слоновой костью и уменьшить блескъ металлической массы, и насколько Фидію удалось путемъ примѣненія зеленой и палевой эмалировки и особой обработки слоновой кости избѣжать монотонности и достигнуть разнообразія оттѣнковъ.

Типъ Аѣины, повидимому, особенно привлекалъ Фидія. Кромѣ Аѣины Промыхосъ и Парѣеносъ, онъ сдѣлалъ еще для Акрополя бронзовую Аѣину Лемніянку, которая была пожертвована въ 446 году аѣинскими колонистами острова Лемноса. Обычный воинственный видъ этой богини онъ замѣнилъ цѣломудренною кротостью молодой дѣвушки. Тяжелый боевой шлемъ не покрывалъ ея головы, и ничто не скрывало отъ взора нѣжныхъ очертаній ея лба и щекъ, красота которыхъ приводила въ восторгъ Лукіана¹⁾. Павсаній говоритъ объ этой статуѣ, какъ о самомъ замѣчательномъ произведеніи художника. По его словамъ, это было воплощеніе красоты. Фидію приписывались также многія другія статуи, но принадлежность ему этихъ произведеній, по

¹⁾ Лукіанъ — см. вып. I, стр. 30. прим.

крайней мѣрѣ нѣкоторыхъ изъ нихъ, не вполне доказана.

Судебные процессы, поднятые противъ Фидіа людьми, враждебно относящимися какъ къ нему, такъ и къ Периклу, омрачили конецъ жизни художника. За то, что онъ помѣстилъ на щитѣ Аѳины изображеніе Перикла и свое собственное, ему предъявили обвиненіе въ нечестіи. Но въ этомъ онъ былъ оправданъ. Тогда его обвинили въ присвоеніи части довѣренныхъ ему дорогихъ матеріаловъ, и прежде, чѣмъ судъ произнесъ надъ нимъ свой приговоръ, онъ умеръ въ тюрьмѣ.

Въ своихъ произведеніяхъ Фидій съ неподражаемымъ мастерствомъ далъ воплощеніе совершенной красоты. Фидій дѣйствовалъ въ одинъ изъ тѣхъ рѣдкихъ въ исторіи моментовъ, когда все какъ бы создавало наиболѣе благопріятныя условія для дѣятельности многосторонняго и могучаго генія: сила національнаго и религіознаго чувства, возможность имѣть большіе заказы, уже сложившееся, молодое, полное силъ искусство, которое только ждало генія, способнаго выразить въ законченной формѣ его смутное представленіе о чистой красотѣ ¹⁾.

Эту роль выполнилъ Фидій; онъ былъ подготовленъ къ ней многообразіемъ познаній, которыя дали ему возможность достигнуть самаго высокаго уровня въ области скульптуры его времени. Онъ обладалъ всѣми свѣдѣніями, которыя художникъ можетъ имѣть: не имѣя соперниковъ въ произведеніяхъ изъ слоновой кости и золота, онъ былъ первымъ въ искусствѣ обрабатывать мраморъ и остался неподражаемымъ образцомъ

¹⁾ „То, что называютъ идеаломъ грековъ, было для нихъ главнымъ образомъ красотой чисто реальной, т.-е. такой красотой, какую они видѣли въ дѣйствительности. Условность въ теченіе долгаго времени не играла въ ихъ искусствѣ никакой роли. Ихъ барельефы, погребальныя стелы, фризъ въ нѣкоторыхъ храмахъ, въ особенности въ Парѳенонѣ, свидѣлствуютъ объ этомъ совершенно ясно... Фидій и всѣ его современники видѣли воочию тѣхъ мужчинъ, эфебовъ, молодыхъ дѣвушекъ, которыхъ изображалъ этотъ художникъ. И геній Фидія болѣе, чѣмъ чей-либо другой, должна была поражать реальная красота, которая воплощалась имъ такъ, какъ онъ ее чувствовалъ“. (Du mont. Les Céramiques de la Grèce, 2-ая часть. стр. 191). (Прим. автора).

въ скульптурныхъ работахъ. Ему приписывалась честь всѣхъ открытій въ рѣзбѣ по дереву и художественной обработкѣ металловъ. Даже тогда, когда эти техническія познанія примѣнялись имъ въ произведеніяхъ громадной величины, удивленіе вызывалось одновременно и грандіозностью его творенія, и законченностью работы. Но главнѣйшими его свойствами были широта стиля и замѣчательная полнота замысла. Онъ является воплощеніемъ греческаго идеализма въ самомъ высокомъ значеніи этого слова, т. е. въ смыслѣ стремленія къ самымъ прекраснымъ и живымъ формамъ, всѣ элементы которыхъ взяты изъ природы, и изъ которыхъ тѣмъ не менѣе создавались типы, стоящіе выше всѣхъ реальныхъ типовъ. Въ этомъ именно смыслѣ Платонъ называетъ его „творцомъ“, а другіе относятся къ нему, какъ къ „человѣку вдохновенному“.

(По сочиненію Collignon. *Histoire de la sculpture grecque*, т. I, стр. 518 и сл.).

9. Метопъ Олимпійскаго храма.

На метопахъ храма Зевса въ Олимпіи были изображены главнѣйшія дѣянія Геракла. Одинъ изъ метоповъ, гдѣ представлена его борьба съ критскимъ быкомъ, находится въ Луврскомъ музеѣ ¹⁾. Критскій царь Миносъ просилъ Посейдона выпустить изъ морской глубины быка, котораго царь обѣщалъ принести ему въ жертву. Просьба его была услышана. Восхищенный красотой животного, присланнаго ему богомъ, царь оставилъ его въ своихъ стадахъ и принесъ въ жертву вмѣсто него другого быка. Возмущенный такимъ нарушеніемъ обѣщанія, Посейдонъ наслалъ на быка бѣ-

¹⁾ Нѣмецкія раскопки открыли нѣсколько обломковъ, которые были прибавлены къ обломку, находящемуся въ Луврѣ. Они представляютъ собой голову и заднія ноги быка и часть правой руки Геракла. Въ Луврѣ находятся еще части двухъ другихъ метоповъ (Битва съ Геріономъ, Птицы Стимфальскаго озера). Для ознакомленія съ собраніемъ метоповъ см. Collignon. *Histoire de la sculpture grecque*, I, стр. 429 и сл.

(Прим. автора).

шенство; разъяренное животное опустошало окрестности Кносса до того дня, когда Гераклъ побѣдилъ его и увелъ живымъ въ Тиринѣ.

Въ сценѣ, изображаемой на мраморѣ, художникъ избралъ рѣшительный моментъ. Гераклъ упирается на раздвинутыя ноги и, благодаря приему, свойственному нашимъ современнымъ тореадорамъ, сосредоточиваетъ нападеніе животнаго на своей правой рукѣ, завернутой въ лъвиную шкуру. Правой рукой онъ поднимаетъ свою палицу и, повернувшись, направляетъ въ лобъ животнаго ударъ, сила



Олимпійскій метопъ (Гераклъ и критскій быкъ).

котораго удваивается благодаря напряженію всего туловища. Эта поза, полная такой естественности, дала художнику матеріалъ для композиціи, которая въ одно и то же время отличается простотой и захватывающей силой. Туловища героя и животнаго составляютъ двѣ діагонали, которыя пересѣкаются почти на серединѣ метопа; правая рука Геракла, потрясающая палицей, составляетъ противовѣсъ головѣ животнаго; ноги быка, скрещиваясь съ ногами его побѣдителя, образовывали въ потерянной части этого произведенія также двѣ симметричныя и тѣсно связанныя группы.

Въ исполненіи каждой изъ этихъ частей проявляется тотъ же величественный характеръ, что и въ цѣломъ про-

изведеніи. Лѣпка туловища быка, которое, находясь на заднемъ планѣ, служить, такъ сказать, фономъ, отличается строгой простотой. Голова разбита, но о простотѣ ея лѣпки можно легко догадаться; бедро изображено широкими мазками, а игра мускуловъ выражена лишь небольшими выпуклостями. Естественно, что туловище героя, которое находится на первомъ планѣ и нѣкоторыя части котораго совершенно отбиты, при выполненіи подробностей исполнено съ бѣльшимъ стараніемъ. Несмотря на это, художникъ не забылъ, что его произведеніе должно разсматриваться издали; онъ во-время остановилъ свой рѣзецъ, отмѣчая только самое необходимое. Въ костлявой и квадратной головѣ немногимъ тщательнѣе обработано только то, что способствуетъ ея выразительности; короткіе волосы и остроконечная борода сдѣланы лишь въ общихъ очертаніяхъ; стремленіе придать этимъ частямъ больше опредѣленности было предоставлено живописи. Мускулы плечъ отличаются особенной мощью; широкая грудь, приподнятая глубокимъ дыханіемъ, очерчена немногими, но рѣзкими линіями; животъ благодаря напряженію приподнять, бедра узки, станъ тонкій и нервный.

Интересно сравнить этотъ метопъ съ современными ему метопами Парѣнона: онъ не уступаетъ даже самымъ прекраснымъ изъ нихъ. Идѣйствительно, наряду съ недостатками, отъ которыхъ свободны лишь очень немногія изображенія, въ метопахъ аѣинскаго памятника можно найти превосходно и сильно выполненныя и въ то же время изящныя части. Но ни въ одномъ изъ нихъ композиція не отличается такимъ совершенствомъ, такимъ исчерпывающимъ воспроизведеніемъ необходимыхъ декоративныхъ подробностей, а главное—такой полнотой и широтой исполненія.

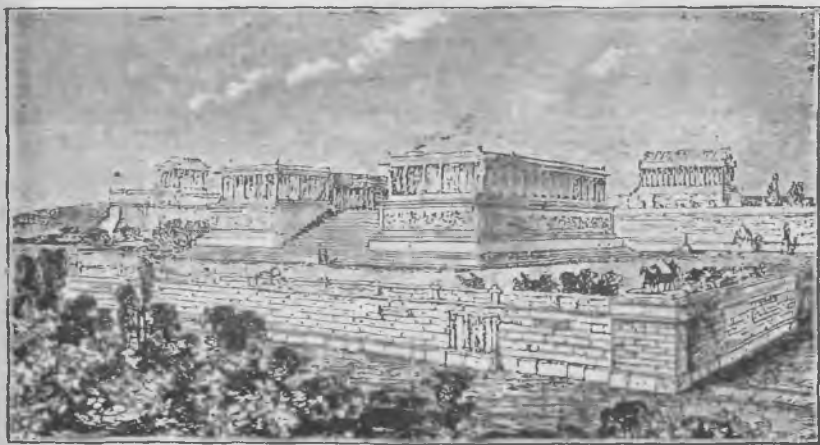
Такъ какъ мы далеко еще не обладаемъ всѣми памятниками греческаго искусства V вѣка, то не можемъ съ увѣренностью отличать различныя школы и устанавливать особенности каждой изъ нихъ; но все же мы въ правѣ и теперь утверждать, что творчество ваятелей Пелопоннеса отличалось большей мощью и полнотой, чѣмъ художниковъ Аттики, которые были увлечены исключительно кра-

сотой и отдѣлкой деталей. Если кто-нибудь пожелалъ бы искать въ подобныхъ произведеніяхъ сильныхъ сторонъ нашихъ барельефовъ, то не слѣдуетъ обращаться къ метопамъ Парѳенона: ихъ нужно искать въ мраморныхъ произведеніяхъ Фидія, въ фигурахъ обоихъ фронтоновъ Парѳенона. Дѣйствительно, Фидій выражаетъ аттический духъ не болѣе, чѣмъ Рафаэль ¹⁾—римскій, хотя первый художникъ родился въ Аѳинахъ, а второй увидѣлъ свѣтъ на родинѣ св. Петра и работалъ главнымъ образомъ въ Римѣ.

(Rayet. Monuments de l'art antique).

10. Пергамская мраморная скульптура.

Въ недавнее время нѣмецкіе археологи открыли на мѣстѣ древняго пергамскаго акрополя цѣлый рядъ скульп-



Пергамскій алтарь (проектъ возстановленія).

турныхъ обломковъ, длина которыхъ въ общей сложности равняется 80 метрамъ и которые хранятся теперь въ Берлинскомъ музеѣ. Эти мраморы украшали нѣкогда грандіозный жертвенникъ въ честь Зевса и Аѳины, воздвигну-

¹⁾ Рафаэль—итальянскій художникъ XVI в.

тый царями династіи Атталовъ ¹⁾. На нихъ представлена война титановъ съ богами — аллегорическое изображеніе побѣды царей этой династіи надъ галатами въ 239 г. до Р. Х.; другими словами, это—памятникъ распространенія эллинской культуры въ варварской странѣ. Вотъ какъ ихъ оцѣниваетъ одинъ ученый (Райе):

„Большимъ заблужденіемъ“, говоритъ онъ, „является взглядъ на греческое искусство, какъ на искусство холодное, неподвижное въ чистотѣ своихъ линий и застывшее въ своемъ величїи. Изображеніе страстей было свойственно ваятелямъ Греціи не менѣе, чѣмъ ея драматургамъ. Есть основаніе подозрѣвать, что въ Малой Азіи при преемникахъ Александра, въ эпоху, когда пресыщенный вкусъ требовалъ болѣе сильныхъ ощущеній, мѣстное населеніе, душевныя проявленія котораго выражались болѣе страстно, чѣмъ у эллиновъ, питало къ драматическимъ сюжетамъ чрезвычайно сильную любовь. Азіатскому краснорѣчію съ его постоянными противопоставленіями и напыщенностью выраженій должно было соотвѣтствовать искусство, полное тоже ярко выраженныхъ противоположеній и преувеличенныхъ эффектовъ. Дѣйствительно, сохранившіяся произведенія этой страны въ описываемую эпоху подтверждаютъ сказанное. Группа Лаокоона, производящая мучительное впечатлѣніе, твореніе Агесандра Родосскаго, казнь Дирцеи, сдѣланная съ большой претенціозностью Аполлоніемъ и Таврискомъ изъ Траллеса, ожесточенная схватка грековъ съ амазонками, изображенная на фризѣ храма, построеннаго Гермодомъ въ Магнезіи Меандрской,—являются доказательствомъ того, что азіатское искусство III и II вѣка прежде всего стремилось изобразить энергію въ позахъ и напряженность выраженія.

Вмѣстѣ съ тѣмъ въ Лаокоонѣ, такъ же какъ и въ казни Дирцеи, сила страстей только кажущаяся и поверхностная. Разсматривая ихъ вблизи, чувствуешь, что безстрастный художникъ медленно и съ трудомъ, по правиламъ школы, искалъ пріемовъ для изображенія припадка ярости Амфіона

¹⁾ Атталиды—см. выше, стр. 8, прим. 5.

и Зеѳа. Лаокоонъ—не что иное, какъ актеръ, который учить роль и слѣдить въ зеркалѣ за впечатлѣніемъ, производимымъ судорожными движеніями мышцъ его лица. Хотя фризъ Магнезіи почти на столѣтіе древнѣе, въ немъ, несмотря на тяжеловѣсное исполненіе и незаконченность, чувствуется больше настоящей силы.

Совсѣмъ другое представляетъ собой мраморная архитектура Пергама. Сила порыва воплощается не только въ самомъ рисункѣ и разработкѣ, но также и въ идеѣ произведенія. Въ этой ожесточенной схваткѣ разнородныя существа сталкиваются другъ съ другомъ безчисленными способами: одни—божественнаго происхожденія—сохраняють олимпійское достоинство даже въ минуты ожесточенія; другія—рожденныя изъ воздуха или земли, полу-люди, получудовища, со страннымъ строеніемъ тѣлъ, свидѣтельствующимъ объ ихъ безпорядочномъ характерѣ—выражаютъ на своихъ лицахъ самыя свирѣпыя страсти. Въ этомъ художественномъ созданіи виденъ самобытный порывъ, чувствуется естественная плодovitость, изобиліе фантазіи, которая съ перваго взгляда поражаютъ глазъ и вызываютъ восхищеніе.

Въ эпоху упадка трудно было ожидать такого мощнаго проявленія силы.

Но, увы, это только результатъ дѣйствія воображенія, въ которомъ душа не принимаетъ участія. Творцы Лаокоона и фарнезскаго быка обладали лишь искусствомъ сценической постановки: тутъ мы имѣемъ дѣло съ драматургами. Ярость, которую они изображаютъ, переживается ими только одно мгновеніе и то благодаря усилію воли. Они не вѣрятъ въ существованіе титановъ, у которыхъ заставляють трепетать крылья и удлиняютъ ноги въ чудовищныя змѣиные изгибы. Они развиваютъ съ величайшимъ жаромъ тему, которая ихъ интересуетъ; но они уже перестали вѣрить.

Группы Зевса и Аѳины несравненно выше всего остального. Группа Зевса представляетъ собой въ особенности выдающееся произведеніе. Въ ней богъ направляется быстрыми шагами налѣво; въ лѣвой рукѣ, протянутой впе-

редъ, онъ держитъ для защиты эгиду, правой—размахиваетъ молніей. Его одежды, пришедшія въ безпорядокъ вслѣдствіе порывистаго движенія, открываютъ могучій торсъ. У ногъ бога повержены два титана. У одного изъ нихъ бедро поражено молніей; онъ откинутъ назадъ, но продолжаетъ сопротивляться. Другой, получившій ударъ въ спину, упалъ на колѣни, отказавшись, повидимому, отъ сопротивленія. Третій титанъ—со свирѣпымъ видомъ и растрепавшимися волосами—приподнялся на змѣиномъ хвостѣ, служащемъ ему вмѣсто ногъ, и борется съ орломъ властителя Олимпа. Несмотря на сжатость группы, въ ней не замѣтно безпорядка или запутанности. Основныя линіи настолько же отличаются простотой и гармоничностью, какъ детали—красотой.

