

## Жизнь в веках



Борис Бродский

# ЖИЗНЬ В ВЕКАХ

Занимательное искусствознание

2-е издание

Искусство:  
проблемы,  
история,  
практика  
Жизнь в веках

Москва Советский художник 1990

ББК 85.1  
Б 88

Б  $\frac{4901000000-021}{084(02)-90}$  09-89

ISBN 5-269-00034-2

© Издательство «Советский художник», 1990

## **Содержание**

Стр. 6

**Предисловие**

Стр. 11

**«Глаза в глаза вперив,  
безмолвны...»**

Стр. 49

**«Одари вечной жизнью!»**

Стр. 71

**Персида**

Стр. 97

**Афины**

Стр. 137

**Петербургская Венера**

Стр. 167

**Столица Древнего мира**

Стр. 207

**Мастерская великолепия**

Стр. 245

**Краткий словарь  
реалий истории искусства**

Стр. 249

**Некоторые понятия  
современного  
искусствоведения**

Стр. 253

**Книги, которые рекомендуется  
прочитать  
Жизнь в веках**

## Предисловие

Определить, что такое искусство — непросто, но поскольку решительных людей достаточно, то и формулировок немало... К великому сожалению, ни одна из них не охватывает всех явлений, иногда внешне похожих, но тем не менее часто происходящих от разных причин и направленных к разным целям, которые мы считаем Искусством. Живопись — искусство, кино — искусство, художественное чтение — искусство, и скульптура — искусство, и исполнение оперной партии или фортепианной сонаты — искусство, и создание новой формы холодильника — тоже искусство. В разные эпохи люди причисляли к искусству отнюдь не одно и то же. Великие умы Древней Греции, в отличие от нас, не только считали искусством умение красиво выражать свои мысли — риторику, но и признавали ее главным из искусств. В XVII веке разбивку садов и парков соотносили не с архитектурой, как ныне мы, а с искусством музыки. Во времена Пушкина знатокам не приходило в голову причислять к искусству иконопись и т. д.

Понимая под искусством достаточно разные явления, ученые сегодня сходятся на том, что никакое общество без искусства немислимо, но не дают этому единого объяснения. Искусство ведь не является ни частью производства, ни средством удовлетворения материальных нужд. Любовь к искусству, интерес к нему ни для кого не обязательны сегодня и никогда не были обязательны в прошлом. Но тем не менее были периоды, когда церковь в борьбе с традициями языческой античности или сектанты в борьбе против церкви объявляли искусство ненужным, вредным, греховным, а оно всегда оказывалось сильнее любых запретов.

В этой книге искусство рассматривается прежде всего как зеркало, которое человечество создает, чтобы узреть в нем самое себя и познать смысл собственного существования. В этом зеркале древний египтянин видел свое ничтожество перед лицом грозного фараона. В этом же зеркале древний грек усматривал в себе «меру всех вещей». Глядя в него, средневековые люди казались себе песчинками, увлекаемыми потоком вечности, а человек эпохи Возрождения утверждался в сознании, что он — венец мироздания и кузнец своего счастья.

Искусство на своем неповторимом языке раскрывает идеалы, выражает надежды, воспевает торжество, оплакивает поражение, утверждает единение, осуждает распрю. Зодчество, живопись и скульптура, которым посвящена эта книга, во многом подобны летописи. Но, странное дело, разные поколения понимали эту летопись по-своему. Одни и те же слова и фразы сталкивались по-разному и вызвали чувства и мысли, нередко противоположные. Бывало, что произведение художника оставалось незамеченным, но проходили годы, и оно ослепляло мир. Бывало, что блеск с годами тускнел, чтобы воссиять снова или потухнуть на века; нередко потомки восторгаются совсем иными образными гранями, нежели те, что восхищали современников. Иногда кажется, что у людей спадала с глаз пелена и, внезапно прозрев, они обнаруживали прекрасное или, наоборот, внезапно переставали восхищаться тем, что казалось прежде прекрасным.

В античные времена об искусстве писали мыслители, стремившиеся определить смысл художественного творчества. В средние века трактаты об искусстве составляли художники с целью передать опыт ученикам. В XVI веке печатаются биографии великих мастеров, служившие поучительным чтением. В XVII веке появляются лица, целиком посвятившие себя археологии, как называли тогда науку о древностях, — создатели трудов, и сегодня поражающих своей фундаментальностью. В XVIII веке родилась эстетика — учение о красоте, затем от археологии и эстетики отпочковывается в виде самостоятельной дисциплины искусствоведение.

В литературе термины «искусствознание» и «искусствоведение» употребляются практически как синонимы. Однако в данной книге эти понятия трактуются различно.

Искусствоведением принято называть дисциплину, изучающую искусство с помощью своих специфических методов. Как и всякая наука, искусствоведение претендует на объективность позиции исследователя по отношению к своему предмету. Под искусствознанием в этой книге понимается нечто иное, а именно — все без исключения формы знания искусства и его истории. Поясним на примере.

Скульптуру нередко копируют. Достаточно вспомнить, что в Древнем Риме копирование статуй приобрело такой размах, что сделалось одним из характерных признаков эпохи. Это,

разумеется, требовало особых знаний и отнюдь не объективного отношения к копируемому оригиналу. Еще менее объективным было отношение к античной скульптуре в средние века, когда статуи разбивали или пережигали на известь. Учение церкви давало этому разрушению обоснование, свидетельствующее о достаточно глубоком понимании отвергаемых античных идеалов.

Торговля антиквариатом, коллекционирование картин, реставрация памятников архитектуры (делавшая их подчас неузнаваемыми), знаточество, музейное дело, подделка произведений нередко отражают глубинные тенденции культуры и являются исторически обусловленными формами знания искусства.

Искусствоведение, как и искусство, — часть культуры, и хотя они связаны между собой, искусствоведение имеет и собственную, не зависящую от искусства, судьбу, свою неповторимую «жизнь в веках». Эта жизнь подвержена сцеплениям обстоятельств, счастливым совпадениям, непредвиденным катастрофам и, как всякая жизнь, управляется законами немолчимыми и непреложными. Бросить взгляд на взаимодействие этих законов — одна из целей предлагаемой книги.

В семи главах «Жизни в веках» рассказывается о разных культурах древности и о том, как наше современное представление об этих культурах складывалось в драматическом ниспровержении прежних идеалов, о вековом забвении и об утопических попытках возрождения прошлого.

Сегодня не только ученые, но и любой старшеклассник знает, что искусство — одна из идеологических надстроек над социально-экономическим базисом общества. Каждый читающий человек имеет представление о том, сколь богата литература, посвященная проблеме базиса и надстройки. Механизм связи социальной структуры и идей, порожденных этой структурой, исследован марксистской эстетикой подробно и разносторонне, равно как и роль искусства в общественной жизни. Уже в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса можно встретить упоминания о роли искусства Древнего Египта в государстве фараонов, а также об искусстве греческой классики в условиях античного полиса или о значении византийского искусства для константинопольской империи ромеев.

Время и пространство, скорость и расстояние, небесное и земное, великое и ничтожное в средние века, в эпоху Возрождения, во времена абсолютизма или в эпоху Просвещения осмысливались совершенно по-разному. Люди жили не только в

разных отрезках времени, но как бы и в разных мирах. Каков бы этот мир ни был, как бы ни рисовался своим «обитателям», в его фундамент всегда и непременно закладывалась культура прошлого. Истолкованная каждый раз в новом духе и каждый раз с новой целью, эта культура продолжает жить в веках. Однако о том, чем являлось искусство Египта для Европы XIX века, или что означало греческое искусство для европейского общества XVIII века, или чем было искусство Византии для рубежа XIX—XX веков и чем стало сегодня, «большая наука» высказывается скупко, наука же «малая», то есть литература, предназначенная для широкой читающей публики, не говорит об этом вообще. Показать, в чем эта новая жизнь и как она влияет на общественную практику, — задача книги «Жизнь в веках».

Шесть древних культур выбраны в этой книге не потому, что их влияние было наиболее сильным, но скорее потому, что «жизнь в веках» искусства Древнего Востока, античности и Византии длиннее, чем искусства эпох, последовавших за ними.

Каждая глава начинается с того, где, как, зачем и когда создан данный памятник или ансамбль, какую роль играл он в культуре, обусловившей его появление, и что представляла собой эта культура. Ответы почерпнуты автором в первую очередь в работах советских ученых. Читателю предлагается здесь если и не апробированная, то, во всяком случае, устоявшаяся точка зрения. Вторая половина каждой главы рассказывает о месте и роли описанной культуры в жизни народов, пришедших на смену создавшему памятник. Таким образом, в начале главы искусство эпохи дается как бы в статике, а затем начинает поворачиваться к читателю то той, то другой стороной так, как оно оборачивалось к разным этапам истории. Здесь автору не удастся опереться на прочную традицию, и поэтому некоторые суждения могут показаться читателям спорными, а ряд предположений — недостаточно обоснованными, изложенными в самых общих чертах.

Из многочисленных проявлений искусствознания в книге делается упор на научное знание, то есть на искусствоведение. Поэтому в каждой главе говорится о том, как к искусству, которому она посвящена, относились сторонники классицизма, искавшие воплощения идеалов гражданственности и верившие в незыблемые законы красоты. В каждой главе говорится о том, как рисовалось это же искусство романтикам, видевшим в произведении художника отражение таинственной жизни духа.

В каждой главе излагается точка зрения позитивистов, то есть ученых, считавших, что осмыслению подлежат не общие законы искусства, а лишь конкретные исторические процессы, имеющие каждый свои причины и развивающиеся по своим собственным путям.