Группа Аѣины значительно слабѣе группы Зевса. Въ ней линіи болѣе запутаны, детали грубѣе и проще, исполненіе суше и бѣднѣе. Глубоко вдавленные складки одеждъ дѣлаютъ тѣни слишкомъ густыми, что нарушаетъ цѣльность композиціи и рѣжетъ глазъ. Богиня держитъ за волосы титана, въ то время какъ ея постоянный спутникъ, змѣй Эрихтоній, впивается ему въ грудь ¹⁾. Сынъ земли, пораженный двойнымъ нападеніемъ, падаетъ на колѣни; побѣжденный, безсильный, съ безцѣльно машущими крыльями, онъ поднимаетъ безнадежный взглядъ къ небу, протягивая ослабѣвшую руку своей матери Геѣ; послѣдняя, выйдя наполовину изъ земли, молить Палладу о пощадѣ.

Идея этого произведенія очень удачна, хотя нѣсколько вычурна, но исполненіе отличается большими претензіями и очень неумѣльными пріемами. Движеніе титана красиво, но части его туловища черезчуръ мелочно разработаны, а глаза, углубленные до крайности,—неестественны. Острая печаль лица Геи не трогаетъ насъ благодаря тому, что наше вниманіе сосредоточивается на тщательно завитыхъ волосахъ богини и отвлекается этимъ отъ сочувствія ея горю.

¹⁾ Группа Лаокоонъ (конца II вѣка до Р. Х.) является точнымъ подражаніемъ этой части фриза. (*Прим. ав. пор.*)

Поза Аѳины банальна, и очень трудно опредѣлить, какъ сдѣлана фигура Побѣды, которая летитъ съ вѣнкомъ къ богинѣ.

Съ этими двумя группами можно сравнить другой обломокъ: это—остатокъ упряжи морскихъ коней. Грудь животныхъ превосходна, а особаго рода плавники, прикрѣпленные къ плечамъ, очень ловко скрываютъ мѣсто соеди-



Пергамскій барельефъ (группа Аѳины).

ненія тѣла дракона съ передней частью туловища лошади. Очень хорошъ также торсъ Аполлона; даже стиль его отличается большею чистотой, чѣмъ въ остальныхъ частяхъ. Художникъ, кромѣ того, очень удачно размѣстилъ три головы и шесть рукъ Гекаты; довольно точно отмѣтивъ типъ, котораго требуетъ традиція, онъ сумѣлъ скрыть его уродство. Но въ остальномъ, наряду съ нѣсколькими художественными частями, сколько посредственныхъ и даже безусловно дурныхъ вещей! Что можно сказать объ этой Кибелѣ съ длинными косами, которая направляетъ сквозь толпу свою колесницу, запряженную львами, и о химерическихъ животныхъ, составляющихъ свору Артемиды?

Таково это грандіозное и удивительное произведеніе.

Пергамскій фризъ поражаетъ своей силой и плѣняетъ своимъ разнообразіемъ.

(Rayet. Etudes d'archéologie et d'art, стр. 260 и слѣд.).

11. Греческая живопись.

Полигнотъ ¹⁾ и его современники употребляли слѣдующія краски: для бѣлаго цвѣта они пользовались глиной изъ Мелоса, для желтаго—аттической глиной (особый видъ охры); синопись изъ Понта служила имъ красной краской, а черной—атраментумъ (*atramentum*), т. е. обыкновенная сажа, приготовленная въ видѣ клейкой массы. Впослѣдствіи палитра художниковъ сдѣлалась болѣе разнообразной. Такъ, Апеллесъ, кромѣ имѣющихся у него оттѣнковъ прежнихъ тоновъ, употреблялъ также голубую и зеленую краску.

Являлся вопросъ—различалъ ли глазъ грековъ всѣ тѣ тона, которые различаемъ мы, и обладалъ ли онъ такой же точностью и тонкостью анализа. Достоверно, что ихъ названія не всегда соотвѣтствуютъ нашимъ; но изъ этого не слѣдуетъ, что имъ было извѣстно меньшее количество основныхъ тоновъ и различныхъ оттѣнковъ. Судя, напри- мѣръ, по свѣдѣніямъ Плинія, они пользовались нѣсколькими разновидностями красной краски. Одна синопись была въ трехъ тонахъ. Ее привозили не только изъ Синопа; Египетъ, Африка, Балеарскіе острова, Лемносъ и Каппадокія снабжали грековъ превосходнымъ видомъ этой краски. Они употребляли также нѣсколько оттѣнковъ желтаго цвѣта. Для изображенія тѣневыхъ частей примѣнялась желтая краска изъ Скироса и Лидіи, которая была темнѣе аѳинской охры. Кромѣ того, изобрѣтательный умъ каждого художника стремился усовершенствовать и увеличить число существующихъ уже тоновъ. Полигнотъ и Миконъ изобрѣли приготовленіе черной краски изъ высушенныхъ и пережженныхъ винныхъ дрожжей; Апеллесъ получалъ ее изъ пережженной слоновой кости. Парразій, находя осо-

¹⁾ См. слѣдующую статью.

быя достоинства въ эретрійскомъ мѣлѣ, считаль его наилучшимъ изъ всѣхъ существующихъ бѣлилъ. Кидію изъ Киона первому пришла мысль пережечь желтую краску, чтобы получить алую. Къ этимъ основнымъ веществамъ прибавлялись еще тѣ, которыя получались отъ смѣшенія различныхъ красокъ. Сложнѣе всѣхъ была смѣсь для получения краски тѣлеснаго цвѣта.

На какомъ матеріалѣ писали свои произведенія греки? Доисторическая живопись Микенъ и Тиринѳа была исполнена на штукатуркѣ стѣнъ, которыя подлежали украшенію рисунками. Можно ли сказать то же самое о большихъ стѣнныхъ произведеніяхъ Полигнота?

Мы узнаемъ изъ одного текста V вѣка, что картины въ Пойкилѣ ¹⁾ въ Аѳинахъ были воспроизведены на деревѣ, но это не служитъ доказательствомъ, что тотъ же пріемъ примѣнялся и въ Дельфахъ. Нѣкоторыя украшенія живописью были сдѣланы непосредственно на стѣнахъ, въ то время какъ другія писались на доскахъ, прикрѣпленныхъ заранѣе къ стѣнѣ или перенесенныхъ на нее, послѣ того какъ художникъ закончилъ свою работу. Повидимому, первый изъ этихъ двухъ пріемовъ былъ болѣе распространенъ; но очень вѣроятно, что по дереву начали также писать съ очень давнихъ временъ. Деревянные доски можно было легко замѣнить другими въ случаяхъ какихъ-нибудь несчастій, а потому онѣ имѣли преимущества, которыхъ не было у неподвижной стѣны; затѣмъ, если допустить, что такія картины прикрѣплялись на стѣны послѣ того, какъ были окончены, то преимущество было на ихъ сторонѣ и въ томъ отношеніи, что онѣ могли писаться на станкѣ въ мастерской художника. Но несомнѣнно, что съ того момента, когда греки пожелали замѣнить стѣнную живопись легко переносимыми картинами, дерево сдѣлалось общепотребительнымъ матеріаломъ. Повидимому, греки не имѣли обыкновенія писать по полотну, не прикрѣпленному къ другому предмету.

Имѣли ли они понятіе о фрескахъ, т. е. о живописи аква-

¹⁾ Пойкила—см. выше, § 12.

релью по свѣжей штукатуркѣ стѣны? Это былъ, безъ сомнѣнія, обычный пріемъ, употреблявшійся при составленіи большихъ композицій, когда онѣ писались непосредственно на стѣнѣ. Была въ ходу также клеевая краска, которая получалась при разведеніи красящаго вещества какимъ-нибудь связующимъ составомъ, напримѣръ: клеемъ, камедью, яичнымъ бѣлкомъ или молокомъ; она накладывалась на поверхность, покрытую тѣмъ же составомъ, которымъ была разведена. Прибѣгали и къ восковой краскѣ. Въ этомъ случаѣ составляли изъ соединенія мѣла съ растертыми въ порошокъ красками восковыя пластинки различныхъ оттѣнковъ, которыя хранились въ особомъ ящикѣ. При употребленіи эти пластинки растапливали въ углубленіяхъ металлической палитры. Распущенныя такимъ образомъ краски накладывались затѣмъ кистью на дерево; но такъ какъ воскъ, охлаждаясь, быстро отвердѣвалъ, то для соединенія различныхъ тоновъ кисти было недостаточно. Въ этомъ случаѣ примѣняли прижиганіе (*καυσις*): съ помощью разогрѣтой желѣзной палочки осторожно размазывали восковые мазки по дереву, соединяя различные тона; въ этомъ заключалась самая трудная часть работы.

Разсматривая греческую живопись въ цѣломъ, можно замѣтить, что она, за исключеніемъ пейзажа, который въ греческомъ искусствѣ служилъ лишь какъ бы рамкой, охватывала въ своихъ декоративныхъ панно и станковыхъ картинахъ все: историческіе и бытовые сюжеты, портреты, аллегоріи и такъ называемую мертвую природу (*nature morte*). Греческая живопись мастерски воспроизводила животныхъ, что подтверждается извѣстностью, которой пользуются быки кисти Павсія, собаки Никія и лошади Апеллеса. Съ особенной силой и самобытностью греческая живопись передавала человѣческую фигуру.

Еще въ глубокой древности греки съ точностью отмѣчали поразившія ихъ особенности въ чертахъ лицъ отдѣльных народовъ. Со временемъ изображенія ихъ сдѣлались болѣе безличными, при чемъ художники не всегда слѣдовали одному и тому же идеалу красоты. Угловатыя лица съ длинными орлиными носами VI вѣка уступаютъ мѣсто

круглому овалу со вздернутымъ носомъ. Эти оживленные фізіономіи смѣняются въ свою очередь серьезными, немного холодными въ своей правильности лицами, которыя мы привыкли совершенно ошибочно считать единственнымъ греческимъ типомъ. Мы можемъ установить эти измѣненія лишь по рисункамъ на произведеніяхъ керамики; но нѣтъ сомнѣнія, что, они отражались также и на живописи. Рисунки керамики во всякомъ случаѣ передавали очень не совершенно то движеніе, которымъ живопись умѣла одушевлять черты лица. Главная особенность греческой живописи заключалась въ искусствѣ заинтересовать зрителей выразительностью лицъ, жестовъ и позъ, соотвѣтствующихъ опредѣленнымъ положеніямъ. Въ ней нѣтъ тонкости нашихъ оттѣнковъ, ей не были также свойственны и потребности нашего пресыщеннаго вкуса, избалованнаго многовѣковымъ процвѣтаніемъ искусства и обладающаго гораздо болѣе обостренной наблюдательностью. Но греческая живопись глубоко проникала въ сердце человѣка и воспроизводила его чувства и страсти. Выразительность составляла основную ея черту, и этого одного достоинства достаточно, чтобы всегда сожалѣть объ ея утратѣ ¹⁾.

(P. Girard. La Peinture antique, стр. 257 и сл.).

12. Полигнотъ ²⁾.

Полигнотъ былъ уроженцемъ Фазоса. Его отецъ, братъ и племянникъ были, подобно ему, живописцами. Онъ поселился въ Аѣинахъ незадолго до персидскихъ войнъ и сдѣлался другомъ Кимона ³⁾. Вращаясь въ кругу высшей

¹⁾ Нужно замѣтить, что отъ греческой живописи не сохранилось ничего. Единственный способъ получить о ней какое-нибудь представленіе заключается въ изученіи рисунковъ, сдѣланныхъ на вазахъ, и фресокъ, найденныхъ въ Помпѣѣ. И тѣ и другія, повидимому, были вдохновлены картинами великихъ мастеровъ. (Прим. автора).

²⁾ Наиболѣе выдающимися греческими художниками были Эвмаръ и Кимонъ изъ Клеонъ (вторая половина VI вѣка), Полигнотъ, Миконъ и Панѣнъ (V вѣкъ). Зевксидъ и Паррасій (конецъ V вѣка), Мелантій, Павсій, Аристидъ, Никій, Евфраноръ, Апеллесъ (IV вѣкъ). (Прим. автора).

³⁾ К и м о н ъ — см. вып. I, стр. 52. прим.

аристократіи, онъ, повидимому, усвоилъ ея вкусы и привычки; это былъ художникъ-баринъ. Когда зашелъ вопросъ о томъ, чтобы разрисовать общественный портикъ (Пойкилу), онъ отказался отъ предлагаемыхъ ему денегъ, тогда какъ его сотрудникъ Миконъ получалъ плату за работу. Благодарные аѳиняне даровали ему права гражданства.

Первой важной работой Полигнота была разрисовка Лесхи (λέσχη) въ Дельфахъ. Такъ назывался обширный портикъ, служившій для прогулокъ паломниковъ и построенный близъ храма Аполлона заботами книдійцевъ. О картинахъ, написанныхъ тамъ Полигнотомъ, сообщаетъ Павсаний ¹⁾, который видѣлъ ихъ неприкосновенными еще во II-мъ вѣкѣ по Р. Х. Онѣ состояли изъ двухъ отдѣльныхъ композицій, помѣщенныхъ рядомъ на одной и той же стѣнѣ. Одна изъ картинъ представляла Трою и троянскую деревню послѣ побѣды ахейцевъ (Πιοῦpersis); на другой былъ изображенъ подземный міръ.

Главнымъ эпизодомъ первой картины было оскорбленіе, нанесенное Аяксомъ, сыномъ Оилея, Кассандрѣ, или, вѣрнѣе, судъ главныхъ греческихъ вождей надъ Аяксомъ послѣ этого оскорбленія ²⁾. Многочисленные группы изображали плѣнныхъ, оплакивающихъ гибель ихъ отечества, въ то время какъ виновница этого несчастья, Елена, сидѣла среди своихъ женщинъ, которыя занимались украшеніемъ ея. Потомъ были изображены раненые и мертвые, между ними старый царь Пріамъ. Въ разныхъ мѣстахъ воины добивали оставшихся въ живыхъ несчастныхъ троянцевъ. Эпей разрушалъ городскія стѣны, надъ которыми возвышалась голова рокового деревяннаго коня. Неоптолемъ, нанеся послѣдній ударъ Элазу, повергалъ на землю своимъ мечомъ Астиноя. Измѣнникъ Синонъ съ помощью Анхіала влачилъ по землѣ трупъ Лаомедона. Это были послѣдніе акты начавшейся наканунѣ великой бойни. Эти группы находились между двумя картинами,

¹⁾ Павсаний—см. вып. II, стр. 61, прим.

²⁾ Содержаніе этой картины было заимствовано Полигнотомъ изъ Иліады.

расположенными симметрично другъ противъ друга. На одномъ концѣ фрески греки готовились къ отплытію; воины Менелая разбирали палатку своего вождя. На другомъ концѣ троянецъ Антеноръ также дѣлалъ приготовленія къ отъѣзду: домъ его былъ пощаженъ, потому что нѣкогда онъ оказалъ гостепріимство Менелаю и Одиссею, которые были отправлены въ Трою послами. И въ то время какъ слуга Антенора нагружалъ на осла сундукъ и другія вещи, самъ Антеноръ, прежде чѣмъ отправиться въ изгнаніе, окидывалъ прощальнымъ взглядомъ разгромленный городъ.

Тема другой композиціи, нарисованной въ Лесхѣ (Nekyia), была заимствована изъ той пѣсни „Одиссеи“, гдѣ поэтъ изображаетъ, какъ Одиссей отправляется къ киммерійцамъ, чтобы посовѣтоваться съ тѣнью прорицателя Тирезія. По этому поводу Гомеръ описываетъ подземный міръ. Центръ картины занимаетъ Одиссей; онъ, держа въ рукѣ обнаженный мечъ, склонился къ краю рва, куда души умершихъ являлись пить кровь жертвъ. Подлѣ него стоитъ его спутникъ Эльпеноръ, одѣтый въ грубую матросскую одежду. Эту центральную группу дополняютъ два изображенія: тѣнь приближающагося ко рву Тирезія и тѣнь Антиклеи, матери Одиссея, сидящей на камнѣ. Но вниманіе сосредоточивалось въ особенности на картинахъ адскихъ мученій; темами служили: наказаніе дурного сына и нечестивца и созерцаніе мукъ великихъ смѣльчаковъ Тезея и Пириѳоя; преступныя женщины, вродѣ Федры; легендарные преступники, какъ Прометей, Сизифъ и Танталъ. Полигнотъ не стремился погружаться въ ужасныя подробности. Онъ не въ такой мѣрѣ желалъ изображать самыя мученія, какъ дать о нихъ или о ихъ дѣйствіяхъ понятіе. Прометей представленъ имъ не въ ту минуту, когда коршунъ рветъ клювомъ и когтями его безпрестанно возобновляющуюся печень, а въ одинъ изъ короткихъ промежутковъ покоя, когда, измученный пыткой, онъ производитъ болѣе тяжелое впечатлѣніе, чѣмъ при изображеніи самой кровавой казни.

Этимъ мрачнымъ сценамъ противопоставлялись другія,

болѣе веселыя. Полигнотъ наряду съ адскими ужасами изобразилъ блаженство въ Елисейскихъ поляхъ. Такъ, на его картинахъ можно было видѣть невинныя развлеченія героевъ и героинь древнихъ временъ. Увѣнчанныя цвѣтами дочери Пандареи играли въ кости; Аяксъ, сынъ Теламона, Паламедъ, Терситъ мѣшали кости въ присутствіи другого Аякса и Мелеагра. Тутъ былъ и уголокъ поэтовъ, гдѣ Орфей, прислонившись къ вербѣ, пѣлъ, аккомпанируя себѣ на лирѣ. Возлѣ него былъ изображенъ слѣпой Ѡамирисъ. Невдалекѣ сатиръ Марсій училъ играть на флейтѣ маленькаго Олимпа. Великіе герои Троянской войны Ахиллъ, Патроклъ, Агамемнонъ, Гекторъ, Сарпедонъ, Мемнонъ, Парисъ и амазонка Пентезилея были изображены группами въ различныхъ положеніяхъ ¹⁾. Символическія сцены, обряды посвященныхъ напоминали о церемоніяхъ элевсинскихъ мистерій ²⁾ и объ отношеніи земного міра къ подземному.

Трудно не замѣтить тѣсной связи между этой фреской и предшествующей. Съ одной стороны, изображается человѣческая жизнь съ ея бѣдствіями и преступленіями, съ измѣнчивымъ счастьемъ и минутной славой; съ другой — загробная жизнь съ ея страданіями и наградами. Здѣсь — поступки людей, тамъ — ихъ оцѣнка. Такимъ образомъ, если сопоставить эти двѣ картины, то можно видѣть, что онѣ содержали великія поученія, соотвѣтствующія духу дельфійской религіи.

Къ раннимъ произведеніямъ Полигнота надо прибавить еще картину, украшавшую храмъ Аѳины-Ареи въ Платеѣ. Эта картина, навѣянная поэмой Гомера, изображала смерть жениховъ Пенелопы или, вѣрнѣе, Одиссея въ его дворцѣ среди мертвыхъ или умирающихъ жениховъ. Въ этомъ произведеніи точно такъ же можно видѣть, что вниманіе художника привлекало не самое убійство, но послѣдствія его: ужасъ зрѣлища этого обагреннаго кровью жилища,

¹⁾ Всѣ перечисленные имена принадлежатъ героямъ греческихъ сказаній.

²⁾ Мистеріи — см. вып. IV, § 33.

которое снова возвращалось отомщенному и удовлетворенному владѣльцу его.

Полигноту принадлежали большія декоративныя картины въ Ѡеспіи, но содержаніе ихъ намъ неизвѣстно. Слава его распространилась далеко за предѣлы Аттики, хотя работалъ онъ по преимуществу въ Аѣинахъ. На общественномъ рынкѣ, усаженномъ по повелѣнію Кимона деревьями, былъ воздвигнутъ его родственникомъ Писіанактомъ портикъ. Строитель хотѣлъ, чтобы портикъ украшали картины, и Полигноту было поручено выполненіе этой работы. Полигнотъ пригласилъ себѣ въ помощники двухъ талантливыхъ художниковъ, Панэна и Микона. И вскорѣ портикъ Писіанакта, который получилъ прозваніе „Разрисованнаго портика“ или *Ποικίλη στοά*), сталъ вызывать удивленіе благодаря покрывавшимъ его прекраснымъ фрескамъ.

Главнымъ сюжетомъ центральнаго панно было, какъ и въ Дельфахъ, оскорбленіе Кассандры; только Полигнотъ изобразилъ теперь Аякса не передъ судомъ аѣинскихъ вождей, а передъ алтаремъ Аѣины, гдѣ онъ совершаетъ очищеніе и умоляетъ о милосердіи этихъ самыхъ вождей. Слѣва была представлена Мараѳонская битва, написанная сообща Панэномъ и Микономъ. Они избрали тотъ моментъ, когда потерпѣвшіе пораженіе варвары были съ одной стороны оттѣснены къ болотамъ, а съ другой—отогнаны къ финикійскимъ кораблямъ, стоявшимъ у берега. Съ правой стороны располагалась картина Микона, сюжетъ которой былъ взятъ изъ мифа о битвѣ Тезея съ амазонками.

Были еще и другія фрески Полигнота въ Тезейонѣ, въ Анакейонѣ или въ святилищѣ Діоскуровъ ¹⁾, а также въ одномъ зданіи, назначеніе котораго точно неизвѣстно и которое обыкновенно называется Пинакотекой. Въ этомъ зданіи находились слѣдующія работы Полигнота: Похищеніе Палладіума ²⁾ Одиссеемъ и Никомедомъ; Одиссей и Филоктетъ на островѣ Лемносѣ; По-

¹⁾ Названія храмовъ въ Аѣинахъ въ честь Тезея и Кастора съ Полуксомъ.

²⁾ Палладіумъ—см. вып. IV, стр. 58, прим. 1.

ликсена, принесенная въ жертву на могилѣ Ахилла; Орестъ, убивающій Эгисѳа; Одиссей и Навзикая; Ахиллъ на Скиросѣ¹⁾). Является вопросъ, всѣ ли эти картины принадлежали кисти Полигнота. Павсаній, перечисляющій ихъ, не говоритъ этого вполне опредѣленно. Какъ бы то ни было, онѣ были исполнены въ его духѣ и если не были написаны имъ самимъ, то, внѣ всякаго сомнѣнія, вышли изъ его школы.

Древнихъ приводила въ восторгъ въ особенности строгая простота его колорита. Основываясь на свидѣтельствахъ Цицерона и Плинія²⁾, можно было бы думать, что онъ пользовался только четырьмя красками: бѣлой, желтой, красной и черной. Повидимому, эти цвѣта считались основными какъ имъ самимъ, такъ и его современниками и ближайшими преемниками. Но путемъ смѣшенія этихъ четырехъ цвѣтовъ онъ достигалъ относительно большого числа оттѣнковъ. Странно, если онъ не употреблялъ синей краски. Въ зданіяхъ и статуяхъ онъ видѣлъ вокругъ себя такое количество синяго цвѣта, что удивительно не найти синевы среди тѣхъ красокъ, которыми онъ писалъ. Однако достовѣрно извѣстно, что черный цвѣтъ съ синеватымъ оттѣнкомъ встрѣчался въ его картинахъ.

На одной картинѣ (Nekyia) было изображеніе вампира, питающагося тѣломъ мертвеца; по своему тону кожа вампира была чѣмъ-то среднимъ между чернымъ и синимъ цвѣтомъ, „вродѣ мухъ“, говоритъ Павсаній, „которыя питаются мясомъ“. Быть можетъ также, цвѣтъ воды на его картинахъ имѣлъ слегка голубоватый оттѣнокъ, хотя волны Ахерона въ Лесхѣ были скорѣе сѣраго цвѣта; сквозь эти волны въ видѣ бѣглыхъ, едва примѣтныхъ силуэтовъ просвѣчивали рыбы. Цвѣтъ листы, камыша, ивъ и тополей не былъ зеленымъ, а, по всей вѣроятности, всѣ эти растенія представляли собою легкіе и нѣжные наброски, сдѣланные черной или темнобурой краской. Къ этимъ неопре-

¹⁾ См. стр. 60, прим. 1.

²⁾ Цицеронъ — см. вып. I, стр. 6, прим. 3.

дѣленно-блеклымъ, чарующимъ тонамъ присоединялись яркія краски вродѣ пурпура на нѣкоторыхъ мантияхъ или причудливыхъ цвѣтовъ женскихъ головныхъ уборовъ. Для достиженія такихъ цвѣтовыхъ эффектовъ прибѣгали къ бѣлой краскѣ, къ которой, несомнѣнно, прибавляли какое-то кристаллическое вещество, можетъ быть, соль; такъ, на примѣръ, у Аякса, сына Оилея, тѣло сіяло какимъ-то кристаллическимъ блескомъ; это должно было напоминать о кораблекрушеніи, которое постигло его при возвращеніи изъ Трои и вслѣдствіе котораго онъ былъ ввергнутъ въ царство Аида. Эта простота колорита была, очевидно, преднамѣренной. Яркая многоцвѣтность, бывшая тогда въ модѣ въ скульптурѣ и архитектурѣ, должна была бы оказывать вліяніе и на живопись, если бы послѣдняя не сопротивлялась этому и все болѣе и болѣе не стремилась къ строгой простотѣ. Въ такомъ очищенномъ искусствѣ центръ тяжести лежитъ въ рисунокѣ; краски являются только дополненіемъ; художникъ пользуется ими лишь для того, чтобы тонкимъ образомъ подчеркнуть красоту формъ и заставить оцѣнить изящество очертаній.

Этой условности у Полигнота противопоставленъ высшій реализмъ, который прежде всего стремится правдиво передать чувства и душевныя движенія. Художникъ выискивалъ главнымъ образомъ такія положенія, въ которыхъ могли бы обнаружиться внутреннія, душевныя волненія. Въ картинахъ, находившихся въ Дельфахъ, выраженіе лицъ и позы плѣнниковъ и бѣгущей изъ Трои семьи Антенора свидѣтельствуютъ о скорби и жгучихъ заботахъ, мучившихъ ихъ. Въ этихъ печальныхъ сценахъ изображались и дѣти: одни изъ нихъ оставались совершенно беззаботными, какъ, на примѣръ, сынъ Андрوماхи, покойно сосавшій грудь своей матери, или маленькій ребенокъ Антенора, уже взобравшійся на спину приготовленнаго къ отъѣзду осла; другія же приходили въ ужасъ отъ разыгрывающихся вокругъ нихъ сценъ, какъ, на примѣръ, ребенокъ, ухватившійся въ испугъ за алтарь, или другой, закрывшій обѣими руками себѣ глаза. Но наиболѣе выразительнымъ было лицо Кассандры, брови и слегка покрас-

нѣвшія щеки которой такъ хорошо передавали глубину ея душевныхъ мукъ.

(P. Girard. La Peinture antique, стр. 154 и сл.).

13. Производство разрисованныхъ вазъ ¹⁾.

Глина, доставлявшая матеріалъ для керамическаго производства Греціи, отличалась большимъ разнообразіемъ. Нѣкоторые сорта глины, въ силу особыхъ свойствъ, болѣе другихъ были пригодны для этого производства. Это была, во-первыхъ, бѣлая коринѣская глина; во-вторыхъ, глина изъ окрестностей Танагры и, въ особенности, глина, находившаяся въ Атикѣ, на мысѣ Коліадѣ. Послѣдняя отличалась болѣе краснымъ оттѣнкомъ, чѣмъ коринѣская, и давала превосходный гончарный матеріалъ; эта аттическая глина и считалась самой лучшей. Но глина въ естественномъ видѣ очень рѣдко представляетъ такой составъ, который можно было бы пускать въ дѣло безъ всякаго приготовленія; поэтому къ ней всегда прибавляли недостающіе ей элементы, главнымъ образомъ, мергель и песокъ, иногда же—окись желѣза. Послѣ этого ее промывали въ большомъ количествѣ воды, растирали, чтобы сдѣлать совершенно однородной, а потомъ на нѣкоторое время оставляли въ покоѣ для того, чтобы путемъ извѣстнаго медленнаго разложенія она избавилась отъ тѣхъ органическихъ веществъ, которыя могли бы при обжиганіи посуды произвести скважины или черныя точки.

На одномъ памятникѣ находится изображеніе греческихъ мастеровъ, занятыхъ изготовленіемъ вазъ. Съ одной стороны видна внутренность мастерской, съ другой—неболь-

¹⁾ По словамъ одного ученаго (Потье), въ музеѣ Луврѣ, въ Парижѣ, насчитывается болѣе шести тысячъ разрисованныхъ вазъ; если присоединить къ этому вазы, находящіяся въ Парижской Національной Библіотекѣ, то можно сказать, что для обзора парижской публки выставлено около восьми тысячъ вазъ. Въ Лондонѣ ихъ имѣется около пяти тысячъ, въ Берлинѣ—почти столько же, въ Неаполѣ—болѣе четырехъ тысячъ. (*Срм. автора*).

шое пространство на открытомъ воздухѣ съ пылающей печью. Работой заняты нѣсколько мастеровъ; слѣва одинъ изъ нихъ держитъ на колѣняхъ оконченную амфору, которую его сотоварищъ по работѣ беретъ обѣими руками, чтобы отнести въ печь. Далѣе передъ нами картина формованія вазъ. На гончарномъ кругѣ положена амфора, и ученикъ, сидящій на очень низкой скамейкѣ, съ силой приводитъ его въ движеніе. Болѣе пожилой мастеръ погружилъ свою лѣвую руку въ вазу и уравниваетъ ея внутреннія стѣнки. Наконецъ, еще одинъ молодой рабочий на-



Мастерская гончара.

правляется къ двери; онъ осторожно держитъ въ рукѣ уже обдѣланную на станкѣ вазу, которую надо выставить сохнуть на солнце. Съ другой стороны рисунка хозяинъ мастерской, старый и плѣшивый, наблюдаетъ за двумя рабочими, обжигающими посуду. Одинъ изъ нихъ несетъ на плечѣ мѣшокъ съ углемъ, а другой мѣшаетъ огонь въ печи; лицевая сторона этой печи украшена маской бога Силена, который способствуетъ устраненію неудачъ.

Формовка глиняной посуды въ древнія времена производилась руками, а выравнивали ее просто гладиломъ; но этотъ первобытный способъ уже въ до-гомеровскую эпоху замѣнился гончарнымъ кругомъ, который греки заимствовали, быть можетъ, у египтянъ. Это былъ низкій станокъ, приводимый въ движеніе рукой рабочего. Весьма вѣроятно также, что грекамъ былъ извѣстенъ и такой станокъ, кругъ котораго приводился въ движеніе ногой.

Когда основная часть сосуда получала благодаря гончарному станку окончательную форму, рабочий высушивалъ ее на солнцѣ или на слабомъ огнѣ. Затѣмъ уже онъ присоединялъ къ этой основѣ дополнительныя части, вылѣпленныя руками или на гончарномъ станкѣ; такими частями были: шейка, подножка и ручки. Когда онѣ достаточно подсыхали, онъ приклеивалъ ихъ особымъ составомъ, скрѣпившимъ чрезвычайно прочно. Наконецъ, чтобы достичь полной гладкости поверхности и уничтожить всякіе слѣды спайки, сосудъ снова полировали. Послѣ такой отделки вещь переходила въ руки мастера-живописца, на обязанности котораго лежала раскраска.

Примѣнялось два способа раскраски керамическихъ издѣлій; сначала въ ходу былъ одинъ, а потомъ другой. При первомъ способѣ на красномъ или бѣлесоватомъ фонѣ получались черныя рисунки; при второмъ—свѣтлыя изображенія на черной глазури. Въ теченіе долгаго времени безпредѣльно царилъ первый способъ, который исчезъ изъ всеобщаго употребленія только въ первой половинѣ V вѣка. Было бы бесполезно погружаться въ техническія объясненія обоихъ этихъ способовъ. Достаточно отмѣтить, что это была очень трудная работа, и греческіе художники проявили здѣсь несравненную ловкость, гибкость и точность руки. Дѣйствительно, съ помощью простой кисти они проводили необычайно тонкія линіи, вырисовывали замѣчательно правильныя складки тяжелыхъ матерій, или передавали поразительно изящными штрихами тысячи изгибовъ легкихъ и прозрачныхъ тканей.

Такъ какъ неудачное обжиганіе могло испортить сосудъ, то, приступая къ нему, мастера принимали всевозможныя предосторожности. Въ Луврскомъ музеѣ есть пластинка съ изображеніемъ гончарной печи; сверху она имѣетъ видъ купола; устье печи въ видѣ выступа внизу давало притокъ воздуху; въ верхнее отверстіе выходили дымъ и пламя; въ срединѣ печи было устроено другое отверстіе, черезъ которое вазы ставились въ печь. Это отверстіе закрывалось небольшою дверкой, но въ ней продѣлывалась дырочка, чтобы рабочий могъ наблюдать за происходящимъ

внутри печи. Работа гончарнаго мастера кончалась, когда сосуды были обожжены. Съ этого момента они были готовы: ихъ можно было выставлять на продажу или отправлять въ дальнія страны.

Это описаніе позволяетъ намъ видѣть, до какой степени при выдѣлкѣ вазъ смѣшивались искусство и ремесло. Въ сущности говоря, греческіе гончары не проводили грани между тѣмъ и другимъ; въ этомъ и заключается секретъ высокаго качества этихъ произведеній. Греки одинаково цѣнили какъ безукоризненность формы вазъ, такъ и изя-



Печь гончара.

щество украшавшихъ ихъ рисунковъ. Тѣмъ не менѣе искусство разрисовки требовало болѣе продолжительной подготовки. Чтобы сдѣлаться мастеромъ въ этомъ дѣлѣ, достичь искусства хорошо комбинировать сложныя сцены и пріобрѣсти необходимую ловкость, живописецъ долженъ былъ предварительно испытать свои силы на болѣе скромныхъ работахъ. По одному рисунку мы можемъ судить, какое большое значеніе въ глазахъ грековъ имѣло это профессиональное обученіе. На немъ изображены ученики, работающіе въ мастерской; они, расположившись на стульяхъ и скамейкахъ, погружены въ раскрашиваніе вазъ. Около нихъ стоятъ баночки съ красками. Одинъ изъ учениковъ только-что нарисовалъ на шейкѣ амфоры спиральныя и яйцевидныя украшенія; другой, постарше, держитъ на колѣняхъ канѳаръ и разрисовываетъ его съ

большимъ прилежаніемъ; третій украшаетъ кратеръ ¹⁾ пальмовыми листьями. Наконецъ, нѣсколько въ сторонѣ молодая дѣвушка, сидящая на невысокомъ помостѣ, покрываетъ рисунками ручку амфоры. По тому рвенію, которое проявляютъ всѣ работающіе, можно догадаться, что къ работѣ ихъ побуждаетъ взаимное соперничество. Другія фигуры дополняютъ и совершенно объясняютъ эту сцену: двѣ крылатыя богини Побѣды собираются увѣнчать двухъ изъ этихъ молодыхъ художниковъ, въ серединѣ же стоитъ Аѳина и держитъ вѣнокъ изъ оливковыхъ листьевъ, который предназначается для трудолюбиваго художника, находящагося передъ ней. Этотъ рисунокъ неизвѣстнаго автора, превозносящаго съ такой гордостью достоинства своей профессіи и ставящаго ее подъ покровительство могущественной богини, даетъ намъ драгоцѣнное свидѣтельство. Тутъ ясно обрисовывается горячее усердіе и желаніе совершенства, воодушевлявшее всѣхъ сотоварищей художника, начиная отъ самыхъ неизвѣстныхъ и кончая тѣми мастерами, имена которыхъ помѣчены на самыхъ изящныхъ произведеніяхъ античной керамики.