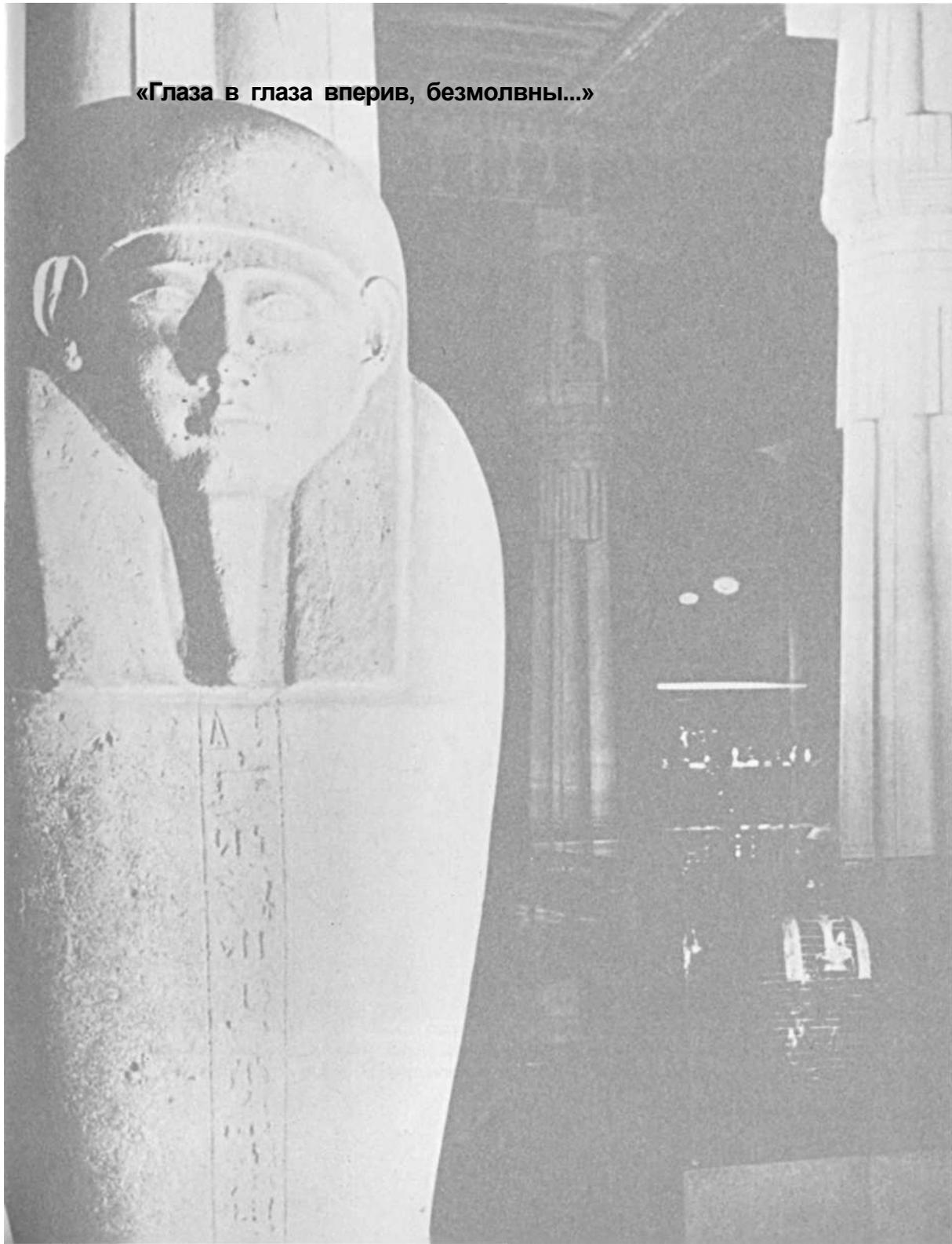
Важное место в книге принадлежит изложению марксистской теории, рассматривающей искусство как надстройку над социально-экономическим базисом.

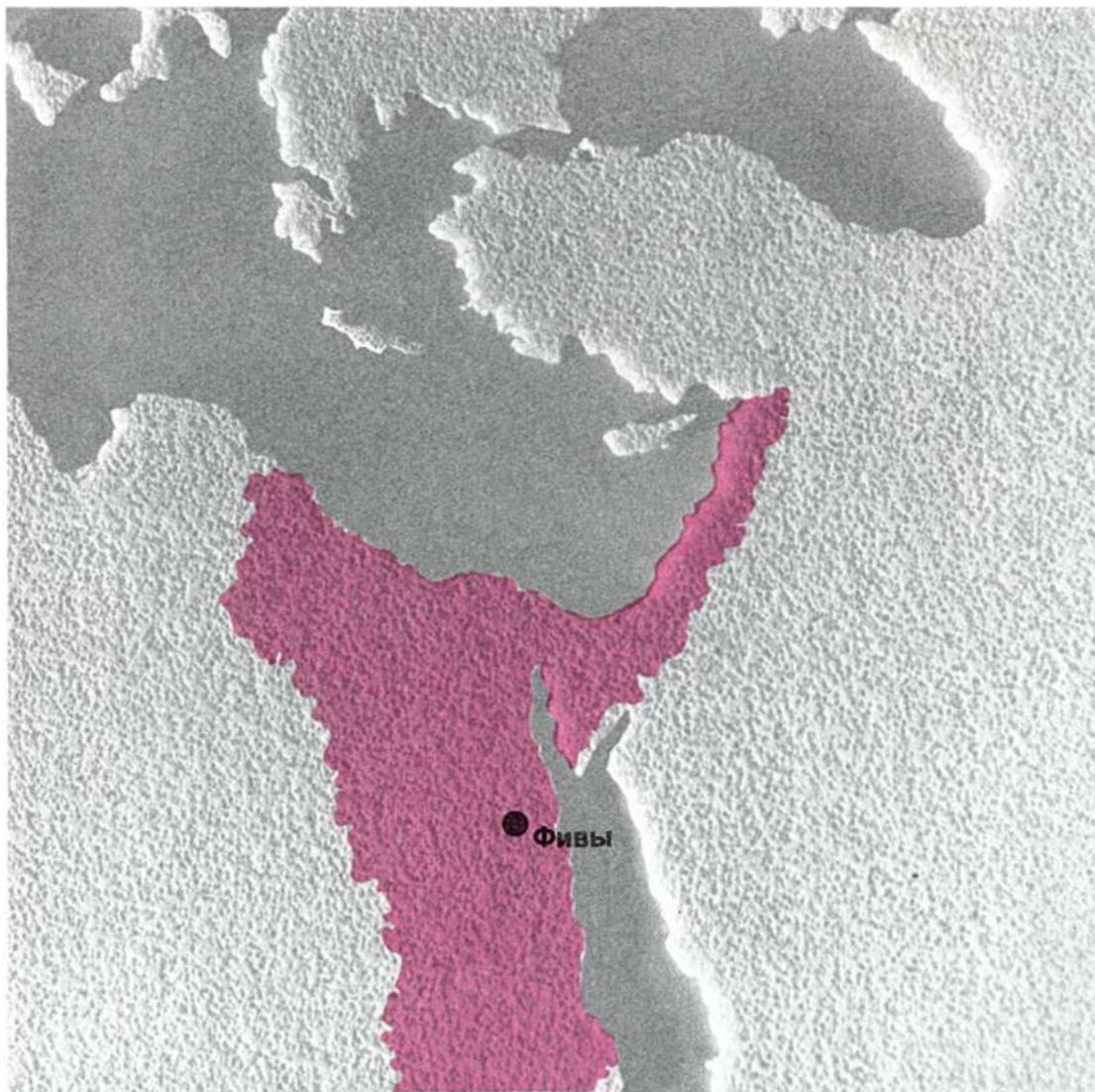
Памятники и ансамбли, описанные в каждой из семи глав, относительно равноценны по месту, которое они занимают в истории мировой культуры. Однако объектом искусствоведения они становились в разное время, уровень проблем, связанных с каждым из выбранных нами сюжетов, неодинаков, отсюда различная степень динамики и разный объем отдельных глав этой книги.

Каждая глава открывается перечнем «действующих лиц», то есть персоналией. Люди — пружина, приводящая в движение историю, стало быть, и историю искусств. Хотелось бы, чтобы судьба искусства рассматривалась читателем «сквозь» образы художников, ученых или деятелей, олицетворяющих собой эпоху.

Книга издается для школьников старших классов в дополнение к тому, что они изучали на уроках истории, искусствоведения и литературы. Возможно, однако, что некоторые искусствоведческие понятия читателю неизвестны. Поэтому книга завершается терминологическими пояснениями: словарем реалий истории искусства и словарем понятий современного искусствоведения.

**«Глаза в глаза вперив, безмолвны...»**





Карта Древнего Египта в период  
Нового царства

### **Главные исторические лица:**

**Хефрен** — египетский фараон эпохи Древнего царства (конец XXVII—начало XXVI века до н. э.), преемник (сын или брат) Хеопса — строителя самой большой из египетских пирамид, высотой около 147 м. Пирамида Хефрена — вторая по величине (143,3 м).

**Аменхотеп III** — фараон эпохи Нового царства (с 1455 по 1419 год до н. э.). В начале его царствования Египет находился на вершине могущества, но потом в азиатских владениях Египта — Сирии и Палестине начались волнения, которые были подавлены с большим трудом. При Аменхотепе III в Египте развернулось широкое строительство храмов. Самым прославленным был колоссальный храм главного бога Фив Амона-Ра в Луксоре.

**Эхнатон** — фараон эпохи Нового царства (сын Аменхотепа III), начавший царствовать совместно с отцом. Став единоличным правителем в 1419 году до н. э., он попытался сломить могущество знати и жрецов. Эхнатон ввел культ единого бога солнца — Атона, которому построили новые храмы. Он упразднил старые храмы и перенес столицу страны из Фив в новый город Ахетатон.

**Нибур Карстенс** (1733—1815) — немецкий ученый и инженер, участвовавший в датской экспедиции в Аравию, Иран, Сирию, Палестину, Египет в 1761—1768 годах. Нибур был единственным членом экспедиции, оставшимся в живых и возвратившимся в Европу. Изданное им описание путешествия отличается огромным, исключительно точным материалом по географии, этнографии, ботанике, зоологии, частично — истории посещенных Нибуром стран и считается классическим.

**Шампольон Франсуа** (1790—1832) — великий французский ученый. Увлёкся раскрытием тайны древнеегипетской письменности еще в детстве, для чего изучил английский, немецкий, греческий, латинский, арабский, сирийский, древнееврейский и коптский языки. В 1822 году прочтением царских имен на трехязычной надписи, вошедшей в историю под названием «Розеттский камень», Шампольон положил начало науке египто-

логии. В 1831 году он возглавил первую в истории кафедру египтологии в Сорбонне.

**Николай I** (1796—1855) — российский император. Царствование его началось подавлением восстания декабристов (1825). Николай I пытался укрепить русское самодержавие жестокими мерами полицейской диктатуры. Особая роль была отведена царем «Третьему отделению» его личной канцелярии, органу по борьбе с вольнодумством. Своей внешней политикой, задачей которой была борьба с революцией в западных странах, Николай I снискал печальную славу жандарма Европы,

**Тон Константин Андреевич** (1794—1881) — русский архитектор. Его постройки — характерный пример насаждавшегося царским двором официального, так называемого псевдорусского стиля. В частности, К. А. Тон построил Большой Кремлевский дворец и Николаевский (ныне Ленинградский) вокзал в Москве, Московский вокзал в Петербурге.

**Голенищев Владимир Семенович** (1856—1947) — русский востоковед. В восьмидесятых годах XIX века по своей инициативе и на собственные средства производил археологические исследования в Египте, Аравийской пустыне и Двуречье. В. С. Голенищев занимался изучением египетских, ассирийских и хеттских древностей, древневосточными языками и литературой. До 1915 года В. С. Голенищев был хранителем Египетского зала императорского Эрмитажа в Петербурге. В 1915 году ученый переехал в Египет, где создал и возглавил кафедру египтологии Каирского университета.

**Тураев Борис Александрович** (1868—1920) — основоположник русской школы востоковедения, автор более 150 работ по археологии, истории искусства и истории письменности Древнего Египта, Ассирии и Вавилонии. С 1912 года Б. А. Тураев возглавлял отдел египетских древностей в Музее изящных искусств в Москве (ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

**Струве Василий Васильевич** (1889—1965) — советский ученый, блестяще владевший языками и письменностью подавляющего большинства народов Древнего Востока, автор многочисленных работ по истории, истории культуры и истории письменности Египта, Вавилонии, Ассирии, Древнего Ирана. В. В. Струве положил начало марксистскому истолкованию истории Древнего Востока. Будучи в течение многих лет руководителем египетского отдела Государственного Эрмитажа, Струве расшифровал ряд древнеегипетских папирусов.