Обычно на греческихъ гончаровъ смотрятъ, какъ на простыхъ рабочихъ, занятыхъ только своимъ ремесломъ. Мы представляемъ ихъ себѣ одѣтыми въ скромные рабочіе костюмы, запачканными глиной, на скамейкахъ передъ гончарнымъ станкомъ или съ вазой на колѣняхъ. Такими, конечно, и были всѣ чернорабочіе, которые въ каждой мастерской исполняли всю текущую работу; но тѣ, которые подписывали свои имена на великолѣпныхъ вазахъ V и IV вѣковъ, занимали иное общественное положеніе и имѣли другое образованіе. Хотя мастера большихъ гончарныхъ мастерскихъ и были заняты главнымъ образомъ формованіемъ сосудовъ и обжиганіемъ ихъ, однако, даже и они въ большинствѣ случаевъ были хорошо знакомы съ искусствомъ украшать ихъ и могли сами ихъ разрисовывать. Какъ первые, такъ и вторые проходили серьезную школу: ихъ обучали или старые мастера или насто-

¹⁾ Канѳаръ и кратеръ—см. вып. II, § 4.

ящіе художники; они были освѣдомлены относительно того, что дѣлалось въ живописи и въ скульптурѣ, украшавшей храмы и общественныя площади Аѳинъ, Коринѳа, Аргоса, Фивъ, Дельфъ и Платеи; въ издѣліяхъ, выходящихъ изъ ихъ мастерскихъ, они старались воспроизводить возможно точнѣе искусную композицію, изящную красоту, спокойствіе и величіе этихъ все растущихъ въ числѣ стѣнныхъ украшеній.

(Rayer et Collignon. Histoire de la céramique grecque, Introduction и стр. 157).

14. Рисунокъ на одной вазѣ.

Описываемая ваза сдѣлана аѳиняниномъ Евфроніемъ, жившимъ въ первой половинѣ X-го вѣка до Р. Х. Она была найдена въ Этруріи и представляетъ собою киликсъ ¹⁾, раскрашенный и внутри, и снаружи. Изъ трехъ изображенныхъ здѣсь сценъ двѣ представляютъ собою эпизоды изъ легенды объ Ахиллѣ и Троилѣ, третью можно безъ особой натяжки считать имѣющей связь съ тѣмъ же сюжетомъ. Рисунокъ, который занимаетъ одну изъ внѣшнихъ половинокъ чаши, изображаетъ четырехъ вооружающихся воиновъ. Два изъ нихъ уже пожилые и бородатые мужчины; они—люди опытные въ военномъ дѣлѣ и почти закончили свои приготовленія. Одинъ совершенно готовъ: онъ не только надѣлъ шлемъ и латы, но набросилъ уже на плечи плащъ и беретъ свой щитъ. У другого также на головѣ надѣтъ шлемъ; онъ стоитъ на одной правой ногѣ и занимается привязываніемъ наколѣнниковъ; однако, онъ не успѣлъ еще надѣть на себя латы, и все тѣло его покрыто туникой, заложеной мелкими складками; волосы падаютъ ему на плечи длинными прядями; копье его воткнуто въ землю подлѣ него.

Около этихъ двухъ гоплитовъ, людей взрослыхъ и опытныхъ воиновъ, изображены два прекрасныхъ эфеба.

¹⁾ Киликсъ—см. вып. II, § 4.

Они одѣты въ короткіе изящные плащи и стоятъ съ непокрытыми головами и босыми ногами. Одинъ изъ нихъ перекидываетъ черезъ плечо перевязь отъ своего короткаго меча; другой опирается лѣвой рукой на круглый щитъ, а правой беретъ шлемъ, который собирается надѣть на голову.

Археологъ Гергардъ ¹⁾ видитъ въ этой сценѣ изображеніе мирмидонскаго ²⁾ вооруженія, и эта гипотеза очень вѣроятна.



Рисунокъ на вазѣ архаическаго періода.

Если принять ее, то всѣ украшенія кубка приобрѣтають полное единство. Дѣйствительно, второй изъ внѣшнихъ рисунковъ даетъ изображеніе подвига самого вождя мирмидоновъ, Ахилла. Съ правой стороны на этомъ рисункѣ изображенъ прямоугольный алтарь, воздвигнутый возлѣ пальмоваго дерева, а рядомъ съ нимъ—треножникъ. Алтарь этотъ посвященъ Аполлону, какъ указываютъ присутствіе пальмы и треножника. Влѣво отъ алтаря—Ахиллъ, одѣтый въ шлемъ и латы, съ копьемъ и щитомъ въ лѣвой рукѣ, схватилъ правой рукой за густыя пряди волосъ безоруж-

¹⁾ Гергардъ—нѣмецкій археологъ (1795—1867 г.).

²⁾ Мирмидоны—одно изъ греческихъ племенъ, по Гомеру.

наго юношу, одѣтаго въ простую тунику. Это сынъ Пріама, Троилъ. Подвергнувшись внезапному нападенію, Троилъ падаетъ назадъ и протягиваетъ правую руку съ открытой ладонью къ своему врагу, умоляя его о пощадѣ. Онъ вы-



Рисунокъ на вазѣ (Ахиллъ и Троилъ).

пустилъ изъ рукъ поводья, на которыхъ вель двухъ своихъ лошадей, и тѣ ускакали галопомъ.

Послѣдній актъ этой ужасной трагедіи изображенъ внутри чаши. Троилъ, конечно, пытался вырваться и сѣсть на алтарь, гдѣ онъ сдѣлался бы неприкосновеннымъ; положеніе его тѣла указываетъ, что онъ бѣжитъ, но Ахиллъ снова схватилъ его за волосы, и несчастный мальчикъ напрасно пытается разжать своей лѣвой рукою роковую для него руку Ахилла; въ то же время онъ протягиваетъ свою правую руку съ открытою ладонью и опять умоляетъ о пощадѣ. Его побѣдитель, неукротимый въ своемъ гнѣвѣ, вытянулъ правую ногу впередъ и, потрясая своей правой поднятой

рукой, держащей короткій мечъ, откидываетъ слегка назадъ голову своего плѣнника и хочетъ перерѣзать ему горло. Фигура Ахилла чрезвычайно замѣчательна: она поражаетъ оригинальностью и гордостью позы, энергіей движеній и жизненностью лица. Широко открытые глаза устремлены на жертву, изъ слегка отверстаго рта вырывается крикъ удовлетворенной ярости, ноздри раздуты и губы дрожатъ отъ дикой ярости. Все это дышитъ такимъ напряженіемъ жизни, что подобное изображеніе едва ли можно встрѣтить на какой-либо другой греческой вазѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ искаженное отъ ужаса лицо Троила и величайшее усиліе, которое онъ дѣлаетъ, внушаютъ каждому зрителю мучительное ощущеніе.

(Rayet. Histoire de la céramique grecque, стр. 168 и сл.).

15. Производство терракотовыхъ издѣлій ¹⁾).

При производствѣ терракотовыхъ вещей послѣдовательно примѣнялись пять различныхъ пріемовъ: приготовленіе тѣста изъ глины, вылѣпливаніе вещей руками или съ помощью формы, окончательная отдѣлка, обжиганіе и раскрашиваніе.

Древніе прилагали всѣ усилія, чтобы приготовить для терракотовыхъ издѣлій совершенно однородное, вполне чистое глиняное тѣсто. Основнымъ матеріаломъ для этого служила такъ называемая сукновальная глина, которая очень распространена во всѣхъ странахъ. Глина, служащая для лѣпки, имѣя въ разныхъ странахъ одинаковую плотность и тягучесть, различается по окраскѣ, что не можетъ ускользнуть отъ опытнаго глаза.

При выдѣлкѣ вещей существовало два пріема: ихъ или лѣпили сплошными, или же дѣлали глиняные слѣпки съ ранѣе приготовленной формы.

Первый способъ примѣнялся только при производствѣ

¹⁾ Въ парижскомъ музеѣ Луврѣ есть богатая коллекція терракотовыхъ издѣлій съ прекраснымъ каталогомъ Гезея (Heuzey). (Прим. автора).

небольшихъ фигурокъ—животныхъ или куколъ, предназначавшихся для дѣтскихъ игръ. Имъ пользовались также, когда хотѣли выкатать изъ тѣста длинныя палочки, которыя разрѣзались на части любой величины и служили для изготовленія рукъ, ногъ и торсовъ, соединявшихся потомъ воедино. Второй способъ употреблялся гораздо чаще; преимуществомъ его было то, что онъ давалъ возможность дѣлать стѣнки сосуда небольшой толщины, благодаря чему глина мало подвергалась усыханію и случайностямъ при обжиганіи. Кромѣ того, вещи выходили полныя внутри и очень легкія.

Самую форму дѣлали [изъ хорошо обожженной и пріобрѣтшей большую твердость глины. При производствѣ болѣе или менѣе простыхъ статуэтокъ по этой формѣ вылѣплялась цѣлая фигура съ головой и даже съ подставкой. Рабочій бралъ кусокъ глинянаго тѣста, клалъ его въ форму и вдавливалъ пальцами во всѣ [углубленія; этотъ первый слой бывалъ слишкомъ тонкимъ и не могъ еще образовать достаточно прочной стѣнки; поэтому на него накладывались такимъ же способомъ нѣсколько слоевъ, пока не получалась желательная толщина. Обмазанная глиной форма оставлялась на воздухѣ и подсыхала; усыханіе сырой глины бывало довольно значительно, поэтому черезъ нѣкоторое время можно было вынуть готовый слѣпокъ изъ формы.

Но одной формы было недостаточно, если воспроизводимая фигура отличалась сложностью, если ея руки и ноги не были крѣпко прижаты къ тѣлу, если у нея были крылья или какія-нибудь принадлежности вродѣ шляпы, вѣера, древеснаго ствола и проч., а въ особенности, если это была цѣлая группа; въ этомъ случаѣ для каждой части надо было имѣть особую форму и по изготовленіи всѣхъ ихъ приходилось прилаживать и прикрѣплять одну къ другой. Тѣмъ не менѣе неправильно думать, что число формъ, которыми пользовались въ греческихъ керамическихъ мастерскихъ, было очень значительно; греки умѣли достигать большого разнообразія и при небольшомъ количествѣ приспособленій. Изучая статуэтки, сдѣланныя въ одной и

той же мастерской, замѣчаемъ, что одинаковые экземпляры встрѣчаются въ высшей степени рѣдко. Между многими статуэтками можно отмѣтить тѣсное родство; но почти всегда существуетъ какая-нибудь разница въ позѣ, въ жестѣ, въ поворотѣ головы, въ направленіи руки, въ перемѣщеніи принадлежности, въ измѣненіи совершенно незначительной подробности, а это создавало все же впечатлѣніе иного мотива. Можно было получить десять различныхъ сюжетовъ вмѣсто одного, если только, дѣлая какую-нибудь фигурку, наклонить ей голову на плечо, приподнять или опустить руку, выставить впередъ ногу, перемѣстить ту или иную деталь. Предположивъ возможность комбинировать между собою различныя формы, легко понять, что этимъ путемъ достигалось почти безконечное разнообразіе. Можно было, напримѣръ, на женскую задрапированную одѣяніемъ фигуру помѣстить головку матроны въ покрывалѣ или кудрявую головку дѣвушки, на эту голову—шляпу или вѣнокъ изъ листьевъ, а въ руки вложить вѣеръ или гирлянду, или мѣшочекъ съ игральными костями, или птицу и т. д. Греческіе мастера проявляли въ этой отрасли своего ремесла богатую изобрѣтательность и удивительное остроуміе. Маленькая мастерская могла имѣть лишь десятокъ формъ различныхъ типовъ и съ этими ограниченными средствами безъ труда производить цѣлый міръ статуэтокъ.

Когда всѣ части какой-нибудь статуэтки были прилажены другъ къ другу, скрѣплены между собою небольшимъ количествомъ сырой глины, оставалось только подвергнуть вещицу обжиганію. Большинство статуэтокъ переходило тогда изъ рукъ формовщика прямо въ печь. Но когда вещь требовала тщательной обработки, обжиганію предшествовала важная операція: это была ретушевка; она заключалась въ томъ, что мастеръ, съ цѣлью тщательной отдѣлки всѣхъ подробностей, прикасался къ глинѣ чѣмъ-нибудь влажнымъ и, размягчивъ ее такимъ образомъ, обрабатывалъ ее затѣмъ съ помощью особаго инструмента. Въ этомъ именно и заключалась артистическая сторона ремесла. Въ ретушевкѣ проявлялось особое искусство и утонченное изящество танагрскихъ мастеровъ. Только въ

рѣдкихъ случаяхъ вещи выпускались безъ такой отдѣлки. Если этой работы не выполняли или дѣлали ее небрежно, то сейчасъ же получались вещи низшаго сорта.

Обжиганіе требовало только внимательнаго отношенія, но отъ него зависѣлъ успѣхъ дѣла. Если испареніе воды черезъ оставлявшіяся для этой цѣли въ терракотѣ отверстія происходило плохо, если температура была доведена до слишкомъ высокой степени, вещь или разсыпалась на куски, или растрескивалась, скрѣпленные части разъединялись, и все было потеряно; поэтому, для избѣжанія подобныхъ несчастныхъ случаевъ, принимали много предосторожностей. Выжидали, чтобы вещь хорошо высохла на воздухѣ, что обуславливало медленное съезживание влажной глины. Стѣнки статуэтокъ дѣлались изъ самаго тонкаго и легкаго слоя глины, съ цѣлью довести усыханіе до возможно меньшей степени. Кромѣ того, съ задней стороны статуэтки продѣлывалось большое овальное, треугольное или четырехугольное отверстіе, называемое *отдушиной*; назначеніе его было—дать свободный выходъ парамъ, образовавшимся подъ дѣйствіемъ жары въ порахъ глины. Въ печи поддерживалась умѣренная температура, такъ какъ не нужно было доводить глину до чрезчуръ большой твердости; вообще замѣчено, что античныя статуэтки обожжены очень слабо.

Послѣ обжиганія статуэтки передавались въ руки мастера-живописца. Краски накладывались уже тогда, когда статуэтка совершенно остывала, поэтому онѣ приставали къ глинѣ плохо. Чтобы помочь раскрашиванію, статуэтку опускали въ известковое молоко; это вещество проникало во всѣ поры глины и образовывало на ней бѣлый налетъ, къ которому лучше приставали и на которомъ яснѣ выходили всѣ другія краски. При раскрашиваніи примѣнялись: красный цвѣтъ, начиная отъ алаго оттѣнка до розоваго, синій, зеленый, желтый и черный. Красками покрывалось все: одежда, тѣло, лицо, волосы, ноги и даже пьедесталъ. Глина видна была развѣ только съ нижней стороны статуэтки. При этомъ употреблялись только простые цвѣта, и разнообразіе оттѣнковъ не было въ ходу. Наиболѣе часто встрѣчающи-

мися цвѣтами были красный и синій. Зеленымъ пользовались гораздо рѣже. Желтый цвѣтъ нерѣдко служилъ для того, чтобы лучше укрѣпить позолоту; имъ красили крылья, бахрому туники и всѣ тѣ части, которыя надо было золотить. Волосы дѣлали темно-рыжими; брови и глаза обозначались черными черточками; ротъ обводился красной чертой; обнаженные части тѣла и лица покрывались однотонной коричневатокрасной или темно-желтой краской, подобно цвѣту тѣла; одежда красилась обыкновенно въ розовый или синій цвѣтъ, иногда же она была бѣлая съ цвѣтными полосами. При выборѣ окраски не всегда руководились желаніемъ соблюсти правдоподобіе; такъ, наприкладъ, листья на деревьяхъ дѣлали синими, шерсть животныхъ—зеленой. Все это признаки, что работа производилась иногда спѣшно и машинально.

Позолоту примѣняли только въ исключительныхъ случаяхъ. Въ Танагрѣ и въ Микенахъ ее можно видѣть на украшеніяхъ одеждъ, на покрывавшихъ голову повязкахъ и діадемахъ, на серьгахъ, браслетахъ и ожерельяхъ, но на обнаженномъ тѣлѣ никогда не встрѣчается никакихъ слѣдовъ ея. Однѣ только смиренскія издѣлія нарушаютъ это правило. На многихъ вещицахъ смиренскаго производства все тѣло цѣликомъ покрыто позолотой; впрочемъ, въ этомъ случаѣ мы имѣемъ дѣло просто съ поддѣлкой подъ маленькія бронзовыя позолоченныя статуэткі, которыя высоко цѣнились богатыми любителями, но благодаря своей дороговизнѣ не могли пріобрѣтаться покупателями другихъ классовъ общества.

Въ технику керамическаго производства поражаетъ простота пріемовъ. Тутъ ясно выказываются свойства греческаго ума съ его практическимъ смысломъ и артистическимъ чувствомъ, взаимно уравнивающими другъ друга. Цѣлью, къ которой инстинктивно стремились мастера, была красота, но они никогда не теряли изъ виду и интересовъ пользы. Они были своего рода мыслителями и творцами, когда воспроизводили въ болѣе удобной для распространенія формѣ сюжеты современной имъ скульптуры; они проникались философскими понятіями,

лежащими въ основѣ изображеній религіознаго и погребальнаго характера. Мастера эти были признанными поставщиками святилищъ и кладбищъ, и не забывали, что покупатели будутъ искать у нихъ символовъ, въ которыхъ въ изящной формѣ передавались бы сложныя чувства, вызываемыя поклоненіемъ богамъ, надеждою на безсмертіе, сожалѣніемъ и любовью къ почившимъ. Но у нихъ такъ же, какъ и у ихъ потребителей, философія была слишкомъ неопредѣленна, а вѣра черезчуръ растяжима. Они довольствовались не очень многимъ, и побужденія ремесленника часто брали у нихъ верхъ надъ мелькнувшимъ идеальнымъ представленіемъ. Ихъ духовный уровень былъ ни слишкомъ высокъ, ни слишкомъ низокъ: это были чрезвычайно искусные мастера, которые безсознательно проникались возвышенными мыслями, распространенными въ окружавшей ихъ средѣ; но въ то же время они были очень практичными ремесленниками и жаждали извлечь выгоду изъ всего, не брезгали поддѣлкой, страстно стремились къ барышамъ и желали достигнуть возможно большаго съ помощью самыхъ дешевыхъ приспособленій. Съ быстротой работы они соединяли внимательное отношеніе къ вкусамъ публики и даже къ ея временнымъ увлеченіямъ.

Потому-то произведенія коропластовъ, какъ ихъ называли, представляютъ собою, наряду съ разрисованными вазами, самое вѣрное зеркало, отражавшее въ себѣ жизнь античнаго общества.

(Pottier. Les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité, гл. XI).

16. Танагрскія статуэткі.

Танагрское производство достигаетъ высшей ступени своего развитія въ половинѣ IV-го вѣка до Р. Х. Эти статуэткі, отличавшіяся такой живостью позъ, такой кокетливостью въ нарядахъ, такой естественностью и изяществомъ, были типами, заимствованными изъ повседневной жизни; въ этомъ-то и заключается главный интересъ танагрскихъ произведеній, сдѣланныхъ иногда наскоро, но

всегда проникнутыхъ самымъ искреннимъ и тонкимъ чувствомъ дѣйствительности. Особенное мастерство проявляется при воспроизведеніи женскихъ фигуръ.

Вотъ мечтательница, сидящая на камнѣ подлѣ маленькой статуи бога Силена; волосы ея украшены нѣсколькими виноградными листьями, какъ будто она только-что вернулась съ праздника въ честь Бахуса; рука ея полусогнута на груди, голова поднята и взоръ безпредметно устре-



Танагрскія статуэтки.

мленъ въ пространство; она погрузилась въ свои мечты, и лицо ея озарено чуть замѣтной улыбкой. Другая женщина, также разукрашенная виноградными листьями, отдалась болѣе грустнымъ мыслямъ, если судить по наклоненной головѣ и опущенному въ землю взору; одна рука ея опирается на камень, который служитъ ей сидѣніемъ, а другая держитъ развязавшійся поясъ туники; плохо скрѣпленная одежда соскальзываетъ и обнажаетъ плечо. Третья

фигурка стоитъ въ гордой и слегка презрительной позѣ; она строго закутана въ одѣяніе съ ногъ до головы; правая рука ея заложена за талию, а выдвинутый локоть выступаетъ подъ матеріей и натягиваетъ драпировку вокругъ ея стана. Виноградные листья, украшающіе ея голову, и большой тимпанъ въ лѣвой рукѣ свидѣтельствуютъ, что эта гордая красавица, какъ и двѣ предыдущія, только-что была участницей игръ и веселыхъ процессій какого-нибудь праздника. Вотъ еще статуэтка, изображающая болѣе пожилую женщину. Она зябко закуталась въ свои одежды, покрыла полой гиматіона всю голову, положила правый локоть на лѣвую руку, подперла правою рукой щеку и подняла къ небу глаза съ выра-



Танагрская статуэтка.

женіемъ задумчивости на лицѣ. Увеличивъ въ своемъ воображеніи эту терракотовую фигурку до размѣра статуи, получимъ идеальный образъ греческой матроны.

Если желаете посмотреть на гречанку внѣ дома, когда она отдыхаетъ отъ своихъ домашнихъ занятій, то можете видѣть изображенія женщинъ на прогулкѣ: онѣ завернуты въ



Танагрскія статуэтки.

плащи съ цвѣтной бахромой, на головѣ у нихъ одинъ конецъ покрывала или же легкія соломенные шляпы, въ рукѣ вѣреть, чтобы освѣжать лицо отъ зноя ¹⁾). Одна изъ нихъ остановилась, желая отдохнуть, и опирается рукой на невысокій каменный столбъ; она не боится солнечнаго зноя, и на волосахъ ея нѣтъ ничего, кромѣ простой повязки. Если посмотрѣть на нее сбоку, то ея тонкій профиль вырисовывается совершенно отчетливо; складки ея плаща ниспадаютъ симметрическими волнами, расположенными съ большимъ искусствомъ; хотя изъ частей ея тѣла видны только концы ногъ, тѣмъ не менѣе подъ драпировкой чувствуется здоровая крѣпость всѣхъ ея членовъ. Какъ эти изящныя созданія умѣли красиво ходить и держаться! Во всѣхъ ихъ движеніяхъ чувствуется равновѣсіе и точная размѣренность, проявленіе спокойной силы и непоколебимаго здоровья! Къ нимъ вполне подходитъ роль матерей и женъ красавцевъ-атлетовъ, подвизавшихся въ своихъ здоровыхъ играхъ на палестрахъ и стадіяхъ. Въ этихъ глиняныхъ бездѣлушкахъ физическое совершенство греческой расы обнаруживается въ такой же мѣрѣ, какъ и въ самыхъ прекрасныхъ мраморныхъ статуяхъ.

(Pottier. Les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité, стр. 80 и сл.).

17. Золотыхъ дѣлъ мастерство въ микенскій періодъ ²⁾).

Мы знакомы съ произведеніями микенскихъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ по множеству предметовъ, найденныхъ въ гробницахъ мѣстнаго акрополя.

Можно подраздѣлить на двѣ категоріи всѣ сосуды, найденные Шлиманомъ: одни сосуды предназначались для храненія и разливанія жидкостей, другіе—для питья. Уже

¹⁾ См. рисунокъ на стр. 27 вып. II. (*Прим. автора*).

²⁾ Въ исторіи греческаго искусства микенскимъ періодомъ называется эпоха, предшествующая нашествію дорянъ на Пелопоннесъ; онъ простирается отъ XV до XII вѣка до Р. Х. (*Прим. автора*).

среди первыхъ замѣчаются образчики, не лишённые изящества, но изобрѣтательность мастеровъ проявляется, главнымъ образомъ, въ сосудахъ для питья. Нельзя встрѣтить даже двухъ такихъ кубковъ, которые были бы совершенно тождественны. У нѣкоторыхъ изъ нихъ только одна ручка, а форма болѣе или менѣе напоминаетъ вазу; украшеніе состоитъ лишь изъ желобковъ. На другихъ вся поверхность покрыта вѣточками, которыя отдѣляются другъ отъ друга стеблями съ распустившимся цвѣткомъ на концѣ. На одномъ золотомъ стаканчикѣ работа отличается большей сложностью: его наружная поверхность пересѣкается горизонтальной полосой, состоящей какъ бы изъ трехъ лентъ; полоса эта дѣлитъ сосудъ на двѣ части, украшенныя выпуклыми изображеніями рыбъ.



Золотая чаша съ желобками.

Дѣлались также кубки на ножкахъ. У одного изъ нихъ поверхность совершенно гладкая, украшенія же сосредоточены на ручкѣ; эта ручка заканчивается головой собаки, которая впилась зубами въ край сосуда. У другой чаши только одна ручка и та очень простой работы, но ниже кра-



Золотая чаша.

евъ находится {изображеніе} трехъ мчащихся во весь опоръ львовъ. Микенскіе мастера были, повидимому, очень искусны. Доказательствомъ этого является одинъ кувшинъ, корпусъ и шейка котораго сдѣланы отдѣльно; линія соединенія этихъ двухъ частей была прикрыта

полоской изъ того же металла; концы ея соединены на ручкѣ, закрѣплены гвоздями; но, чтобы достичь совершенной прочности въ прикрѣпленіи шейки къ самой основѣ

сосуда, гвоздей было недостаточно, а потому по всей окружности этой полосы можно замѣтить очень маленькія дырочки; когда-то въ нихъ были шпильки, толщина которыхъ не превосходила тупого конца иглки. На этой полосѣ изображено семнадцать выпуклыхъ бычачьихъ головъ.

Но золотыхъ дѣлъ мастеръ проявилъ богатство своей изобрѣтательности главнымъ образомъ при работѣ надъ драгоценными украшеніями. Вотъ, напримѣръ, діадема въ видѣ золотой тесьмы очень удлиненной, овальной формы. Главнымъ ея украшеніемъ являются девять выпуклыхъ бляшекъ; самая большая изъ нихъ помѣщена въ серединѣ, а остальные идутъ отъ центра къ концамъ, постепенно уменьшаясь въ размѣрахъ; вокругъ каждой изъ нихъ находятся два концентрическихъ круга; между ними расположены очень тонкая спираль и витой шнурокъ. Кружки поменьше окружены гуртиками и заполняютъ углы, которые образуются при пересѣченіи дугъ соприкасающихся круговъ. Все это окаймлено выпуклымъ ободкомъ, за которымъ начинается бордюръ. По

Золотая діадема.



своему рисунку описываемая діадема очень красива; постепенное уменьшеніе выпуклыхъ кружковъ находитъ объясненіе для глаза въ томъ, что поле діадемы суживается; спираль

и витыя линіи наполняютъ рисунокъ, но не запутываютъ его. На этой блестящей поверхности происходитъ игра свѣта и тѣней, что очень украшаетъ вещь. Общій видъ діадемы отличается строгимъ изяществомъ, которое, впрочемъ, не доводится до крайности.

Шлиманъ нашелъ въ одной могилѣ не менѣе 701 золотыхъ кружковъ; повидимому, они нашивались на одежду умершаго такимъ образомъ, что заполняли всѣ пустыя мѣста между главными частями погребальнаго убранства. Мотивы ихъ украшеній можно подраздѣлить на два разряда:



Золотая бляха.



Золотая пуговица.

одни украшенія состоятъ изъ кривыхъ линій въ самыхъ разнообразныхъ сочетаніяхъ; другія же являются воспроизведеніемъ растеній и низшихъ животныхъ, которыя часто вдохновляли художниковъ, разрисовывавшихъ вазы. Розетка является какъ бы переходомъ между этими двумя видами мотивовъ. Типичныя украшенія второго вида изображаютъ листь съ лучеобразно расходящимися жилками, восьминожку и бабочку. Всѣ эти пластинки были выбиты по матрицѣ.

У насъ есть также нѣсколько пуговицъ, сдѣланныхъ изъ золотыхъ пластинокъ, которыя изготовлялись слѣдующимъ образомъ: на деревянную или костяную форму

съ вырѣзаннымъ на ней рисункомъ накладывался золотой листокъ, затѣмъ путемъ сильнаго надавливанія листокъ этотъ входилъ въ углубленія модели и плотно облекалъ ея выпуклости. Поле пуговицы представляетъ собою ромбъ, съ розеткой посерединѣ; розетка окружена бордюромъ, который состоитъ изъ кружочковъ или расположенныхъ накрестъ листиковъ. На всѣхъ четырехъ углахъ ромба находятся по двѣ шишки. Идея этихъ шишекъ внушена, повидимому, шляпками гвоздей, которыми прикрѣ-

плялись къ мебели пластинки изъ хрусталя, стекла или слоновой кости.



Серьга.

Пластинки, прикрѣплявшіяся къ одеждѣ, отличались самой разнообразной формой. Между ними были треугольныя съ очень сложными фигурами изъ кривыхъ линій; другія дѣлались на подобіе трапецій и были украшены цвѣтками, слегка напоминающими общія очертанія нѣкоторыхъ видовъ лилій. Въ могилахъ встрѣчались также большія золотыя

пластинки, носившіяся на груди; отсюда же было извлечено украшеніе, походившее на найденное въ Троѣ. Это была небольшая трубочка, черезъ которую продѣтъ шнурокъ, а по обоимъ концамъ трубочки расположены были спирали, сдѣланныя изъ обвивающейся вокругъ самой себя золотой проволоки. Спиралью украшены также и большія серьги. Найдено было много серегъ съ кольцами, прикрѣпленными къ крючку, который продѣвался въ ухо. Не менѣе распространены были и головныя шпильки; изъ нихъ особенно извѣстна та, верхушка которой расширяется въ видѣ кружка съ женской фигурой, простирающей руки.

Микенскіе мастера, по крайней мѣрѣ вначалѣ, не спаивали золота къ золоту. Для прикрѣпленія ручки къ сосуду они пользовались гвоздями съ плоскими шляпками. Не спаивали они и серебра съ золотомъ. Когда они хотѣли скрѣпить между собою эти два металла, то накладывали золото на серебро и соединяли ихъ съ помощью

маленькихъ гвоздиковъ, или же дѣлали инкрустацію золота съ помощью маленькихъ пластинокъ, вставляемыхъ въ углубленія на поверхности серебра. Позолотой они также не умѣли пользоваться. Незнакомо имъ было и искусство спаиванія мѣди или бронзы; вазы, сдѣланныя изъ этихъ металловъ, состоятъ изъ мѣдныхъ пластинокъ, соединенныхъ одна съ другой посредствомъ множества маленькихъ гвоздиковъ. Гвозди съ широкими шляпками служили и для прикрѣпленія всѣхъ ручекъ. Но греки изготовляли уже самые разнообразные сплавы. Въ инкрустаціи мѣднаго клинка, найденнаго въ Вафіо, вставлено одно вещество, которое представляетъ собою бронзу, очень богатую оловомъ, или сплавъ свинца и серебра. Такимъ путемъ получался мягкій и бѣлый металлъ, который встрѣчается у Гомера подъ названіемъ *χασίτερος*. До начала разработки рудниковъ въ Испаніи олово находилось слишкомъ рѣдко, а потому его не употребляли въ чистомъ видѣ.

(По Perrot. Histoire de l'art dans l'antiquité, VI, стр. 959 и сл.).

18. Золотыя вазы изъ Вафіо ¹⁾.

Формы и размѣры двухъ кубковъ, найденныхъ въ Вафіо, одинаковы. Одинъ изъ нихъ имѣетъ въ вышину 8,3 сантиметра, а въ діаметрѣ 10,4 сантиметра; другой—съ тѣмъ же діаметромъ, но на 3 миллиметра ниже. Одинъ вѣситъ 276, а другой 280¹/₂ граммовъ. Украшенія ихъ выпуклыя, но съ внутренней стороны углубленія незамѣтны, такъ какъ каждый кубокъ сдѣланъ изъ двухъ листовъ металла, наложенныхъ одинъ на другой. Листокъ, расположенный съ внутренней стороны, совершенно гладкій и исполняетъ роль подкладки, скрывая оборотную сторону выпуклыхъ украшеній. Мастеръ выпустилъ этотъ внутренній листокъ нѣсколько выше наружнаго, и слегка загнутые края его

¹⁾ Обѣ эти вазы найдены въ 1888 году въ одной могилѣ на Спартанской равнинѣ, къ западу отъ деревни Вафіо; онѣ принадлежатъ къ микенскому періоду. (Прим. автора).

надъ лицевымъ листкомъ образуютъ по всей окружности нѣчто вродѣ рубчика.

На одномъ изъ этихъ сосудовъ художникъ изобразилъ сцену охоты за дикимъ быкомъ. Между скалами и кустарниками находится узкій проходъ, поперекъ котораго протянута сѣть, привязанная концами къ дереву. Испуганный криками загонщиковъ буйволъ со всего разбѣга бросается въ веревочныя петли, и ноги его запутываются въ нихъ. Несмотря на всѣ усилія, онъ не въ состояніи разорвать ихъ; животное выбивается изъ силъ, падаетъ и съ тоскою подымаетъ свою голову, которая остается еще свободной. Другой буйволъ, предупрежденный несчастьемъ своего собрата, перескакиваетъ съ невѣроятнымъ усиліемъ черезъ препятствіе. Онъ еще не сталъ на землю; его переднія ноги едва только коснулись почвы, а онъ уже направляется вправо, причемъ никто не дѣлаетъ попытокъ ловить его. По другую же сторону сѣти еще одинъ буйволъ попалъ между двумя людьми, загородившими ему проходъ; но онъ избавляется отъ нихъ: ударомъ своего лѣваго рога онъ бросаетъ одного изъ нихъ на воздухъ, и тотъ падаетъ въ это мгновеніе на спину. Затѣмъ, повернувшись къ другому нападающему, животное правымъ рогомъ пронзаетъ ему грудь и подымаетъ его на этомъ рогѣ, причемъ человѣкъ виситъ внизъ головой. Двѣ пальмы обрамляютъ по сторонамъ сцену изъ этихъ трехъ быковъ.

На другомъ кубкѣ художникомъ изображено побѣжденное и покорившееся животное. Посрединѣ стоятъ рядомъ два буйвола, которые поворачиваютъ одинъ къ другому головы, какъ бы ведя между собою бесѣду. Направо третій буйволъ, отдѣленный отъ этой группы деревомъ, медленно движется съ опущенной внизъ головой. Влѣво отъ центральной группы изображенъ буйволъ, котораго человѣкъ держитъ на веревкѣ. Животное, повидимому, тянетъ за эту веревку, но безъ особаго ожесточенія; ясно, что оно не оказываетъ серьезнаго сопротивленія; протестъ его выражается только движеніемъ головы, поднятой вверхъ; буйволъ выпускаетъ мычаніе, въ которомъ слышится призывъ и жалоба, но которое, однако, не мѣшаетъ ему повиноваться.

Обѣ эти сцены, какъ можно замѣтить, происходятъ въ одной и той же мѣстности, среди горныхъ ущелій и пастбищъ. Въ ней дѣйствуютъ одни и тѣ же лица: могучее животное, силу котораго нужно обуздать, а съ другой стороны—человѣкъ, сначала ставяшій на карту свою жизнь въ этой полной случайностей охотѣ, затѣмъ затягивающій ремни ярма вокругъ роговъ, смертоносныхъ ударовъ которыхъ онъ такъ долго боялся. Эти изображенія являются



Вазы изъ Вафіо.

дополненіемъ другъ къ другу: одна и та же тема развивается въ двухъ дѣйствіяхъ рисунковъ обоихъ сосудовъ; противопоставленіе этихъ сценъ производитъ выгодное впечатлѣніе и свидѣтельствуетъ, что кубки вышли изъ одной и той же мастерской.