**Матье Милица Эдвиновна** (1899—1966) — советский искусствовед, ученица Б. А. Тураева и В. В. Струве, профессор Ленинградского университета. С 1920 года до самой смерти М. Э. Матье работала в Государственном Эрмитаже сначала в качестве сотрудника, а затем заведующей отделом искусства Древнего Востока.

В первом веке древние римляне перевезли к себе с берегов Нила на специально построенном для этого корабле огромный гранитный обелиск. Каменный шпиль, покрытый иероглифами, стал считаться одной из достопримечательностей столицы Римской империи. Впоследствии он рухнул и пролежал чуть ли не тысячу лет, но в XVII веке был снова установлен на одной из главных площадей Рима. В VI веке в Константинополе, в ту пору столице Византии, был воздвигнут привезенный из Египта обелиск, и поныне стоящий в центре города. Обелиск, с 1836 года украшающий площадь Согласия, центральную площадь Парижа, вывезен из Египта. Многие столицы украшены творениями древних египтян, и среди них едва ли не самые выдающиеся — сфинксы на набережной Невы.

Глаза в глаза вперив, безмолвны,  
Исполнены святой тоски,  
Они как будто *слышат волны*  
*Иной торжественной реки.*  
*Для них, детей тысячелетий,*  
Лишь сон — виденья этих *мест...*  
(Валерий Брюсов)

Трудно представить себе сфинксов вне Ленинграда и Ленинград без гранитных гигантов с надписью «Сфинкс из Древних Фив в

Египте перевезен в град святого Петра в 1832 году». Гранитные львы с человеческими головами в высоких двойных коронах царей Египта, огромные, неподвижные и в то же время исполненные силы, так подходят к гранитным лентам парапетов набережных и пологой лестнице, ведущей к воде, что кажется, будто они созданы для здешних пасмурных берегов.

Произведения древних египтян поражают грандиозностью. Не только в далекие времена, но и сегодня перевозка таких монументов — подлинный подвиг. Почему же архитекторы и градостроители на протяжении столетий стремились водружать их рядом со своими собственными творениями? Почему правители шли на затраты, поистине непомерные? И почему священные изображения далекого и древнего народа могли столь органично вписаться в архитектурные ансамбли других эпох?

«Все на свете боится времени, но время боится пирамид» — гласит старинная пословица. Кажется, сверхъестественная сила вытеснила из толщи земли остроконечные каменные громады и придала геометрическую безукоризненность усыпальницам великих владык. Пи-

рамида, высотой в сорокаэтажный дом, служила не только гробницей, но и мерой могущества фараона. Ее форма означала вечность, а отношение граней олицетворяло Божественную Гармонию Вселенной. Поэтому правила измерения, начертания планов, расчеты пропорций и углов наклона составляли священные тайны жрецов.

Нам трудно постигнуть, как люди, не только не имевшие подъемных кранов, но даже не знавшие ни колеса, ни железа, добывали и обтесывали каменные блоки, доставляли их к реке, грузили на баржи, снова перегружали, тащили к месту постройки и, наконец, подгоняя их друг к другу с безукоризненной точностью, постепенно поднимали к поднебесью.

Обеспечение царю безмятежности за гробом считалось целью жизни всего народа, искусство же почиталось средством обеспечения вечности. Оно служило заупокойному культу. Саркофаги и утварь, которой владыке предстояло пользоваться в потустороннем мире изготовляли из золота или камня. Художники Древнего Египта трудились годами и десятилетиями над творениями, предназначенными для темноты гробниц.

Однако ни толща каменных стен, ни маскировка входов, ни отряды стражи не могли обеспечить усопшим покоя. Сокровища, заполнявшие погребальные камеры, привлекали грабителей, и пирамиды подвергались разорению. Между тем египтяне были убеждены, что

душа того, чье загробное имущество расхищено, обречена на скитания. Вот почему фараон Хефрен в III тысячелетии до н. э. решил поставить близ своей пирамиды такого стража, который, будучи сам воплощением вечности, внушал бы священный трепет смертным.

В глазах египтян фараон — распорядитель гигантской ирригационной системы, от которой зависела жизнь страны, не только обладал неограниченной властью, но и был богом, что и выражалось титулами «Благой бог», «Золотой Гор», «Сын, избранник Ра». И Гор, и Ра были богами. Гор олицетворял победу, Ра — величие. Боги египтян своим обликом отличались от людей и почитались в чудовищном обличье с головами птиц, кошек, бегемотов, крокодилов, обезьян. Однако фараон был не только богом, но и смертным, и его особую сущность олицетворял сфинкс — каменный лев с головой человека в царском платке — клафте и с изображением змеи (урей) посреди лба. Самым надежным стражем усыпальницы фараону казался его собственный сфинкс.

Египтяне верили, что в момент смерти душа отделяется от тела, но впоследствии возвращается в свою оболочку, и для этого бальзамировали мертвых. Понимая, однако, что и мумия когда-нибудь обратится в прах, они помещали в гробницах «запасное» вместилище души — каменный «двойник» человеческой плоти, портретную статую усопшего. Египетский портрет был

всегда предельно обобщен, не имел в себе ничего случайного, ничего преходящего и выражал нерушимый покой вечности.

Изображения фараонов, замурованные в гробницах, делались соразмерными человеку. Но когда не блуждающие души, а живые люди призваны были взирать на черты лица владыки, они должны были ощущать свое ничтожество и испытывать священный ужас. Сфинкс с головой Хефрена был вытесан из скалы высотой в шестиэтажный дом, так что огромные, широко открытые глаза фараона казались устремленными в таинственную бесконечность поверх населенного мира.

Сменялись фараоны, сменяли друг друга династии, но по-прежнему египтяне поклонялись своим мстительным богам и по-прежнему обеспечение счастья фараона в загробном мире считалось целью жизни народа.

Сфинксы всегда воплощали божественность власти и охраняли покой владык жизни и смерти: и когда царство фараонов — строителей пирамид, именуемое Древним царством, распалось, и когда Египет снова объединился, и в то время, как кочевники разрушили Среднее царство, и после изгнания кочевников, когда вокруг города Фивы возникло Новое царство, львы с головой фараона имели тот же царский платок — клафт с уреем посреди лба, такую же позу, тот же загадочный взгляд. Однако сфинкс с головой Хефрена остался единст-

венным в своем роде, ни одного подобного гиганта больше создано не было.

В XV веке до н. э. на троне Египта восседал Аменхотеп III. Хотя время, казалось, не было властно над Египтом, в нем все же происходили изменения. В эпоху Нового царства уже запрягали коней в боевые колесницы и приводили в Египет пленников из далеких азиатских стран. Мир не был более ограничен долиной Нила, и фараонов не хоронили более в пирамидах. Они покоились в искусственных пещерах таинственной и узкой Долины царей, залогом же вечного блаженства почитались их огромные заупокойные храмы.

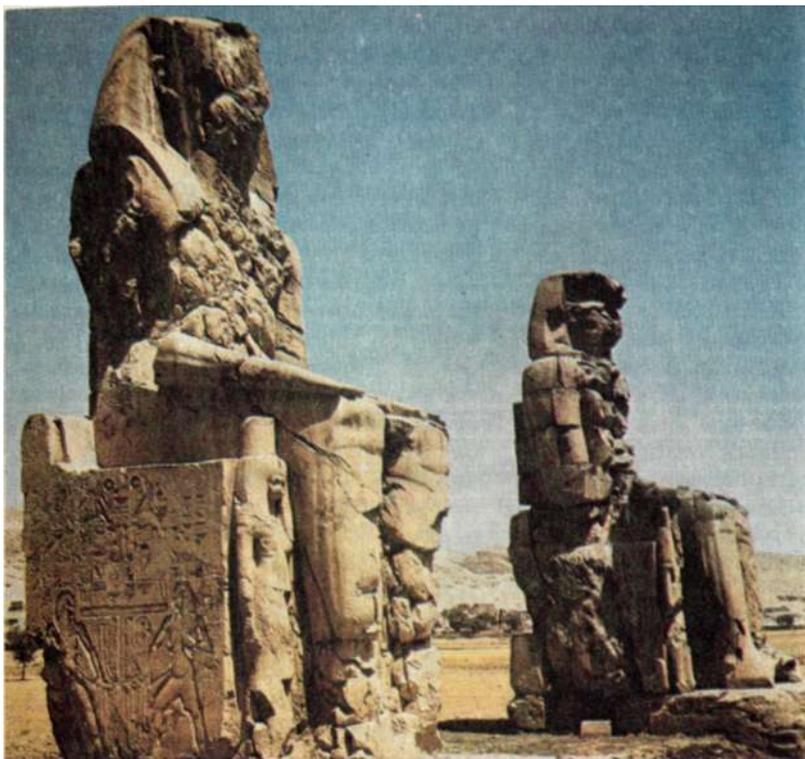
Храм в эпоху Нового царства состоял из обширных, окруженных колоннами дворов, вмещавших толпы простых людей, и из залов, предназначенных для знатных. Залы имели колонны, изображавшие связки лотосов. Колонны были раскрашены под цвет листьев немеркнущими восковыми красками, а на потолках, окрашенных в синий цвет неба, мерцали нарисованные звезды.

Подобно своим предшественникам, Аменхотеп III начал при жизни заботиться о своем загробном будущем. Его заупокойный храм на окраине Фив был окружен высокой каменной стеной. Как все храмы, храм Аменхотепа III был обращен в сторону Нила порталом, обрамленным парой огромных глухих башен — пилонов, перед которыми на каменных тронах восседа-



Искусство Древнего Египта было призвано служить религии и культу обожествленного фараона. Свои идеи художники Древнего Египта воплощали в строго канонических формах. Хотя канону и надлежало следовать неукоснительно, египетское искусство пережило в течение тысячелетий сложную эволюцию. Результаты ее становятся очевидны при сравнении Большого сфинкса с головой фараона Хефрена, находящегося в Гизе, со сфинксами Аменхотепа III, которые попали на набережную Невы в Россию. Отчужденное сверхчеловеческое величие Большого сфинкса, изваянного мастерами Древнего царства в III тысячелетии до н. э.,

и монументальная статичность петербургских сфинксов, созданных полторы тысячи лет спустя, отражали представление о незыблемости социального строя и беспредельности власти фараонов на разных этапах истории Древнего Египта. Большой сфинкс — часть заупокойного комплекса, состоящего из пирамиды фараона Хефрена, высотой в 143,3 метра, и двух храмов, посвященных тому же фараону. Лицо сфинкса сильно пострадало, послужив, по одной версии, мишенью французским артиллеристам во время египетского похода Наполеона. Однако более вероятной представляется версия, гласящая,



что каменное лицо Хефрена было обезображено фанатиками-мусульманами, не допуская живых существ.