Однако, въ выполненіи замѣчается нѣкоторая разница: въ первомъ кубкѣ оно менѣе закончено, менѣе выдержано во всѣхъ подробностяхъ, но, благодаря именно этому, отличается большей силой и жизненностью. Работа носитъ скорѣе характеръ наброска, сдѣланнаго съ одушевленіемъ и увѣ-

ренностью, которая свидѣтельствуютъ о вдохновеніи и искусствѣ художника. Это проявляется во многихъ чертахъ. Такъ, напримѣръ, у буйвола, за которымъ человѣкъ охотится, члены тѣла болѣе слиты воедино со всѣмъ корпусомъ, чѣмъ у животныхъ, прогуливающихъ по пастбищу: они какъ бы болѣе соотвѣтствуютъ туловищу и лучше передаютъ его движенія. На второй же вазѣ прикрѣпленіе бедеръ къ туловищу сдѣлано слабо и условно. Что-то вялое чувствуется и въ ногахъ, которыя скорѣе какъ бы висятъ подъ животомъ, а не соединены съ тазовыми и плечевыми костями. Изображеніе головъ также оставляетъ желать многого. Голова лѣваго буйвола въ центральной группѣ не достаточно широка; если бы ее отдѣлить отъ туловища, то можно было бы скорѣе принять за голову козла, а не буйвола. Голова его сосѣда, того животнаго, которое смотритъ на зрителей, незначительна и лишена выраженія.

Если внимательно изучить первый кубокъ, то въ рисунокѣ его можно замѣтить грубья ошибки. Поза быка, попавшаго въ сѣти, поистинѣ искусственна: онъ долженъ былъ бы переломить спинной хребетъ, если бы изогнулся такимъ образомъ, что его переднія ноги касались роговъ. Неизвѣстно также, гдѣ задняя часть лѣваго буйвола; предполагается, что она закрыта и ея не видно изъ-за сѣти и того, что находится въ послѣдней. Но такая незаконченность рисунка смущаетъ глазъ и не удовлетворяетъ его. Есть, наконецъ, что-то странное и въ фигурѣ человѣка, проколотаго рогомъ того же быка. Одна его рука невидима, голова наклонена назадъ, тогда какъ можно было бы ожидать, что она будетъ опущена внизъ. Это происходитъ потому, что скульпторъ задался слишкомъ трудной задачей: онъ хотѣлъ схватить движенія порывистыя и сильныя, длящаяся лишь одно мгновеніе. Задача скульптора второго сосуда была легче: тамъ изображаются движенія, обычныя для животнаго и легко поддающіяся изученію. Поза единственнаго человѣка, играющаго роль въ этой картинѣ, также въ высшей степени проста; предающіяся отдыху на полѣ фигуры представлены очень непринужденно.

Однако, при изображеніи охоты проявляются самыя серьезныя достоинства художника, какъ будто бы самая трудность его задачи дѣйствовала на него возбуждающимъ образомъ. Рисунокъ здѣсь гибкій и сжатый, указываетъ на болѣе проникновенное отношеніе къ жизненнымъ явленіямъ. Нѣкоторыя черты, запечатлѣнныя на этомъ кубкѣ, поражаютъ необыкновенной правдивостью. Кто хоть мелькомъ видѣлъ борьбу быковъ, знаетъ, что въ пылу битвы они побѣдоносно вытягиваютъ свой хвостъ. И здѣсь у буйвола, перепрыгивающаго черезъ препятствіе, хвостъ поднять и даже загибается впередъ, какъ бы слѣдуя за движеніемъ тѣла. У того буйвола, который набросился на охотниковъ, хвостъ подъ вліяніемъ гнѣва вытянутъ. Обратите, кромѣ того, вниманіе, какъ поступаетъ животное въ стремленіи погубить своихъ враговъ: оно наклоняетъ голову, поворачивая ее при этомъ въ одну сторону, и бьетъ только однимъ рогомъ. Самые ужасные удары при боѣ на аренѣ быки наносятъ именно тогда, когда они поворачиваютъ голову; если же быкъ бьетъ по направленію оси своего тѣла, то можетъ ударить своего врага очень сильно, повергнуть его на землю, но онъ не причинитъ своей жертвѣ большого вреда, и рога не пронзятъ ея тѣла.

Что касается буйвола, попавшаго въ петлю, то фигура его полна крупныхъ недостатковъ. Но голова его необычайно жизненна, и кажется, что слышишь свирѣпое мычаніе, исходящее изъ этой широко раскрытой пасти! (По *Perron. Histoire de l'art dans l'antiquité*, VI, стр. 785 и сл.).

19. Ларецъ Кипсела.

Одинъ изъ коринѣскихъ тиранновъ, вѣроятно Періандръ (отъ 629 до 585 г. до Р. Х.), посвятилъ Герѣ Олимпійской въ честь своего отца Кипсела великолѣпный кедровый ларецъ, весь разукрашенный скульптурными фигурами изъ дерева или инкрустированный слоновой костью и золотомъ. Павсаній, который видѣлъ эту вещь во II вѣкѣ послѣ Р. Х., оставилъ намъ подробное описаніе ея.

Изображенія ¹⁾ раскинуты на пяти поясахъ. На нижнемъ поясѣ, если итти справа налѣво, можно видѣть, что Эномай въ колесницѣ преслѣдуетъ Пелопса, который держитъ Гипподамію въ колесницѣ, запряженной крылатыми лошадьми. Дальше изображенъ домъ Амфіарая и старая женщина, несущая маленькаго Амфилоха. Передъ домомъ стоитъ Эрифила со своими двумя дочерьми и сыномъ. Возница Ватонъ въ одной рукѣ держитъ возжи своихъ лошадей, а въ другой—копье. Амфіарай, уже стоя одной ногой въ колесницѣ, угрожаетъ своей преступной женѣ мечомъ и съ большимъ трудомъ сдерживаетъ свой гнѣвъ. Далѣе изображены погребальныя игры въ честь Пелея, цѣлая толпа зрителей, Гераклъ, сидящій на тронѣ, а позади его женщина, играющая на фригійской флейтѣ: тутъ происходитъ состязаніе въ кулачномъ боѣ, борьбѣ, метаніи дисковъ, въ простомъ бѣгѣ и въ бѣгѣ колесницъ. Дальше Гераклъ убиваетъ Лернейскую гидру; при этомъ подвигѣ присутствуетъ Аѳина, царь ѳракійскій Финей и сыновья Борея, прогоняющіе Гарпій.

На второмъ полѣ слѣва направо изображено слѣдующее: Ночь держитъ на рукахъ бѣлаго заснуваго мальчика,—это былъ Сонъ,—и чернаго мальчика, съ закинутыми одна на другую ногами и какъ будто бы спящаго,—это была Смерть. Далѣе —прекрасная женщина, Справедливость, бьетъ палкой другую, безобразную,—Неправду; волшебницы готовятъ что-то въ ступкѣ; Ида ведетъ къ себѣ Марпессу; Зевсъ, превратившійся въ Амфитріона и Алкмена; Менелай въ панцырѣ съ обнаженнымъ мечомъ бросается на Елену послѣ взятія Трои; Медея сидитъ въ обществѣ Язона и Афродиты; музы поютъ подъ управленіемъ Аполлона; Атласъ съ яблоками Гесперидъ въ рукѣ держитъ на себѣ тяжесть неба и земли, а Гераклъ приближается къ нему; Аресъ ведетъ Афродиту; Тезей, котораго змѣя защищаетъ противъ Пелея, желающаго схватить его; крылатыя сестры Медузы преслѣдуютъ улетающаго Персея.

¹⁾ Сюжеты этихъ изображеній заимствованы изъ мифологіи грековъ.

На третьемъ поясѣ были изображены два войска, состоящія главнымъ образомъ изъ пѣхотинцевъ, но среди которыхъ есть люди и на колесницахъ; одни изъ солдатъ готовы уже къ бою, другіе не прочь дружески поболтать. Въ истолкованіи этой сцены въ древнее время полного согласія не было.

На четвертомъ поясѣ, если считать слѣва направо, изображается Борей, похищающій Ориѳію, причемъ у обоихъ, вмѣсто ногъ — змѣиные хвосты; борьба Геракла съ Геріономъ — чудовищемъ, имѣющимъ три тѣла; Тезей съ лирой и Аріадна, протягивающая ему вѣнокъ; Ахиллъ и Мемнонъ борются другъ съ другомъ передъ своими матерями; Меланіонъ и Аталанта съ молодой ланью; Аяксъ и Гекторъ, вступившіе въ состязаніе передъ Распрею; Діоскуры, похищающіе Елену и Эору; Агамемнонъ борется съ Коономъ изъ-за тѣла Ифидамы; Гермесъ ведетъ къ Парису трехъ богинь, чтобы онъ разсудилъ ихъ споръ о красотѣ; далѣе, крылатая Артемида держитъ одною рукою льва, а другою пантеру; Аяксъ отрываетъ Кассандру отъ статуи Артемиды, у которой она искала покровительства; Этеоклъ, а рядомъ съ нимъ Полиникъ, который упалъ на одно колѣно, и Кира терзаетъ его своими ужасными зубами и кривыми ногтями; Діонисъ съ бородой, въ длинномъ одѣяніи, съ золотымъ кубкомъ въ рукѣ, лежитъ въ пещерѣ, украшенной виноградными лозами, яблоками и гранатами.

Въ верхнемъ поясѣ находились Одиссей и Цирцея въ гротѣ; впереди ихъ нѣсколько служанокъ, занятыхъ какой-то работой; далѣе кентавръ Хиронъ; Оетида получаетъ отъ Гефеста оружіе Ахилла; она стоитъ въ серединѣ хоровода Нереидъ, которыя сидятъ въ колесницѣ, запряженной лошадьми съ золотыми крыльями; Навзикая со своей служанкой ѣдетъ на мулахъ мыть бѣлье; Гераклъ мечетъ стрѣлы въ стадо центавровъ, изъ которыхъ нѣкоторые уже убиты.

Трудно рѣшить, говоритъ одинъ французскій ученый (Colignon), былъ ли творцомъ этого замѣчательнаго произведенія искусства коринѳянинъ или какой-нибудь бродячій

художникъ, одинъ изъ тѣхъ, которые въ концѣ VII вѣка переносили въ континентальную Грецію произведенія промышленнаго искусства, распространеннаго на Критѣ. Но, кто бы ни былъ творецъ ларца Кипсела, это произведеніе, несомнѣнно, греческаго происхожденія.

(По Павсанію, V, 17—19).

20. Золотыя вещи, найденныя въ Босфорѣ Киммерійскомъ ¹⁾).

Въ Босфорскомъ царствѣ могилы представляли собою обширныя комнаты, сверху которыхъ устраивались высокія насыпи; предметы, служившіе принадлежностью погребенія, были многочисленны и разнообразны, а драгоценныя вещи, которыми при жизни гордились варварскіе властители этой страны, заботливо хоронились вмѣстѣ съ ихъ обладателями. Среди этихъ могилъ нѣкоторыя, какъ, напримѣръ, Куль-Обская ²⁾, содержали настоящія сокровища. Между мужскими и женскими украшеніями мы встрѣчаемъ множество издѣлій чисто греческаго производства.

Подлинныя эллинскія вещи въ мужскихъ могилахъ встрѣчаются рѣдко. Это легко объяснимо: греки не носили драгоценныхъ украшеній; единственнымъ мужскимъ украшеніемъ, принятымъ у нихъ, служилъ рѣзной камень въ очень простой оправѣ; и надо замѣтить, что этотъ камень, восковой отпечатокъ котораго замѣнялъ подпись, былъ скорѣе предметомъ повседневнаго обихода, чѣмъ

¹⁾ Босфоромъ Киммерійскимъ называется проливъ, носящій теперь наименованіе Керченскаго, между Чернымъ (Понтомъ Эвксинскимъ) и Азовскимъ (Меотидой) морями. Греки уже въ очень древній періодъ основали здѣсь колоніи (Пантикапея, Фанагорія, Танаисъ, Теодосія и т. д.), которыя въ концѣ концовъ подпали подъ власть сосѣднихъ варваровъ. Такъ образовалось Босфорское царство, носившее полуэллинскій, полускиѣскій характеръ. Государями его въ IV вѣкѣ были: Сатиръ (407—393 г.г. до Р. Х.), Левконъ и Спартокъ (393—348 г.г.) и Перисадъ (348—310 г.г.). Эти цари поддерживали очень дружественныя отношенія съ Афинами, куда вывозилось изъ ихъ страны много хлѣба. (*Прим. автора*).

²⁾ Близъ г. Керчи (Пантикапеи). (*Прим. автора*).

роскоши. Въ аѳинскихъ лавкахъ нельзя было бы приобрести ни мужскихъ ожерелій, ни браслетовъ. Скиѳскіе государи Босфора, среди которыхъ любовь къ украшеніямъ была распространена въ такой же мѣрѣ, какъ и среди женщинъ, принуждены были поэтому обращаться въ греческіе города своей собственной страны, гдѣ золотыхъ дѣлъ мастера специально для нихъ дѣлали любимыя ими украшенія. Только въ исключительныхъ случаяхъ они могли заказывать ихъ въ самой Греціи. Женщины, наоборотъ, могли найти большое разнообразіе украшеній среди товара какого-нибудь пріѣзжаго изъ Греціи купца. И выборъ ихъ иногда оставался на очень хорошихъ вещахъ. Подтвержденіемъ этого служатъ вещи той женщины, которая была погребена въ Куль-Обской гробницѣ, и другой, погребенной въ большемъ изъ двухъ кургановъ, называемыхъ „Близнецами“ или „Двумя братьями“ и находящихся на территоріи Фанагоріи (на полуостровѣ Тамани) ¹⁾.

Быть можетъ, ожерелья и ушные украшенія этой второй женщины вмѣстѣ съ украшеніями, найденными въ Фокеѣ, въ Малой Азіи, являются лучшими изъ дошедшихъ до насъ образцовъ золотыхъ дѣлъ мастерства. Ожерелье это сдѣлано такимъ образомъ: три ряда постепенно увеличивающихся подвѣсокъ прикрѣплены маленькими цѣпочками къ плоской цѣпи, состоящей изъ шести рядовъ и застегивающейся вокругъ шеи фермуаромъ въ видѣ львиныхъ головъ. Тѣ мѣста, гдѣ маленькія цѣпочки присоединяются къ большой, украшены попеременно то маленькими кружочками съ гладкой или выпуклой поверхностью, то цвѣточками, состоящими изъ завязи и двухъ рядовъ лепестковъ; подобные же цвѣточки прикрѣплены въ мѣстахъ соединенія маленькихъ цѣпочекъ съ подвѣсками второго и третьяго ряда. Подвѣски верхняго ряда изображены въ видѣ продолговатыхъ желудей, задняя часть которыхъ покрыта

¹⁾ Мысль раскопать эти древнія кладбища впервые пришла въ голову одному французу, Полю Дибрю (Paul Dubrux), директору керченскихъ солеварень (въ 1816 году). Раскопки впослѣдствіи продолжались, и сдѣланныя тамъ находки составляютъ одно изъ сокровищъ Петроградскаго Эрмитажа. (*Прим. автора*).

остроконечными листьями. Подвѣски, находящіяся въ слѣдующемъ ряду, представляютъ собою промежуточную форму между желудемъ и вазой безъ подножки; верхняя часть закругленія этой вазочки прикрыта особыми листьями и маленькими выпуклыми ягодками. Подвѣски, помещенныя въ нижнемъ ряду, гораздо крупнѣе и имѣютъ болѣе опредѣленную форму вазы. Онѣ также покрыты ли-



Золотое ожерелье.

стиками, между которыми видны маленькія круглыя ягодки. Эти листики, поочередно черезъ одну подвѣску, то доходятъ до нижняго конца, то раздѣляются полоской, украшенной филигранными завитками. О чудесномъ искусствѣ рукъ мастера свидѣлствуютъ украшения золотыхъ пластинокъ, изъ которыхъ сдѣланы эти подвѣски, гравировка листочковъ, которой они украшены, припайка филигранныхъ украшеній и ягодокъ.

Рисунокъ даетъ понятіе объ общемъ видѣ этого ожерелья; но онъ, разумѣется, не можетъ дать никакого представленія относительно богатства колорита, которое было результатомъ примѣненія эмалировки въ различныхъ частяхъ украшеній. Поперечные пояски большихъ подвѣсокъ были заполнены между завитками голубой эмалью, которая оттъняла ярко-горячій тонъ золота, выбраннаго золотыхъ

дѣлъ мастеромъ. Лепестки маленькихъ цвѣточковъ и листики подвѣсокъ, находящихся въ верхнихъ рядахъ, были покрыты попеременно голубой и зеленой эмалью...

Другіе предметы, также эллинскаго происхожденія, указываютъ на усилія производителей этихъ вещей приспособиться къ особенностямъ вкуса ихъ босфорскихъ покупателей, которымъ предназначались эти предметы вывоза.

Вотъ, на примѣръ, ожерелье, концы котораго не соединяются между собой. Оно, очевидно, было сдѣлано для скиѳа. На концахъ золотого жгута, образующаго ожерелье,



Ожерелье.

находятся украшенія, которыя изображаютъ переднія половины двухъ лошадей съ всадниками; ноги у этихъ лошадей согнуты такимъ образомъ, что кажется, будто онѣ стремятся галопомъ выскочить изъ оправы, гдѣ заключена другая часть ихъ тѣла. Всадники эти — скиѳы: у нихъ длинныя волосы, перевязанные на затылкѣ и падающіе сзади на плечи; бороды не подстрижены и густы; одеждой служитъ кафтанъ съ узкими рукавами, стянутый въ талии поясомъ, широкія шаровары и сапоги. Если бы шаро-

вары были надѣты не сверхъ сапогъ, а заправлены въ нихъ то костюмъ этихъ скифовъ былъ бы совершенно похожъ на одежду русскихъ мужиковъ; и лицомъ они похожи на русскихъ крестьянъ съ ихъ грубымъ, но не животнымъ типомъ, съ большимъ и широкимъ носомъ, большими сонными глазами и широкими ртами. Лошади ихъ также не сходны съ греческими. Смѣшать типъ лошадей, благодаря особому выгибу на мордѣ, невозможно. И вся эта вещьца,



Фіаль.