Идею божественности царя с той же отточенностью художественного языка воплощают огромные статуи из цельных блоков красноватого песчаника, которые греками были названы колоссами Мемнона. Обе статуи, высотой около 20 м, изображают восседающего на троне фараона Аменхотепа III. Время Аменхотепа III (XV век до н. э.) было периодом наибольшего размаха строительных работ в столице Египта Фивах. Колоссы были частью грандиозного заупокойного храмового

комплекса, стоявшего на окраине этого города. Они рисовались тогда на фоне грандиозных пилонов, обрамлявших вход в храмовый двор, окруженный колоннадой. Ныне статуи окружены пустыней. От колоссов к берегу Нила была проложена дорога, предназначенная для религиозных процессий, окаймленная каменными изваяниями сфинксов. Оба сфинкса, находящиеся на набережной в Ленинграде, некогда занимали свое место в этой аллее сфинксов.

ли в строгих позах два каменных колосса. Огромные изображения не были для Египта новостью, но никогда ни одно из божеств египетского пантеона — ни бог-сокол Гор, ни великий покровитель Фив бог солнца Амон-Ра, ни Озирис, ни Тот не были изваяны еще в таких размерах, как колоссы перед заупокойным храмом царя. Оба колосса имели одинаковую высоту и были изваяны в одинаковых позах. Их глаза находились на высоте современного пятиэтажного дома, кисти рук были так велики, что по ним мог гулять взрослый человек. Колоссы имели удлиненные лица и спокойные миндалевидные глаза — глаза фараона Аменхотепа III. У каждого был клафт с уреем и борода, спускающаяся на грудь. Египтяне были безбороды. Похожая на огромную кисть борода была привязной и служила атрибутом фараона.

С трех сторон храм Аменхотепа III был окружен наполненным водой рвом. С четвертой, западной, стороны широкая и прямая дорога соединяла его с пристанью. По сторонам дороги, от колоссов до самого берега, образуя аллею, стояли огромные гранитные сфинксы в высоких двойных коронах царей Египта, и каждый — с властным лицом Аменхотепа III.

Подсыпая песок под деревянные трубочки, вращаемые между ладоней, рабы день за днем сверлили скалу. Недели и месяцы уходили на то, чтобы высверлить правильные ряды отверстий. В эти

отверстия забивали деревянные колышки. Колышки ежедневно поливали водой, иногда месяцами, пока дерево, разбухнув, с силой не разрывало камень.

Отделившуюся глыбу отсылали в форме бруса, величина которого могла быть различной, но отношение высоты, ширины и длины было постоянным, ибо оно выражало Священную Гармонию Вселенной.

Древнеегипетские скульпторы пользовались свитками папируса, расчерченными на клетки, или расчерченными деревянными дощечками с контурами людей, богов, священных животных. Свитки и дощечки служили для скульпторов образцами, и за тем, чтобы художники повторяли из века в век одни и те же установленные формы и пропорции, ревниво следили жрецы.

Египетские статуи подчинялись неизменным правилам: левая половина всегда была зеркальным отражением правой, голова всегда была поставлена прямо, губы всегда плотно сомкнуты, глаза широко открыты, взгляд устремлен перед собой. Поскольку в пределах канона статуе или сфинксу следовало придать портретное сходство, папирусы часто перерисовывались. При перерисовке на новый свиток возникали едва заметные отклонения. Отклонения накапливались, и так возникали особенности, характеризующие искусство различных эпох. Однако в целом этот процесс не был случайным, он отражал изме-

нение представлений египтян о Божественной Гармонии Вселенной.

Грани блока, из которого высекался сфинкс, графилась на клетки так же, как свиток папируса. По клеткам на блок переносились контуры, следуя которым, мастера-каменщики углублялись в гранит или известняк одновременно спереди, сбоку и сзади.

Канон требовал воплощения в сфинксе идеального, не имеющего примет возраста бога-царя. Во вторую очередь следовало придать этому образу неповторимые, присущие лишь Аменхотепу III черты — удлиненный овал лица, узкие глаза под прямыми бровями, выпуклый подбородок. На гранитном лице сфинксов не было ни морщин, ни складок, мягкие круглящиеся формы несли выражение благожелательности, напоминая об одном из главных титулов фараона «Благой бог». Только глаза, посаженные в орбиты чуть глубже, чем у статуй предшествующих эпох, смотрели пронизывающе.

Ваяние для египтян было не только творчеством, но и священнодействием. Труд скульптора перемежался обрядами, по представлениям египтян, превращавшими камень во вместилище сверхъестественных сил, и завершался начертанием иероглифов. Письмена считались носителями глубинных тайн, и надписям придавался магический смысл.

На сфинксах Аменхотепа III иероглифы были нанесены лентами, окаймляющими все четыре сторо-

ны изваяния. «Золотой Гор, победитель ливийцев, покоритель азиатов, царь Верхнего и Нижнего Египта, владыка обеих земель, избранник Ра Аменхотеп, повелитель Фив». «Царь, великий памятниками, владыка чудес, искусный сердцем, премудрый, подобно богу Тоту». «Сын Ра, любимец его Аменхотеп, правитель Фив, часть Ра, начальник обеих земель, благой бог Тот, властелин вечности, которому дана жизнь, постоянство и наслаждения». Эти надписи были не только раболепным титулованием владыки льстецами. Иероглифы превозносили одно божество над всеми другими. Они провозглашали фараона — главного среди людей — главенствующим и среди божеств египетского пантеона.

Считалось, что фараон пробуждал по весне подвластные ему силы земли, проводя по ней борозду плугом, запряженным быками, и заставлял разливаться Нил, бросая в него папирус. Это в глазах египтян означало не только владычество над землей и водой, то есть природой, но и над временем. Время в Древнем Египте не казалось текущим, подобно реке, которая не возвратится к своим истокам. Мир представлялся неизменным, не знающим развития, а время — подобным вращающемуся колесу. По убеждению египтян, все и всегда уходило, и все неизменно возвращалось. Фараон, казалось, мог удлинить или укоротить цикл времени, мог сделать время добрым, то есть изобильным, мог его сде-

лать дурным, то есть голодным, а это и значило, по египетским понятиям, быть «властелином вечности».

Сфинксы Аменхотепа III были воплощением вечности в образе фараона.

Сын Аменхотепа III Эхнатон вступил в борьбу со жрецами. Он упразднил многочисленных древних богов и заменил их новым единым богом Атоном. Фараон-реформатор закрыл прежние храмы и построил столицу на новом месте, на котором прежде никто не почитал богов, объявленных им ложными. Одним из первых пострадал храм его отца в Фивах. Возможно, он был разгромлен. После смерти Эхнатона культ бога Атона был упразднен и старые святилища восстановлены. Однако храм Аменхотепа III не вернул себе прежнего значения.

В начале I тысячелетия до н. э. могущество Египта пошло на убыль. Фараоны терпели поражения. Приток рабов иссякал. Ломать для построек камень из скал не хватало рук, и тогда источниками строительного материала стали древние сооружения. Храм Аменхотепа III был превращен в каменоломню фараоном Мернептахом в IX веке до н. э.

В VI веке до н. э. Египет был завоеван и низведен до положения провинции Персидской мировой державы. При персах пилоны, стены и колонны храма Аменхотепа III превратились в руины, но

каменные колоссы по-прежнему царили над округой.

Включение Египта в состав мирового государства персов облегчило доступ в него греческим купцам и путешественникам, интерес которых к стране фараонов определился еще ранее. Уже в VII веке до н. э. греки ценили египетских жрецов за их мудрость и приписывали их знаниям волшебную силу, но тем не менее влияние Египта на Грецию было поверхностным. Греки переняли у египтян элементы строительной техники и из арсенала египетской мифологии заимствовали поразивший их воображение образ сфинкса. При перенесении на почву греческого искусства сфинкс сохранил в своем облике головной платок фараона, но утратил мужские черты.

Древние греки, как известно, считали, что року подвластны не только люди, но и боги. В их мировоззрении не было места «владыке вечности», каковым представлялся египтянам сфинкс. В Древней Греции за сфинксом сохранялся лишь дар проникновения в волю рока, то есть способность прозревать будущее. По представлениям греков (уходившим корнями во времена матриархата), пророческий дар не мог принадлежать мужчине, и сфинкс получил женское лицо и женскую грудь.

В 332 году до н. э. войска Александра Македонского, завоевавшие Египет, обнаружили на окраине Фив двух каменных колоссов. От храма Аменхотепа III в то вре-

мя уже не оставалось следов, и каменные гиганты, величественно восседавшие среди пустыни на своих тронах, производили пугающее впечатление. Пески в этой местности обладают свойством издавать скрипучие звуки, и казалось, будто каменные гиганты поют и стонут.

Завоевание Египта открывало новый период истории, много веков спустя получивший название «эпохи эллинизма». Эпоха эллинизма, начавшаяся с торжественного обряда провозглашения Македонского династа сыном Солнца и присвоения ему титулатуры египетских фараонов, замечательна взаимопроникновением древневосточной и античной культур.

При наследниках Александра, греческих царях Птолемах, в Египте поклонялись в равной мере древним местным и пришлым олимпийским богам. Жители получали имена, составленные из имен египетских и греческих божеств, вроде Гораполлона — так звали автора трактата «Иероглифика». Ко времени Гораполлона древняя письменность была полузабыта, и трактат оказался полным домыслов, что, однако, не помешало ему быть переведенным на греческий язык.

Культурный симбиоз привел и к тому, что поющие колоссы трактовались как памятник герою древнегреческого эпоса царю Мемнону. «Колоссы Мемнона» выступали в глазах греческих путешественников не как остатки египетского храма, а как свидетельство

гармонического слияния западной греческой культуры с культурой Древнего Востока. Это слияние относилось теперь к незапамятным временам Троянской войны и еще более ранним (Мемнон почитался предком царей древней Трои).

Египетская культура оказала большое влияние и на римлян, присоединивших долину Нила к своей империи в 30 году до н. э. Культ египетской богини-матери Изиды распространился в Риме благодаря массе египетских пленников, вскоре Изиды превратилась в богиню, покровительницу римских женщин, а статуи египетских божеств, сперва привозившиеся в качестве трофеев, стали изготавливаться в самом Риме и воздвигаться в святилищах, число которых росло. В Рим с берегов Нила перевозились теперь гигантские обелиски, для чего римляне строили специальные суда. К тому времени иероглифы были окончательно забыты, и имена фараонов прочесть никто не мог. Однако в форме и грандиозности обелисков римляне без труда прочитывали выражение величия и водружали их во славу своих императоров.

После падения Римской империи в V веке Египет подвергся хищническим набегам с востока и юга. В 616 году он был снова завоеван персами, а в 641 году — арабами.

Древнеегипетские и античные традиции продолжали жить в массивных, по-своему величествен-

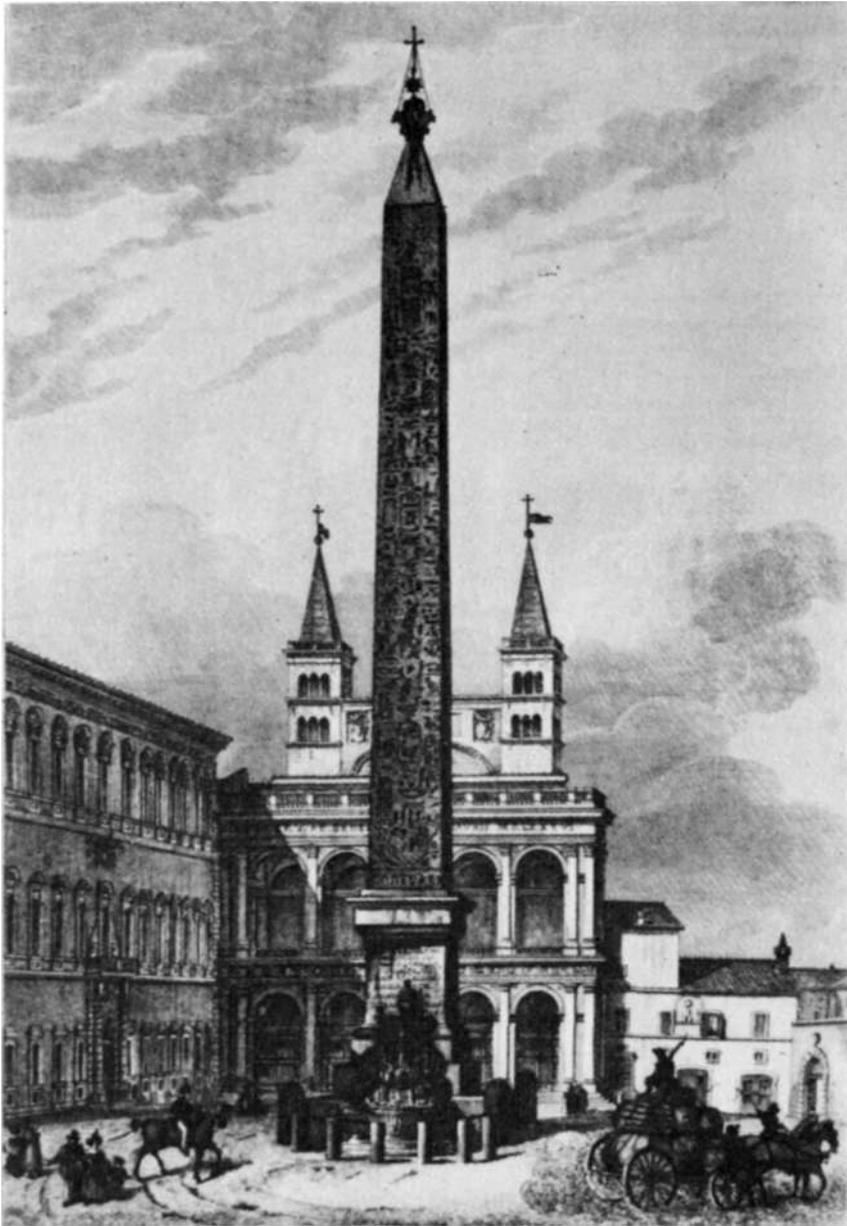


На рубеже XVI и XVII веков ансамбль Рима начинает строиться как система парадных площадей. В этот период площадь Ротонды, расположенная против римского Пантеона, превращенного в церковь, была украшена мраморным фонтаном. Фонтан увенчан гранитным обелиском, привезенным из Египта в античные времена.



Египетский обелиск венчает также фонтан посреди площади Навона, устроенный на месте арены античного цирка. Автор обоих фонтанов — великий итальянский скульптор и зодчий XVII века Лоренцо Бернини. Виды обеих площадей запечатлены в XVIII веке прославленным мастером офорта Джамбаттиста Пиранези.





Базилика Сан-Джованни на Латеранском холме (311—314) считается одной из главных святынь. В конце XVI века архитектор Доменико Фонтана

построил примыкающий к базилике Латеранский дворец и установил перед ним египетский гранитный обелиск. Он запечатлен на офорте Пиранези.

ных зданиях эпохи арабского халифата. С распадом халифата в IX веке строительство на берегах Нила прекратилось.

Крестовые походы, приведшие Европу к более близкому знакомству с мусульманским Востоком, Египет затронули мало: при попытке захватить долину Нила крестоносцы потерпели поражение. В глубь страны они не проникли и рассказов о древней стране в Европу не принесли. В XIV—XV веках торговлю с Египтом начали налаживать итальянские купцы, но в XVI веке Египет вошел в состав Турецкой империи и оказался недоступным для европейцев.

В средние века сведения о Египте исчерпывались подробностями библейского повествования о жизни древних евреев в стране фараонов да свидетельством античных историков и путешественников. Большой интерес вызвали рассказы современников о перевозке в императорский Рим монолитных египетских обелисков. Люди с удивлением взирали на этих поверженных, покрытых непонятными письменами гигантов, украшавших некогда цирки и мавзолеи императоров.

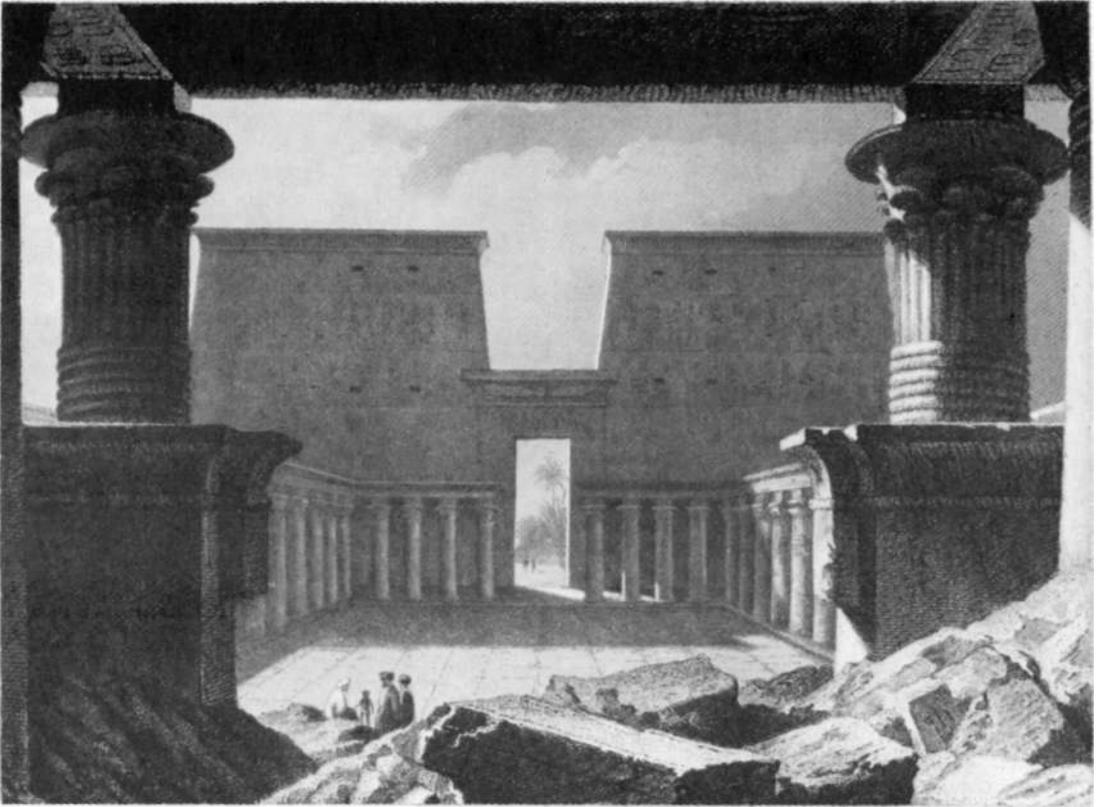
В XIII веке великий итальянский поэт и ученый Петрарка усмотрел в поверженных обелисках символ величия Древнего Рима.

Среди выкопанных итальянцами из земли мраморных античных статуй, получивших в эпоху Возрождения значение непререкаемых образцов гармонии и кра-

соты, время от времени попадались скульптуры из гранита и базальта. Иные из них имели птичьи или звериные головы, другие изображали сфинкса, но с мужской головой, в отличие от уже известных античных сфинксов с женским лицом. Знаки, покрывавшие изваяния, были похожи на иероглифы с обелисков, известны также по трактату Гор-аполлона. «Иероглифика» считалась книгой о тайнах магии, и потому покрытым иероглифическими знаками статуям воображение людей приписывало таинственную силу.

В эпоху Возрождения установка творений древних египтян вблизи христианских святых связывалась с величием папской столицы. В середине XV века для установки египетского обелиска был приглашен в Рим выдающийся болонский инженер и зодчий Аристотель Фиораванти. Проект, предложенный Фиораванти, по-видимому, оказался очень дорогим, римский папа к нему охладел, архитектора стали занимать мелкими поручениями, и разочарованный Фиораванти отправился в далекую Москву, строить Успенский собор в Кремле и искать счастья.

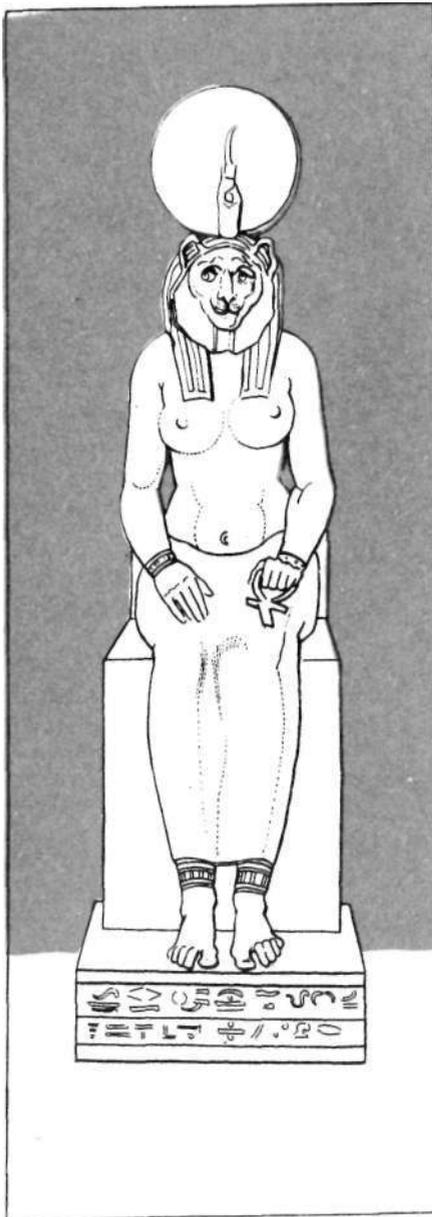
В 1513 году Рафаэль, названный главным архитектором собора святого Петра, вернулся к идее Фиораванти и предложил водрузить на площади перед главным храмом римских пап египетский обелиск, лежавший среди руин мавзолея императора Августа. Однако до окончания постройки со-



Так выглядел храм бога Гора в Эдфу во времена египетского похода Наполеона. Окруженный колоннадой открытый двор храма полностью сохранился, в ритуальном зале устояли колонны, уцелело каменное перекрытие. Сохранилась роспись стен и потолка. Обрушилась лишь стена, отделяющая зал от двора.