сдѣланная для варвара, отлита и потомъ отчеканена съ такимъ совершенствомъ, которое могло бы удовлетворить вкусамъ самаго требовательнаго любителя - афинянина. Надо прибавить также, что эмаль и здѣсь играетъ извѣстную роль. Переходъ отъ всадника къ части ожерелья, сдѣланной въ видѣ жгута, состоитъ изъ нѣсколькихъ полосокъ, украшенныхъ пальмовыми листьями. Фонъ этихъ листьевъ покрытъ синей и зеленой эмалью.

Въ той же могилѣ былъ найденъ золотой предметъ, толстый и тяжелый, ошибочно принятый за центральную,

выпуклую часть щита, тогда какъ это просто чаша безъ ножки, служащая при возліяніяхъ; у грековъ она называлась *фіаломъ*. Украшенія на этихъ *фіалахъ* были почти всегда такія же, какъ у ихъ изобрѣтателей—египтянъ: цвѣтки лотоса, вогнутые съ внутренней стороны и выпуклые снаружи, расположены въ видѣ лучей вокругъ центральной части чаши и идутъ до самыхъ краевъ ея. Здѣсь этотъ обычный рисунокъ сохраненъ, только цвѣты лотоса переполнены множествомъ украшеній, поражающихъ своею роскошью. Прежде всего, въ первомъ ряду лепестковъ мы видимъ головы горгонъ съ ихъ искривленными гримасой лицами и волосами изъ змѣй, которыя продолжаются въ видѣ странныхъ узоровъ; во второмъ ряду лепестковъ также изображены головы горгонъ, но меньшихъ размѣровъ; въ третьемъ же ряду вмѣсто нихъ находятся головы скивовъ съ ихъ остроконечными шапками и длинными густыми бородами.

Въ Никопольскомъ курганѣ близъ Днѣпра, въ одной могилѣ, несомнѣнно царской, хотя и неизвѣстно кому принадлежащей, какъ, впрочемъ, и всѣ другія могилы, найдено было много предметовъ. Среди нихъ наиболѣе важной является серебряная, въ нѣкоторыхъ частяхъ вызолоченная амфора, вышиной въ 70 сант. Она сдѣлана изъ двухъ серебряныхъ листовъ, наложенныхъ одинъ на другой, и имѣетъ двѣ ручки. Самая ваза украшена пальмовыми вѣтвями и листьями, исполненными съ тѣмъ нѣсколько сухимъ изяществомъ, которое такъ характерно для македонской эпохи ¹⁾. На передней сторонѣ вазы эти вѣтви сдѣланы слегка выпуклыми; на задней онѣ просто выгравированы. Среди листы изображены птицы, съ каждой стороны по двѣ большихъ и по двѣ маленькихъ. Въ нижней части вазы находится два отверстія для вытеканія содержащейся въ сосудѣ жидкости; они закрывались пробками, которыя были прикрѣплены на маленькія цѣпочки. Отверстія эти украшены головами львовъ, напоминающими львовъ Парѳенона. Тутъ мы видимъ примѣръ того, какъ древніе образцы, сдѣлавшіеся

¹⁾ Македонская эпоха—см. вып. I, стр. 87, прим.

классическими, продолжали воспроизводиться золотыхъ дѣлъ мастерами.

Нѣсколько выше находилось еще и третье отверстіе,



Никопольская ваза.

украшенное лошадиной головой съ крыльями. Это животное съ настороженными ушами, испуганнымъ взглядомъ, худою мордою, раздутыми ноздрями и съ приоткрытымъ, какъ приржаніи,ртомъ, совершенно непохоже на тѣхъ греческихъ лошадей, которыя изображены на Пареевонскомъ фризѣ и на могилѣ Мавзола ¹⁾. Это—дикая, безпокойная и дрожащая при малѣйшемъ звукѣ степная лошадь. Мѣсто прикрѣпленія лошадиной головы къ сосуду очень удачно скрыто двумя распростертыми крыльями, при-

ставленными художникомъ къ головѣ и дополняющими ея

¹⁾ Мавзолъ—царь Карійскій (въ Малой Азіи) IV в. до Р. Х. Жена его воздвигла на его могилѣ великолѣпную гробницу, получившую названіе мавзолея.

странный видъ. Въ верхней части сосуда, тамъ, гдѣ беретъ начало шейка его, изображена группа грифоновъ, по два съ каждой стороны. Одни изъ нихъ сдѣланы выпуклыми путемъ выбиванія, другіе просто выгравированы.

Но самую оригинальную часть украшеній составляетъ фризь съ горельефами ¹⁾, отлитыми отдѣльно, отчеканенными рѣзцомъ и припаянными затѣмъ къ тому мѣсту сосуда, гдѣ поверхность его начинаетъ выгибаться для перехода въ шейку. Темой этихъ изображеній служитъ воспитаніе лошади. Въ центрѣ находится кобылица, которую трое людей усиливаются повалить на землю, дергая за веревки, привязанныя къ нижней части ея ногъ (серебряныя нити, изображавшія эти веревки, отломаны). Извѣстно, что этимъ способомъ до сихъ поръ еще пользуются, чтобы испугать животное и побороть его сопротивленіе. Съ правой стороны отъ этой группы стоитъ человѣкъ и держитъ въ рукахъ какой-то предметъ, который теперь утерянъ, — можетъ быть, путы, приготовленныя для лошади. Еще далѣе справа владѣлецъ пастбища и животныхъ, которыя на немъ паслись, только что слѣзъ съ лошади. Эта лошадь, осѣдланная и взнузданная, спокойно ожидаетъ, пока ея всадникъ не кончитъ спутывать ей переднія ноги, чтобы она могла пастись. Слѣва отъ первой группы, т. е. отъ кобылицы и окружающихъ ее людей, изображенъ человѣкъ передъ лошадыю, которую онъ держитъ за недоуздокъ; онъ сгибаетъ ей одной рукой лѣвое колѣно и, натягивая въ то же время веревку, заставляетъ ее повернуть голову направо; вслѣдъ за этимъ онъ быстрымъ движеніемъ повернетъ ее снова налево, заставить этимъ лошадь потерять равновѣсіе и повалить ее на бокъ. На задней сторонѣ вазы два другихъ работника только что накинули веревки на скачущихъ и пытающихся убѣжать лошадей, тогда какъ двѣ послѣднія лошади табуна пока еще спокойно щиплютъ низкую степную траву.

Въ этой вещи все вызываетъ изумленіе: крайняя рѣдкость

¹⁾ Горельефъ — скульптурное изображеніе, помѣщенное на поверхности такимъ образомъ, что соприкасается съ нею лишь въ нѣсколькихъ мѣстахъ.

предметовъ такой высокой цѣнности, очень интересный стиль и искусство выполненія. Я даже едва могу допустить мысль, чтобы золотыхъ дѣлъ мастеръ, сдѣлавшій ее, былъ родомъ изъ Ольвіи, или, по крайней мѣрѣ, что его рука и глазъ получили тамъ свои навыки; его искусство рѣзчика таково, что онъ былъ бы достоинъ и любой аѳинской мастерской.

(Rayet. *Etudes d'archéologie et d'art*, стр. 208—210 и 218—229).

21. Рѣзчики монетъ.

Чеканка монетъ считалась древними скорѣе ремесломъ, чѣмъ искусствомъ въ собственномъ смыслѣ этого слова. Поэтому греческіе писатели не снизошли до того, чтобы сообщить намъ имена монетныхъ дѣлъ мастеровъ. Но мы не раздѣляемъ этихъ предразсудковъ и можемъ помѣстить по крайней мѣрѣ трехъ изъ тѣхъ, чьи подписи находимъ подъ ихъ произведеніями, въ число величайшихъ художниковъ Греціи. Это Эвенетъ и Кимонъ Сиракузскіе и Θεοδοτὴ Κλαζομενσικῆй.

Эвенетъ и Кимонъ были почти современниками. Расцвѣтъ ихъ дѣятельности относится ко времени тиранніи обоихъ Діонисіевъ Сиракузскихъ ¹⁾. Именно въ эту эпоху на нихъ было возложено изготовленіе большихъ серебряныхъ монетъ, вѣсомъ въ 10 аттическихъ драхмъ (44 грамма, около 3 р. 70 к.), называвшихся пентеконталитрами, потому что цѣнность ихъ соотвѣтствовала стоимости 50 фунтовъ мѣди. Всѣ извѣстныя до сихъ поръ монеты этого рода, принадлежащія къ указанной эпохѣ, вышли изъ рукъ того или другого изъ этихъ мастеровъ и составляютъ ихъ самыя превосходныя произведенія. Подписи имѣются только на нѣкоторыхъ изъ этихъ монетъ.

Съ давнихъ поръ, по единодушному признанію нумизматовъ, монеты, выгравированныя Эвенетомъ и Кимономъ, считаются высшимъ достиженіемъ монетнаго искусства.

¹⁾ Время Діонисіевъ Сиракузскихъ—конецъ V и половина IV в. до Р. X.

Изъ двухъ этихъ гравировъ Кимонъ долженъ быть поставленъ на второе мѣсто; тѣмъ не менѣе, его произведенія превосходятъ всѣ самыя замѣчательныя издѣлія того же рода эпохи Возрожденія. Стилъ его не лишенъ недостатковъ: онъ нѣсколько вычуренъ и слишкомъ подчеркиваетъ граціозность типа въ ущербъ болѣе идеальной, возвышенной красотѣ. Въ его фигурахъ, черезчуръ переполненныхъ деталями и украшеніями, нѣтъ достаточной простоты, вслѣдствіе чего онѣ нѣсколько теряютъ въ чистотѣ стили и въ величій. Вмѣстѣ съ тѣмъ, въ его исполненіи есть извѣстная жесткость, которая по временамъ доходитъ почти до грубости и странно противорѣчитъ постоянно поглощающему его стремленію къ изяществу.

Кимонъ—только крупный художникъ; Эвенетъ же въ той области, которую онъ избралъ себѣ, является величайшимъ



Монеты Эвенета.

творцомъ. Въ монетномъ искусствѣ онъ играетъ ту же роль, что Фидій въ скульптурѣ. Попробуйте взглянуть въ теченіе нѣкотораго времени въ выгравированную имъ монету, и скоро вы забудете о ничтожныхъ размѣрахъ вещицы, которую держите въ рукахъ: вамъ покажется, что вы видите какой-нибудь обломокъ фриза Парѳенона. Въ этомъ именно и заключается свойство искусства, доведеннаго до совершенства: оно сообщаетъ самымъ маленькимъ вещамъ такое же величіе, какъ и самымъ большимъ, и въ изображеніе на монетномъ кружкѣ въ 6 или 7 сант. въ діаметрѣ можетъ вложить столько же красоты и мощи, какъ и въ какую-нибудь колоссальную статую.

Эвменъ, какъ и многіе великіе мастера, въ теченіе своей карьеры постоянно развивался и замѣтнымъ образомъ измѣнялъ свою манеру работать. Въ первыхъ его произведеніяхъ, появившихся въ послѣдніе годы V вѣка, въ его стилѣ и приѣмахъ работы сказывается во многихъ отношеніяхъ вліяніе Эвмена, съ которымъ онъ вначалѣ работалъ, повидимому, сообща, и который былъ, кажется, его учителемъ. Въ немъ уже тогда чувствовалось въ большей мѣрѣ, чѣмъ въ Эвменѣ, присутствіе той божественной искры, которой отличаются первоклассные художники, но онъ перенялъ отъ своего учителя нѣкоторую рѣзкость и жесткость старого стиля. Постепенно талантъ его становится гибче и совершеннѣе и достигаетъ мягкости и свободы творчества; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ всегда сохраняетъ оттѣнокъ простого величія и строгости даже въ утонченности, которая была доведена имъ до совершенства.

Онъ несравнененъ по точности и искусству лѣпки: его головы божествъ проникнуты чѣмъ-то истинно-идеальнымъ; онъ умѣетъ проявить богатство творчества, не впадая въ излишество орнаментовки и деталей, что въ концѣ концовъ уменьшаетъ значеніе произведенія искусства. Отдѣлка его поражаетъ изумительной тонкостью; утонченность представляетъ для него даже извѣстную опасность, потому что въ мелкихъ фигурахъ, на оборотной сторонѣ своихъ тетрадрахмъ ¹⁾, онъ доводитъ отдѣлку почти до сухости. Именно въ моментъ наивысшаго развитія своего генія онъ занимается чеканкой пентеконталитровъ, и въ это же время наряду съ нимъ появляется его соперникъ Кимонъ, повидимому, пережившій его и продолжавшій заниматься гравировкой монетъ послѣ его смерти.

Сиракузскіе монетныхъ дѣлъ мастера примыкали не къ аттической школѣ Фидія, а къ дорійской — Поликлета. Немногіе сохранившіеся настоящіе образцы скульпторовъ аргійской школы, одно время оспаривавшей пальму первенства у Аѣинъ, находятся въ художественномъ отношеніи

¹⁾ Тетрадрахма — монета стоимостью въ четыре драхмы (около 1 р. 50 к.).

въ самомъ близкомъ родствѣ съ прекрасными сиракузскими монетами. Это одна и та же манера чувствовать и воспроизводить природу, то же понятіе объ идеалѣ, стремленіе найти тѣ же самыя очертанія.

Зато клазоменскій гравёръ Θεοδοτῆς, котораго слѣдуетъ поставить на одну ступень съ двумя великими сиракузцами, примыкаетъ къ почти романтическому направленію художниковъ, работавшихъ надъ украшеніемъ гробницы Мавзола. Это былъ также первоклассный артистъ, который по благородству и стилю и искусству лѣпки можетъ соперничать съ самимъ Эвеномъ; но онъ не вполне уяснилъ себѣ спеціальныя условія творчества въ монетномъ искусствѣ. Для украшенія лицевой стороны своихъ монетъ онъ вмѣсто профиля изображалъ голову въ три четверти поворота, и въ этомъ отношеніи онъ слишкомъ легко поддавался вліянію скоро преходящихъ модъ своего времени. Если при этомъ ему удалось обнаружить въ преодолѣніи великихъ трудностей всѣ положительныя стороны своего таланта, то онъ вмѣстѣ съ тѣмъ показалъ недостатокъ вкуса и пониманія тѣхъ неудобствъ, которыя должны были воспрепятствовать окончательному установленію подчинившей его моды; что же касается Эвенета, то онъ никогда ничѣмъ не жертвовалъ послѣдней.

(Fr. Lenormant. Monnaies et médailles, стр. 78 и сл.).

22. Гимнъ Аполлону ¹⁾.

При первыхъ же ударахъ кирки въ Дельфахъ на мѣстѣ, гдѣ стоялъ когда-то храмъ Аполлона, французская школа въ Аѣинахъ извлекла на свѣтъ отрывки религіозныхъ гимновъ, которые сопровождались аккомпанементомъ націо-

¹⁾ Текстъ гимна былъ разобранъ ученымъ Вейлемъ (Weil); мелодія написана и восстановлена Рейнакомъ (Reinach); Форэ (Fauré) присоединилъ къ ней „скромный аккомпанементъ, гдѣ его вполне современное искусство сумѣло принять соотвѣтственно съ обстоятельствами античный характеръ“. (Прим. автора).

нальной греческой музыки ¹⁾. Самый важный изъ этихъ отрывковъ, прославившійся съ того времени подъ именемъ „Гимна Аполлону“, дошелъ до насъ на двѣ трети въ сохраннымъ видѣ.

До тѣхъ поръ о греческой музыкѣ было кое-что извѣстно по отрывкамъ, но ихъ было очень мало, принадлежали они къ періоду упадка, и ихъ музыкальный интересъ не выкупалъ ихъ краткости. Не говоря о нѣкоторыхъ незначительныхъ отрывкахъ, подлинность которыхъ сомнительна, музыкальное наслѣдство въ древности ограничивалось тремя гимнами II-го вѣка послѣ Р. Х. Эти гимны, сохранившіеся въ нѣсколькихъ спискахъ, приписываются двумъ композиторамъ—Діонису и Месомеду; первый—лицо совершенно неизвѣстное, существованіе котораго подвергается даже сомнѣнію; второй, несмотря на недостатокъ таланта, сумѣлъ войти въ милость къ римскому императору Адріану. Изъ этихъ трехъ музыкальныхъ сочиненій самое короткое является вмѣстѣ съ тѣмъ самымъ лучшимъ; это—Гимнъ Музѣ, маленькая музыкальная вещь легкаго, нѣсколько вульгарнаго ритма, но изящная и граціозная. Въ ней отражается то очарованіе простоты, которымъ проникнуты всѣ произведенія эллинскаго искусства, но отраженіе это очень блѣдно и едва замѣтно.

Гимнъ Аполлону, найденный подъ развалинами „аѳинской Сокровищницы“, представляетъ собой нѣчто совершенно иное. Эта „аѳинская Сокровищница“, построенная спустя нѣкоторое время послѣ Мараѳонской битвы и украшенная прелестными скульптурными произведеніями, играла одновременно роль музея, архива и святи-

¹⁾ Система нотныхъ обозначеній въ древности отличалась большою простотой. Въ ней не было ни нотныхъ линеекъ, ни ключей, ни арматуры, ни указанія тона, продолжительности нотъ и размѣра. Для каждой отдѣльной ноты все сводилось къ одному единственному значку, который указывалъ абсолютную высоту; если ноту надо было повторить нѣсколько разъ, то она писалась только одинъ разъ въ первомъ слогѣ; что же касается продолжительности звука, то она зависѣла необходимомъ образомъ отъ ритмическаго построенія текста музыкальнаго произведенія. (*Прим. автора*).