Статуя египетской богини войны Сохмет, найденная в Риме. Художник начала XIX века, срисовавший статую для каталога коллекции Барберини, произвольно передал пропорции фигуры, он изобразил богиню смотрящей в сторону и посчитал для каталога иероглифическую надпись на постаменте орнаментом.



бора святого Петра осуществить этот замысел не удалось.

В 1527 году солдаты католической Испании подвергли Рим такому разгрому, перед которым бледнели нападения варваров. «Сакко ди Рома» запечатлелся в народной памяти как величайшая трагедия Италии и конец эпохи Возрождения.

В 1585 году на должность главного архитектора папы Сикста V был приглашен Доменико Фонтана. Уже с середины XVI века папы стали заботиться не только о восстановлении того, что было разрушено испанцами, но и об украшении Рима постройками, утверждающими величие церкви. Фонтана первый в истории разработал генеральный план реконструкции города. Важнейшую роль Фонтана отвел прокладке новых улиц, соединявших великолепные общественные площади, где против пышно разукрашенных церквей устанавливались египетские обелиски, привезенные некогда для римских императоров.

Роль символического акта, обозначавшего, что папский Рим отныне достойный преемник Рима древнего, должна была сыграть перевозка и установка перед собором святого Петра огромного египетского обелиска.

Градостроительные масштабы за шесть десятилетий, истекших после смерти Рафаэля, изменились, облюбованный им обелиск казался уже недостаточно грандиозным, и Доменико Фонтана остановился на другом обелиске, найденном среди



Титульный лист книги «Перевозка Ватиканского обелиска». Модель обелиска в руке Доменико Фонтана, изображенного в образе вельможи, свидетельствует и о высоком положении мастера, и о месте, которое градостроительные работы занимали в его творчестве.

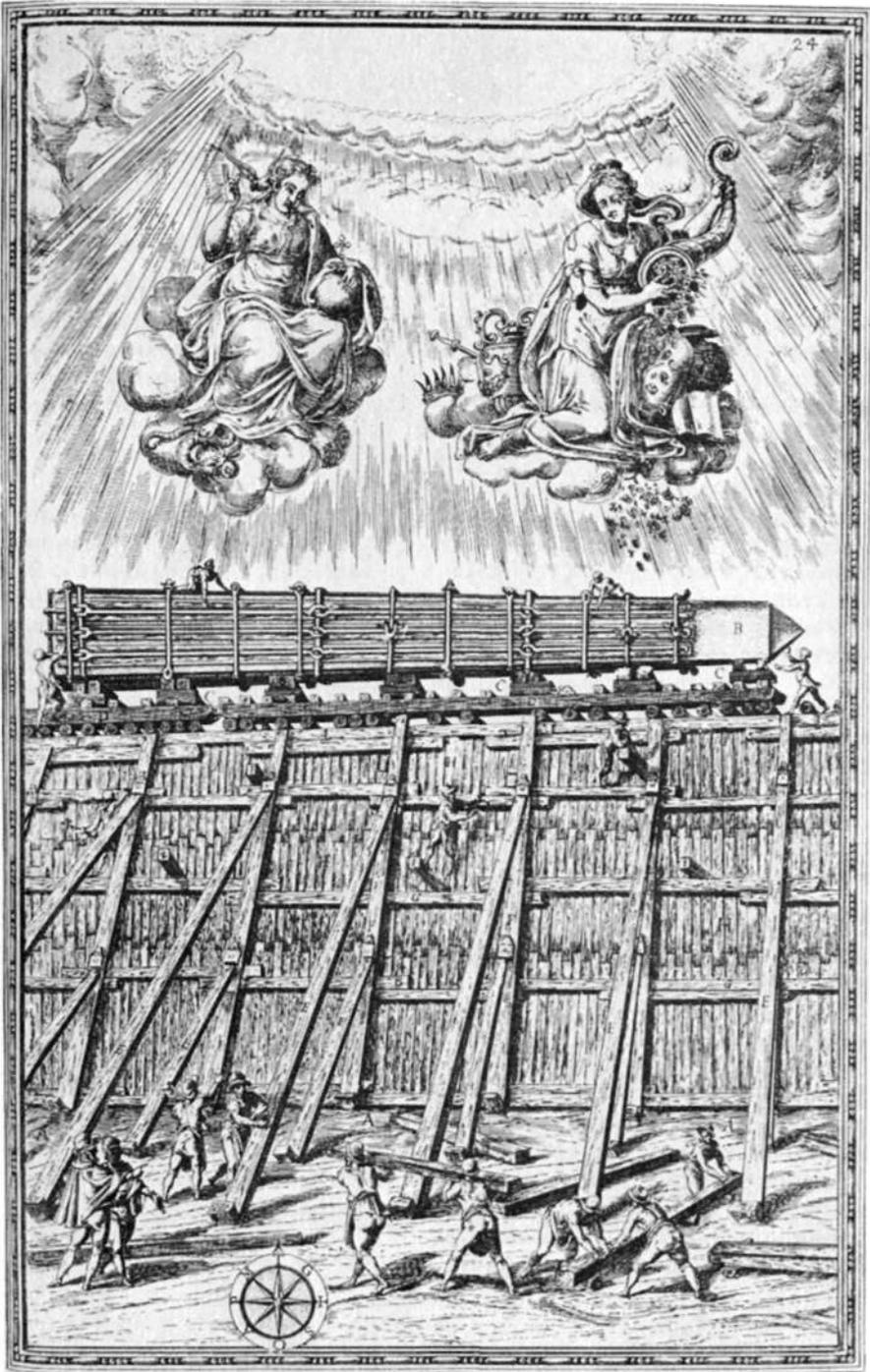
Для перевозки Ватиканского обелиска с холма на холм была сооружена земляная насыпь. Насыпь с обеих сторон укреплена деревянной опалубкой и мощными раскосами из брусьев. Обелиск передвигался по насыпи, по деревянным рельсам на салазках, под которые подкладывались бронзовые шары.

развалин цирка императора Нерона.

Разработанные архитектором остроумные деревянные конструкции, сложнейшие системы блоков и воротов, а также этапы перевозки, подъема и установки гранитного гиганта были награвированы на медных досках. Часть гравюр с обмерами египетских обелисков выполнил сам Доменико Фонтана. Вместе с описанием истории установки обелиска они составили огромный том, изданный в 1590 году. Вскоре один из залов Ватикана был украшен фреской с изображением установки обелиска в присутствии папы и многотысячной римской толпы.

В ту пору открывалась новая страница истории мирового искусства — эпоха барокко.

В середине XVII века Лоренцо Бернини воздвиг один из грандиознейших ансамблей не только эпохи барокко, но и всего мирового зодчества. Гигантская колоннада в виде двух полукружий протянулась от фасада собора святого Петра в сторону города, как бы «притягивая» десятки тысяч людей, стекавшихся сюда со всей католической Европы. Построенная на контрасте объемов, света и тени, прямых и кривых линий, колоннада Бернини символизировала непознаваемость путей судьбы. Человек, попавший на площадь святого Петра, должен был чувствовать себя во власти непостижимых и неодолимых сил, одна из которых влекла его вперед к собору, а другая, как бы растягивая поперек огромную эллиптическую



площадь, препятствовала этому движению. В центре площади, там, где обе силы пересекаются и вступают в единоборство, находится обелиск, установленный Доменико Фонтана в 1585 году.

В эпоху барокко интерес к экзотическому, из ряда вон выходящему, был огромен. Поэтому не только все египетские обелиски, пролежавшие много веков в римской земле, были водружены на новых местах. Египетские скульптуры (гранитные статуи фараонов) украсили один из порталов ватиканского дворца, а также Капитолийский холм, где в середине XVIII века их стал изучать немецкий ученый Иоганн Иоахим Винкельман, автор «Истории искусства древности».

Винкельман проявил большую пронизательность, разделив скульптуры на египетские и на выполненные в подражание им в Древнем Риме. Он первый обратил внимание на техническое совершенство подлинных произведений египетских мастеров и дал ему восторженную оценку. Тем не менее художественных достоинств египетских памятников, сохранившихся в Риме, Винкельман не оценил.

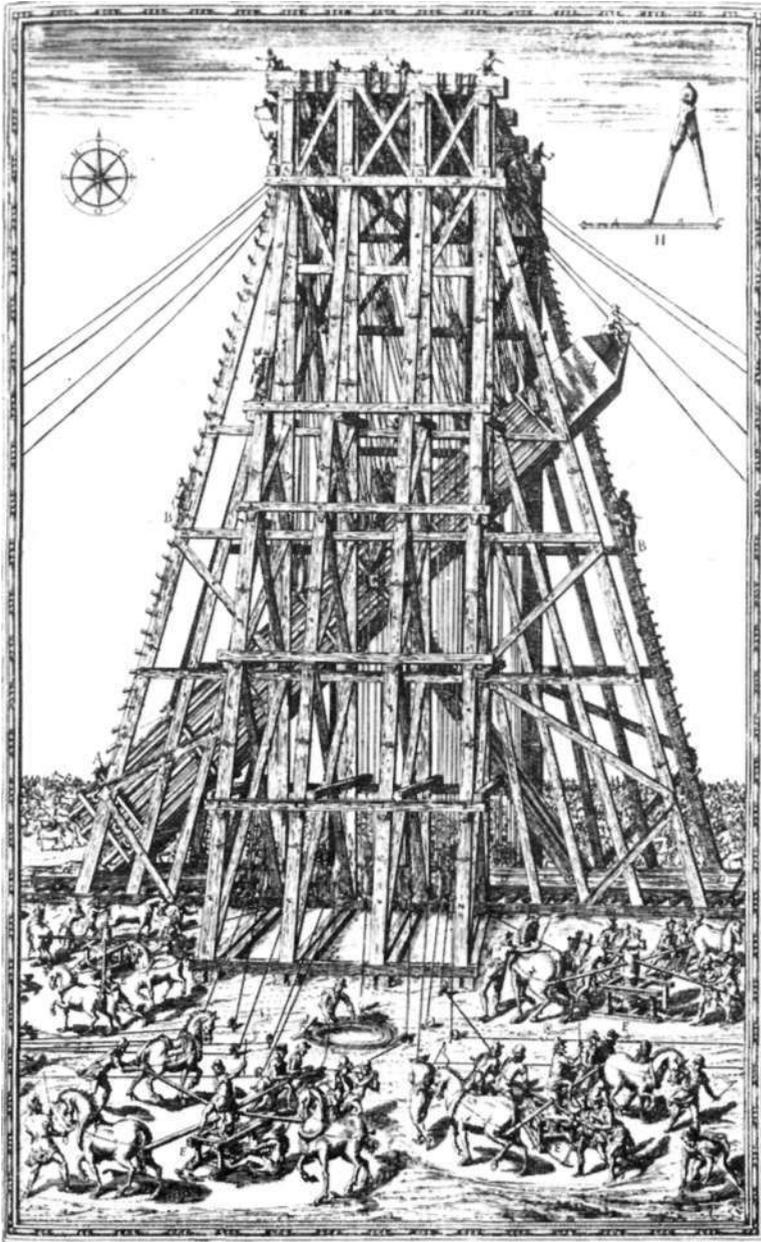
Культура XVIII века была полностью ориентирована на Древнюю Грецию и Древний Рим. Великое, прекрасное, героическое представлялось лишь в образах античной классики, в эти каноны египетские памятники не укладывались. Правда, египетское искусство, которое сами древние греки и римляне ценили, Винкельман определил как нечто

вроде недоразвившейся классики. Это, однако, вкусов общества не изменило: все неантичное казалось варварским, и во второй половине XVIII века интерес к египетским памятникам угас.

К началу XIX века многие из статуй, которые описал Винкельман, исчезли. Только гравюры на меди в его книге свидетельствуют о том, что некогда они служили украшением Рима.

Первая экспедиция на Ближний Восток была направлена в середине XVIII века Данией. В то время Дания была могущественной державой, соперницей Голландии и островной Англии. Экспедиция была многочисленна и по тому времени прекрасно оснащена. Однако опасности и трудности были таковы, что все члены экспедиции, за исключением одного, погибли. Единственный оставшийся в живых участник датской экспедиции Карстенс Нибур дал подробный отчет о своих странствиях в книге «Описание Аравии и соседних с ней стран». Здесь содержалось первое научное описание природы, экономики и населения Ближнего Востока, и в том числе Египта. Нибур рассказал читателям о пирамидах и египетских храмах. Он оценил их грандиозность и техническое мастерство, но остался равнодушен к художественным достоинствам этих монументальных сооружений.

В XVIII веке тяга к экзотическому, необычному, из ряда вон



Ватиканский обелиск был приведен в вертикальное положение сложной системой блоков, укрепленных на деревянных мачтах. Канаты натягивались

с помощью кабестанов, приводимых в движение десятками лошадей. Благодаря своей форме обелиск держится без креплений, силой собственного веса.

выходящему уже не имела такой силы, как в эпоху барокко. Эстетика требовала четкости и классической строгости, и Нибур не был в состоянии оценить своеобразие искусства Египта. Тем не менее его книга оставалась главным источником сведений о Египте вплоть до похода Наполеона 1798 года. Египетскую экспедицию молодого генерала Бонапарта сопровождала группа историков во главе с профессором Дененом. Сам Наполеон, необыкновенно чуткий ко всему, что касалось престижа, быть может, острее всех воспринял идеи величия, бессмертия и незыблемой власти, лежавшие в основе внезапно открывшейся европейцам древней цивилизации. Он энергично поощрял изыскания ученых и особое значение придавал работе художников, также предусмотрительно включенных им в состав французского экспедиционного корпуса.

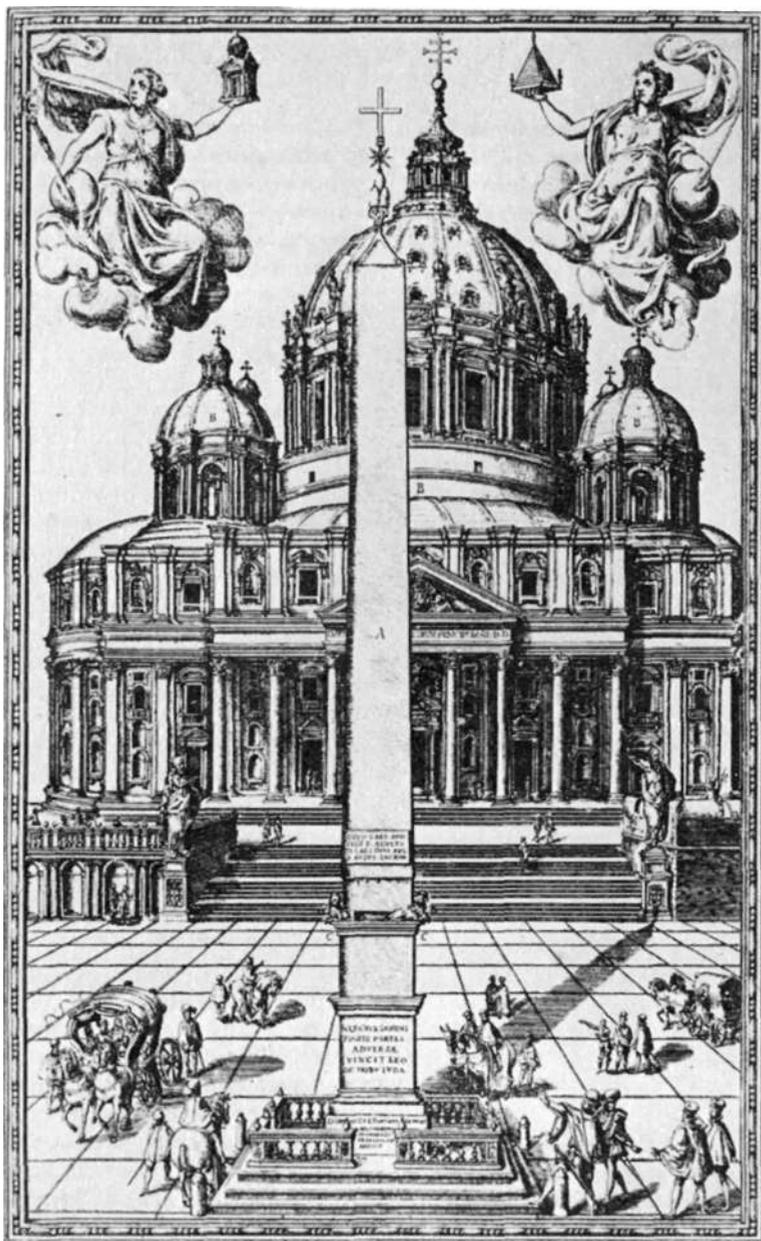
Несмотря на трудности похода и недоброжелательство местного мусульманского населения, французы за два года пребывания в стране пирамид обмерили и зарисовали ряд храмов, гробниц и отдельных статуй. Скопировали большое количество фресок и сумели произвести эстампаж — то есть особым образом оттиснули на бумаге огромное число рельефов, высеченных на стенах египетских сооружений. По распоряжению Наполеона все эти материалы были помещены в Национальную библиотеку в Париже. Их гравировали на меди и под покровительством са-

мого императора издавали в виде великолепных, переплетенных в тисненую кожу альбомов.

На своей последней стадии классицизм из передовой революционной идеологии превратился в систему выражения официального престижа, так называемый стиль «ампир», что значит империя. Мотивы египетского искусства казались связанными с личной славой Наполеона. Сфинксы, фараоны, коленапреклоненные рабы, боги с соколиными и павианьими головами, распластавшие крылья священные соколы перекочевали с гравюр на фарфоровые вазы, бронзовые канделябры, столы, шкафы, диваны красного и палисандрового дерева, сохранявшие в основе своей классические формы, заимствованные из античного арсенала. Наложение стилистически разнородных мотивов не было органичным и отражало неустойчивость переходной эпохи.

В России интерес к Египту возник независимо от Франции во времена, когда молодой император Павел I устремил свой взгляд на Восток. В 1797 году, за год до египетского похода, чуткий к веяниям времени граф Николай Шереметев украсил свой Останкинский дворец статуями сфинксов и египетских рабов (в головных платках фараонов).

Стимулом к развитию «моды» на Египет в России послужил подарок Наполеона — преподнесенный им русскому царю Александру I в 1800 году, во время их встречи в Тильзите, колоссальный фарфоровый сервиз. Он состоял



Ватиканский обелиск был воздвигнут на склоне холма, в те времена полого спускавшегося от собора святого Петра в сторону реки Тибр. Установка обелиска отме-

тила центр новой городской площади, которую впоследствии Лоренцо Бернини окружил колоннадой. Гравюра из книги Д. Фонтана «Перевозка Ватиканского обелиска».

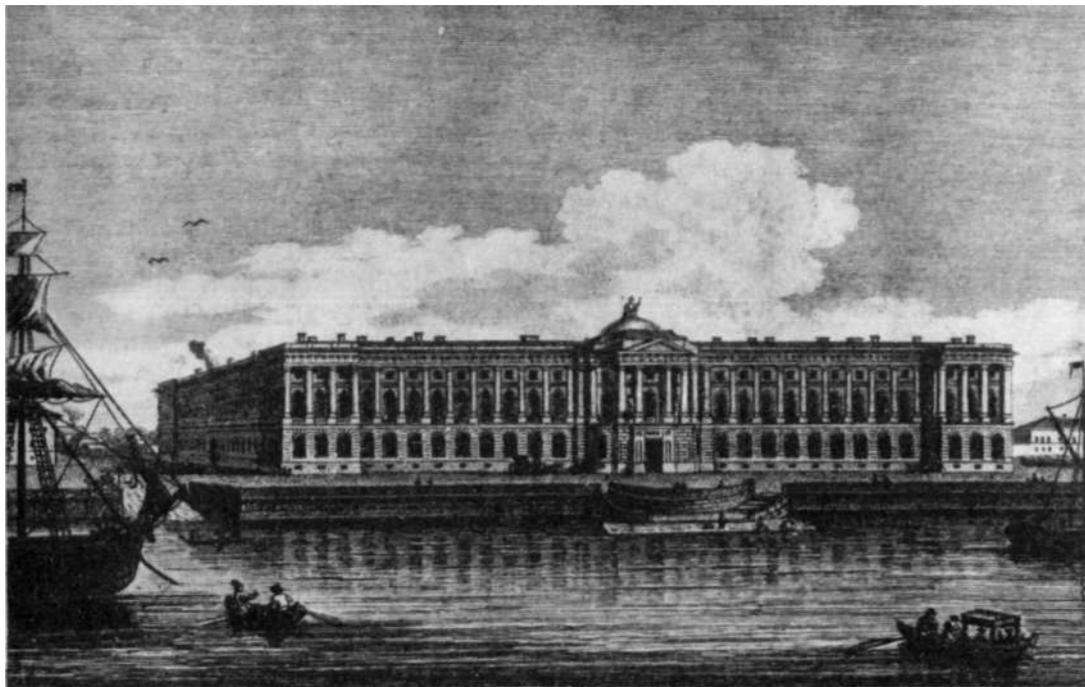
из нескольких сотен предметов и имел на каждой тарелке, вазе, чашке или суповой миске изображения пирамид и храмов, открытых во время египетского похода. Часть этих видов еще только готовилась к изданию (которое длилось вплоть до 1828 года) и была совершенной новостью. Следуя моде, быстро распространившейся во втором десятилетии XIX века, многие высокопоставленные лица в России стали занимать свой досуг попытками расшифровать иероглифы. Однако передовая дворянская интеллигенция этой моде не следовала. В эпоху, предшествовавшую восстанию декабристов, многие были убеждены в том, что искусство цветет лишь на почве свободы. Памятники эпохи фараонов казались поэтому бездушными, неподвижными, далекими от природы, что и нашло отражение в русской художественной критике.