лица. Тутъ собирались представители аѳинской республики, отправляемые на дельфійскія празднества; тутъ же хранились накопляемые изъ вѣка въ вѣкъ приношенія частныхъ лицъ или государства. Стѣны были покрыты надписями. Это были почетные декреты, списки представителей, стихотворенія, написанныя по поводу разныхъ торжествъ. Нѣкоторыя изъ стихотвореній сопровождались значками, начертанными между строками текста, и опытный глазъ долженъ былъ немедленно признать ихъ музыкальными нотами. Во всѣхъ этихъ отрывкахъ прославлялся Аполлонъ; всѣ они относились къ гимнамъ, которые сочинялись и исполнялись въ случаѣ одного изъ великихъ международныхъ празднествъ, періодически устраиваемыхъ въ Дельфахъ.

Такихъ празднествъ было два: одно изъ нихъ—Пифики, происхождение котораго теряется во тьмѣ вѣковъ; второе—Сотеріи, гораздо болѣе поздняго происхожденія. Въ 279 г. до Р. Х. съ долины Дуная явились орды галловъ, которыя прорвались черезъ Термопильское ущелье и двинулись къ богатому Дельфійскому святилищу, сокровищами котораго они хотѣли овладѣть, какъ легкой добычей. Попытка эта кончилась неудачей по какой-то неизвѣстной для насъ причинѣ. Варвары отступили, преслѣдуемые по пятамъ эллинскимъ войскомъ. Скоро это событіе отошло въ область преданія, въ которомъ неудача галловъ разрослась до размѣровъ громаднаго пораженія, понесеннаго ими благодаря сверхъестественному вмѣшательству боговъ.

Въ ознаменованіе освобожденія святилища отъ этого нападенія и былъ основанъ праздникъ Сотерій, т. е. „праздникъ Спасенія“. Какъ и всѣ подобныя торжества, этотъ праздникъ сопровождался жертвоприношеніями, процессіями съ хоровымъ пѣніемъ, гимнастическими, музыкальными и поэтическими состязаніями. Состязанія въ поэзіи и музыкѣ занимали здѣсь главное мѣсто, такъ какъ Дельфы во всѣ времена были музыкальной столицей Греціи, подобно тому, какъ Олимпія считалась столицей по атлетикѣ. Аѳины, сыгравшія важную роль въ побѣдѣ надъ варварами, принимали не менѣе дѣятельное участіе и въ празднествахъ, предназначенныхъ прославить эту побѣду. Аѳинскіе поэты

и музыканты состязались въ составленіи гимновъ, такъ называемыхъ „пэановъ“, въ которыхъ прославлялся Аполлонъ, побѣдитель нечестивыхъ варваровъ. Произведенія авторовъ, увѣнчанныхъ на состязаніи лаврами, вырѣзывались на счетъ ихъ правительствъ на мраморныхъ доскахъ. Такимъ образомъ, это была какъ бы почетная музыкальная книга.

Самая длинная изъ этихъ кантатъ и лучше всего сохранившаяся—гимнъ Аполлону—была начертана на трехъ большихъ мраморныхъ доскахъ, составлявшихъ продолженіе одна другой. Послѣдняя доска, на которой было, повидимому, лишь нѣсколько стиховъ, утрачена; первая имѣетъ серьезное поврежденіе. Относительно автора существуетъ только указаніе его отечества: онъ былъ аеинянинъ.

Буквальный переводъ дастъ понятіе о стилѣ этой оды.

„О ты, славный своею игрой на киварѣ, дитя великаго Зевса! я повѣдаю, какъ близъ этой покрытой снѣгами вершины ты открываешь всѣмъ смертнымъ свои неизмѣнно осуществляющіяся предсказанія; я расскажу, какъ ты овладѣлъ пророческимъ треножникомъ, охраняемымъ враждебнымъ дракономъ, и своими стрѣлами обратилъ въ бѣгство пестрое чудовище съ его извивающимся тѣломъ“.

Дальше идетъ мѣсто настолько испорченное, что серьезной попытки возстановить его быть не можетъ; возможно только догадаться, что рѣчь все еще идетъ о драконѣ, который, умирая, испускаетъ „ужасное шипѣніе“. Поэтъ сравниваетъ съ этимъ миѳическимъ чудовищемъ свирѣпыхъ галловъ, которыхъ Аполлонъ отринулъ отъ своего святилища, поразивъ ихъ ужасомъ. Въ дальнѣйшемъ сохранившемся текстѣ за обращеніемъ къ Аполлону слѣдуетъ обращеніе къ Музамъ:

„О, прекраснорукія дочери далеко гремящаго Зевса, вы, получившія при раздѣлѣ Геликонъ съ его дремучими лѣсами! придите плѣнить своими пѣснями вашего златоудраго брата Феба; онъ пребываетъ на самой вышинѣ двойной вершины парнасскаго утеса и, окруженный знаменитыми дельфійскими женщинами, онъ погружается въ дивныя волны Кастальскаго ручья на дельфійскомъ мысѣ, охраняя пророческій холмъ.“

„Приблизься, славная Аттика, нація съ великимъ городомъ, ты, которая благодаря вооруженной богинѣ Тритонидѣ (Аѳинѣ Палладѣ) занимаешь неприкосновенную землю! На священныхъ алтаряхъ Гефестъ поглощаетъ бедра молодыхъ быковъ; вмѣстѣ съ нимъ аравійскій ѳиміамъ воздымается къ Олимпу. Ясное рокотаніе лотоса (свирѣли) звучитъ въ разнообразныхъ пѣсняхъ, а золотая кифара нѣжными звуками вторитъ голосу гимновъ. И вотъ вся толпа ѳеоровъ ¹⁾, рожденныхъ въ Атикѣ“...

Тутъ текстъ прерывается; гимнъ заканчивался, конечно, краткой и горячей молитвой. Въ этой небольшой пѣснѣ заключается около 80 тактовъ, изъ которыхъ едва лишь пятую часть пришлось дополнять по догадкѣ, потому что нѣкоторыя ноты оказались стертыми. Хотя аккомпанементъ флейты и кифары, о которыхъ упоминается въ текстѣ, никогда не былъ начертанъ на камнѣ, а конецъ гимна утерянъ, однако и сохранившейся части совершенно достаточно, чтобы опредѣлить общій характеръ этого отрывка.

Онъ отличается многими особенностями. Прежде всего его пятидольный ритмъ очень рѣдко употребляется въ современной музыкѣ. Естественно вытекающее изъ этого ритма впечатлѣніе страстности и нѣкоторой лихорадочности смягчалось благодаря крайне медленному исполненію. Другой особенностью является очень длинное повтореніе (начинающееся словами: „Приблизься, славная Аттика“...), которое цѣликомъ написано въ хроматической гаммѣ. До тѣхъ поръ мы знали о существованіи хроматической гаммы у грековъ только чисто теоретически. Это первый подлинный примѣръ ея. Передъ необыкновеннымъ скопленіемъ полутоновъ, слѣдующихъ одинъ за другимъ, и увеличенныхъ интервалловъ ухо испытываетъ сначала нѣкоторое смущеніе, но волнующая, покоряющая прелесть непрерывной мелодіи, отличающейся проникновенной нѣжностью, оказывается побѣдительницей, и удивленіе перваго момента замѣняется острымъ и тонкимъ наслажденіемъ.

Въ этомъ отрывкѣ понапрасну стали бы искать той эле-

¹⁾ ѳеоръ — см. вып. IV, § 26.

ментарной простоты, сухости и жесткости, которыя критики когда-то считали самыми неотъемлемыми свойствами эллинской музыки. Здѣсь также нѣтъ и той неопредѣленности и монотонности, которой полна музыка восточныхъ народовъ, такъ неудачно сближаемая нѣкоторыми изслѣдователями съ музыкой древнихъ грековъ. Мы видимъ тутъ искусство, достигшее полной зрѣлости, лишенное слѣдовъ наивности, располагающее обильными средствами и не боящееся пользоваться ими. Мелодія, самымъ тѣснымъ образомъ связанная со складомъ каждой поэтической фразы, развивается свободно въ искусной модуляціи, и хотя вполне опредѣленнаго подраздѣленія на куплеты не было, все же посредствомъ повторенія однихъ и тѣхъ же звуковъ и ритмовъ время отъ времени отмѣчалось расчлененіе гимна на законченные періоды.

Въ началѣ взять темпъ радостный и рѣшительный, какъ подобаетъ побѣдной пѣснѣ; потомъ мелодія переходитъ какъ бы въ упоительный шопотъ, то нѣжный, какъ ласка, то горячій, какъ молитва. Затѣмъ она снова прерывается болѣе смѣлымъ порывомъ и развивается рѣшительно въ этомъ направленіи; заканчивается же она, несомнѣнно, такъ же, какъ и началась: спокойнымъ, яснымъ и таинственно-меланхолическимъ настроеніемъ одержанной побѣды. Эта гибкая и разнообразная мелодія, сопутствующая словамъ гимна, похожа на хорошо сшитую одежду, которая скрываетъ недостатки фигуры и подчеркиваетъ красивыя ея стороны. Въ ней проявился греческій геній, какъ носитель истины, правды, трезвости и свѣта; въ то же время ее привѣтствовали, какъ предшественницу современной мелодіи въ тѣхъ отношеніяхъ, которыя являются въ ней самой привлекательной и, быть можетъ, самой утонченной стороной.

(По Th. Reinach. Revue de Paris, 15 іюня 1894 г.).

Оглавленіе.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

Греческое искусство.

СТР.

1. Археологическія открытія въ Греціи	3
2. Одна изъ раскопокъ въ Греціи (на островѣ Делосѣ)	9
3. Общій видъ греческаго храма	13
4. Парѣнонь	17
5. Архитектурная полихромія (многоцвѣтность)	28
6. Первобытная скульптура у грековъ	31
7. Раскрашенныя статуи аѳинскаго акрополя	34
8. Фидій	36
9. Метопъ Олимпійскаго храма	46
10. Пергамская мраморная скульптура	49
11. Греческая живопись	54
12. Полигнотъ	57
13. Производство разрисованныхъ вазъ	64
14. Рисунокъ на одной вазѣ	69
15. Производство терракотовыхъ издѣлій	72
16. Танагрскія статуэткі	77
17. Золотыхъ дѣлъ мастерство въ Микенскій періодъ	80
18. Золотыя Вазы изъ Вафіо	85
19. Ларецъ Кипсела	89
20. Золотыя вещи, найденныя въ Босфорѣ Киммерійскомъ	92
21. Рѣзчики монетъ	100
22. Гимнъ Аполлону	103

Мезієръ, А. На поворотѣ. Алексѣевская и Петровская Русь Историч. хрестоматія. Съ 55 рис.—2 р. 50 к.

Содержаніе: Часть I. Московская Русь наканунѣ реформъ. Отд. I. Какъ жили московскіе государи.—Отд. II. Городъ и деревня въ Московскомъ государствѣ.—Отд. III. Кѣмъ и какъ управлялось Московское государство.—Отд. IV. Исправленіе книгъ и начало раскола.—Отд. V. Бунтъ Стеньки Разина. Часть II. Эпоха Петра. Отд. I. Царь Петръ и правительница Софія.—Отд. II. Царь-преобразователь и новая Россія за работой.—Отд. III. Кто были противники петровскихъ реформъ.—Отд. IV. Смерть Петра Великаго.

Ученымъ Комитетомъ М. Н. II. допущено въ учен. библи. средн. учебн. заведеній.

Светъ Марденъ, О. Пробивайтесь впередъ! Посвящается всѣмъ борющимся на поприщѣ знанія и долга. Пер. съ англ. М. Шиш. маревой.—1 р. 20 коп.

Мы рекомендуемъ русскому юношеству книгу Ор. Св.-Мардена. Она даетъ ему примѣры, какихъ не можетъ дать русская жизнь; она учитъ высоко цѣнить тѣ качества, недостаткомъ которыхъ страдаетъ русская молодежь. Качества эти—энергія, воля, тактъ, практичность.

„Русск. Мысль“ 1904 г., № 10.

Светъ-Марденъ, О. Строители судьбы, или путь къ успѣху и могуществу. Книга, имѣющая цѣлью вдохновить молодежь къ работѣ характера, самостоятельности и благородной дѣятельности. Перев. съ англійск.—1 р. 30 к.

Оглавленіе: Нуженъ человѣкъ. — Дерзай! Воля и путь. — Успѣхъ въ затруднительныхъ обстоятельствахъ. Пользованіе препятствіями.—Непоколебимое стремленіе къ намѣченной цѣли.—Посѣвъ и жатва.—Самопомощь.—Трудись и жди.—Истинная стойкость.—Господство надъ собою.

Сенневичъ, Г. Камо грядеши? Сокр. перев. О. Поповой. Съ 12 рис. Яна Стыки.—60 к.

О. Н. Попова въ новомъ изданіи дала новый сокращенный переводъ указаннаго романа извѣстнаго польскаго писателя. Сокращеніе сдѣлано вполне удачно. Въ такомъ видѣ этотъ историческій романъ изъ временъ Нерона, такъ увлекательно написанный, можно дать читать дѣтямъ старшаго возраста и подросткамъ.

„Сѣв. Кр.“ 1903 г., № 57.

Изданія Т-ва О. Н. Поповой.

Аксаковъ, С. Т. Избранныя сочиненія. Подъ ред. Ч. Вѣтрипскаго.—1 р. 50 к. Въ папкѣ 1 р. 75 к. Въ перепл. 2 р.

Содержаніе: Біографія и очеркъ литературной дѣятельности С. Т. Аксакова.—Семейная хроника.—Воспоминанія Багрова-внука.—Аленькій цвѣточекъ.—Воспоминанія.—Литературныя и театральныя воспоминанія.—Буранъ.—«Изъ записокъ объ уженіи рыбы».—«Изъ записокъ ружейнаго охотника Оренбургской губерніи».—Объяснительный словарь собственныхъ именъ.

Ученымъ Комитетомъ М. Н. П. допущено въ ученическія библіотеки среднихъ учебн. заведеній.

Бѣлинскій, В. Избранныя сочиненія. Въ 2-хъ томахъ. Съ портретомъ Бѣлинскаго и его факсимиле, съ приложеніемъ указателей, предметнаго и личнаго, съ предисловіемъ и вступительной статьей академика Нестора Котляревскаго. Изданіе 2-е. За два тома—2 р. 40 к. Въ переплетѣ 3 р. 40 к.

Печатано безъ перемѣнъ съ 1-го изданія, допущеннаго Учен. Ком. М. Н. П. въ ученическія, старшаго возраста, библ. среднихъ учебныхъ заведеній.

«Избранныя сочиненія Бѣлинскаго», изданныя г-жей Поповой, безъ сравненія стоятъ во всѣхъ отношеніяхъ, не исключая и педагогическаго, выше, нежели всѣ сборники, составленные педагогами. Если ужъ нужно сокращенное изданіе Бѣлинскаго, то и для самообразованія, и для семьи и школы нужно рекомендовать именно изданіе г-жи Поповой, которое своими серьезными достоинствами выдается изъ всѣхъ юбилейныхъ изданій Бѣлинскаго.

Изъ отзыва «Русск. Вѣд.» о 1-мъ изданіи.

Добролюбовъ для школы. (1861 — 1911). Подъ ред. и со вступит. статьей академика Нестора Котляревскаго.—2 р. Въ переплетѣ 2 р. 75 к.

Содержаніе: О степени участія народности въ развитіи русской литературы.—Черты для характеристики русскаго просто-народья.—Отрывокъ изъ статьи «Народное дѣло». Распространеніе обществъ трезвости.—Губернскіе очерки.—Николай Владиміровичъ Станкевичъ.—Деревенская жизнь помѣщика въ старые годы.—Что такое облоновщина?—Темное царство.—Забутые люди.—Лучъ свѣта въ темномъ царствѣ.—Когда же придетъ настоящій день?—Литературныя мелочи прошлаго года (статья первая).

Ученымъ Комитетомъ М. Н. П. допущено въ ученическія библіотеки, старш. возр., среднихъ учебн. заведеній.

Изданія Т-ва О. Н. Поповой.

П. Гир о.

Частная и общественная жизнь грековъ.

(Историческія чтенія).

Переводъ съ послѣдняго французскаго изданія

Н. И. ЛИХАРЕВОЙ.

Съ 180-ю рисунками. Стр. 660.

Содержаніе: Предисловіе переводчицы. — Предисловіе автора. — I. Общія свѣдѣнія. — II. Семья. — III. Воспитаніе. — IV. Частная жизнь. — V. Рабство. — VI. Трудъ и богатство. — VII. Общественная жизнь. — VIII. Религія. — IX. Управленіе. — X. Правосудіе. — XI. Налоги. — XII. Войско и флотъ. — XIII. Международныя отношенія. — XIV. Греческое искусство.

Ц Ъ Н А З Р У Б Л Я .

То-же въ выпускахъ.

- Выпускъ I.** Содержаніе: Общія свѣдѣнія. — Семья. — Воспитаніе. Съ 20-ю рис. Ц. 60 к.
- Вып. II.** Частная жизнь. Съ 49-ю рис. Ц. 50 к.
- Вып. III.** Рабство. — Трудъ и богатство. — Общественная жизнь. Съ 20-ю рис. Ц. 70 к.
- Вып. IV.** Религія. Съ 38-ю рис. Ц. 60 к.
- Вып. V.** Управленіе. — Правосудіе. — Налоги. — Войско и флотъ. — Международныя отношенія. Съ 18-ю рис. . Ц. 90 к.
- Вып. VI.** Греческое искусство. Съ 30-ю рис. Ц. 70 к.

Книжный магазинъ Т-ва О. Н. ПОПОВОЙ

(Петроградъ, Гороховая, 51)

высылаетъ по требованію всѣ книги, имѣющіяся въ продажѣ.