В 1822 году молодой француз Франсуа Шампольон прочел иероглифы, составлявшие имена нескольких фараонов. Большинство ученых академического направления не поверили в это открытие и отвергали его в течение ряда лет, но люди искусства и молодые сторонники романтизма встретили его восторженно.

Времена Великой Французской революции и наполеоновских походов были позади, никто уже не рядился в тогу античных героев и не собирался жертвовать собой во имя всеобщего блага.

Романтики требовали углубленного внимания к внутренней жизни человека и противопоставляли холодную и рассудочную, как им казалось, античности — взволнованность, эмоциональность, глубокую духовность искусства европейского средневековья. Романтики не отрицали достижений античности, но утверждали, что художественное совершенство может проявляться не в одной-единственной, а во многих формах. В свою очередь, сторонники классицизма указывали на зависимость средневекового искусства от античности, которая представлялась им первой художественной системой в истории и уже поэтому наиболее близкой к природе. Неожиданное открытие искусства, более древнего, чем греческое, и построенного на совершенно иных принципах, давало возможность атаковать и эту позицию.

Пока в ожесточенных спорах рождалась египтология, чуткие антиквары повысили цены на случайные находки египетских древностей. Это, в свою очередь, навело некоего Атаназиса на мысль искать сокровища египетского искусства в земле. Идея эта, на первый взгляд простая, была в то время нова. Египетские гробницы и храмы — наземные сооружения. Требовалось немало упорства, чтобы взбираться на пилоны или залезать на перекрытия храмовых залов. Нужна была самоотверженность, чтобы, пробив входы в погребальные камеры, обследовать их с факелами, выжигав-



Гравюра И. В. Чесского из книги «Достопримечательности С.-Петербурга» (1810) изображает здание Академии художеств в Петербурге таким, каким оно было в конце XVIII — начале XIX века. Пристань с полукруглыми сходами использовалась лодочниками, перевозившими через Неву пассажиров.

шими кислород. Рыться же в земле, не зная, что можно ожидать от раскопок, казалось делом совершенно бессмысленным.

Грек с острова Лемнос Джованни Атанази, видимо, предполагал, что загадочные «колоссы Мемнона» являются частью неизвестного святилища, остатки которого надо искать под слоем песка. Атанази решил поэтому попытаться счастья у их подножия. Заступы его рабочих быстро натолкнулись на гранитного сфинкса, а затем и на второго. Однако раскопки и извлечение сфинксов из земли оказались делом более дорогим, чем рассчитывал Атанази. Перевозка же найденных гигантов требовала расходов еще более крупных. Местные ростовщики считали выкапывание «каменных идолов» делом нечестивым и денег под это давать не хотели. В результате владельцем сфинксов стал некий мистер Солт — торговец и английский консул в Египте.

Вскоре найденных сфинксов осмотрел Шампольон, побывавший в 1829 году в Фивах. Ученый дал обеим статуям очень высокую оценку. Его поразили их сохранность и мастерство обработки камня, однако художественные достоинства Шампольона не интересовали. В его глазах памятники Египта имели прежде всего историческое значение, и отзыв Шампольона покупателей Солту не доставил. Поэтому Солт решил попытаться сбыть свой товар в Александрии.

В том же 1829 году русский литератор А. Н. Муравьев, интере-

совавшийся Египтом и описанными в Библии странами, совершал путешествие в Иерусалим. Поскольку в Константинополе корабля, направлявшегося в Сирию, не нашлось, Муравьев решил сделать крюк — ехать через Египет. Когда фелюга входила в Александрийский порт, Муравьеву представилась плоскодонная нильская баржа, такая же, как те, что изображались на стенах египетских гробниц, на палубе которой, окруженный фигурами в белых бурнуссах, возлежал колоссальный гранитный лев с головой фараона.

Сфинкс оказался поразительной сохранности и совершенства. Выяснив, что сфинксов два, что они собственность англичанина Солта и назначены к продаже, Муравьев, знакомый с русским посланником при Блистательной Порте (как назывался турецкий двор) графом Рибопьером, отправил ему с той же фелюгой записку с подробным описанием гранитных гигантов и рекомендацией приобрести их для России. Посланник не взял на свою ответственность столь необычную покупку, а переслал письмо Муравьева в Петербург. Министерство иностранных дел передало его на рассмотрение царя, а Николай I переадресовал Академии художеств, сопроводив запросом: «Полезно ли будет сие приобретение?»

Императорская Академия художеств была правительственным органом, регулирующим художе-



Сфинксы, установленные на массивных гранитных постаментах, отдаленно напоминающих пилоны храма, усилили гордый ритм классической колоннады на фасаде здания Академии художеств и подчеркнули его торжественный центр. Гравюра в технике акватинты художника Григория Мартенса 1840 года.

ственную жизнь страны, распределяющим среди художников государственные заказы и присуждающим звания. Вплоть до середины 90-х годов XVIII века Академия художеств своим авторитетом побуждала живописцев, архитекторов, скульпторов участвовать в создании иллюзорной картины идеального гармонического государства с всепопечительным правительством. В первые два десятилетия XIX века роль Академии художеств в культурной жизни России ослабла. Царское правительство стало усиливать ее значение в связи с особыми обстоятельствами.

Дело в том, что русское изобразительное искусство не было столь тесно связано с ненавистным Николаю I движением декабристов, как русская литература, и в идеологическом контрнаступлении под лозунгом «самодержавие, православие, народность» искусству отводилась особая роль. Царь лично оценивал произведения живописи и скульптуры и сам утверждал архитектурные проекты, подчиняя их главной цели — превращению Петербурга в цитадель самодержавия.

Академии художеств был поручен контроль над художественной жизнью страны, несравненно более жесткий, нежели при Екатерине II. Права Академии были расширены, ее власть укреплена. Поставленный во главе Академии художеств энергичный чиновник А. Н. Оленин был крупным ученым, он обладал обширными знаниями

в области истории и археологии. При его поддержке в 1826 году в Петербурге на реке Фонтанке строится мост, названный Египетским. В 1827 году в Царском Селе при одобрении Академии закладываются «Египетские ворота». На императорских гранитных мануфактурах изготавливаются вазы и канделябры с фигурами древних египтян. Запрос царя рассматривал Совет Академии под председательством Оленина и по его настоянию решил, что «приобретение полезно».

Пока писари академической канцелярии перебелили текст заключения, Николай I уехал в Пруссию. Когда же бумага была доставлена в Берлин, государь уже находился на Украине. Пакет настиг Николая I в Подольской губернии, откуда фельдъегери повезли его с царской резолюцией в столицу, а оттуда с препроводительным письмом посланнику Российской империи графу Рибопьеру в Константинополь. Когда инструкция пересекла Черное море и посол отписал из Константинополя в Александрию мистеру Солту, сфинксы уже были проданы.

Французский король Карл X стремился к восстановлению престижа Бурбонов, сметенного Великой Французской революцией. Ему представлялось, что сфинксы, будучи установлены в Париже, прославят его династию в веках. Сделка французского правительства с Солтом была заключена на выгодных для англичанина условиях, и потому пришедшее вскоре сообщение об



На гравюре резцом Д. А. Лебедева «Набережная Академии художеств» (1885?) петербургские сфинксы изображены при романтическом освещении белых ночей. На фоне неба темнеют огромные чугунные канделябры, отмечающие сход к реке. В створе между изваяниями видно здание петербургского Адмиралтейства.



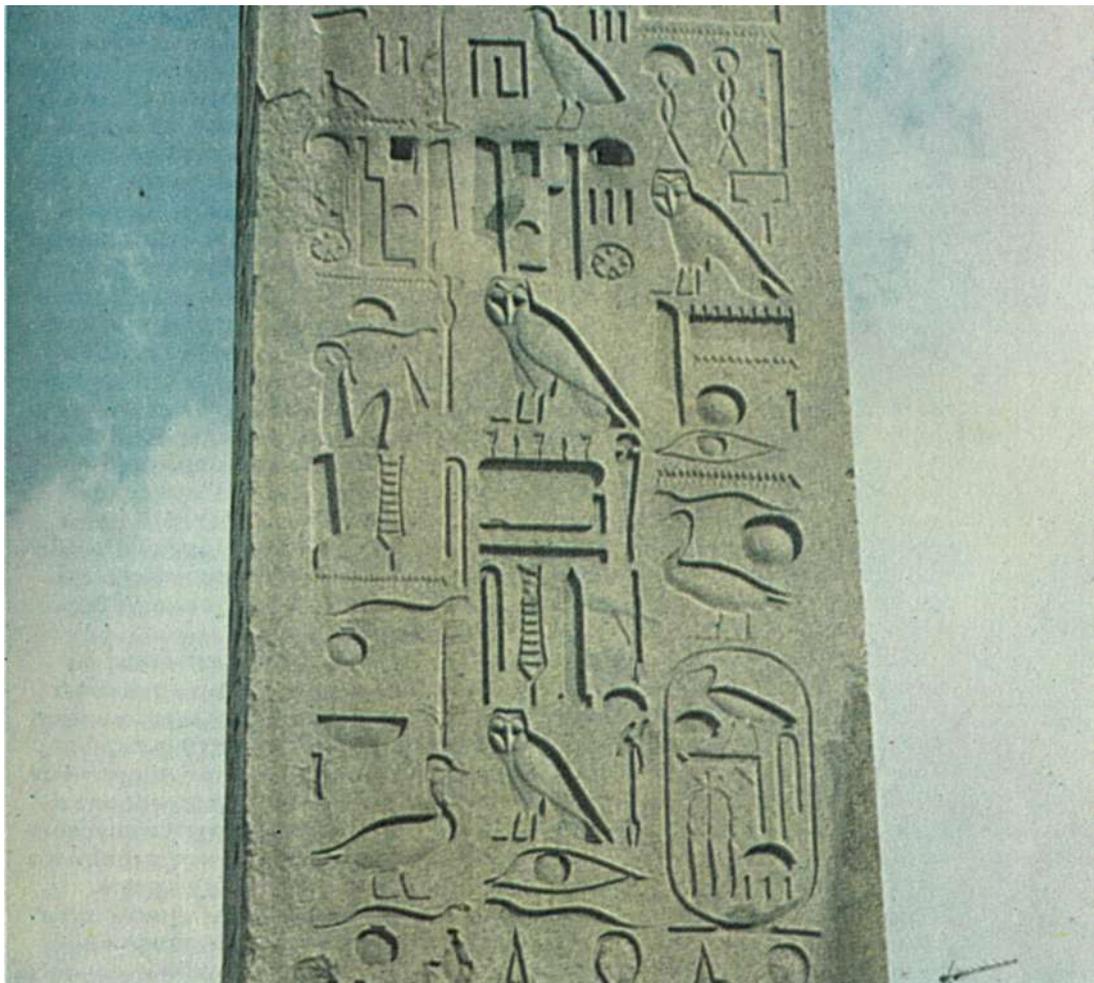
Изваянные в стране африканского солнца гранитные сфинксы в коронах царей Верхнего и Нижнего Египта словно дремлют, присыпанные российским снегом. Время оказалось бессильным перед каменными колоссами. Только следы осколков снарядов и мин — память о временах ленинградской блокады.

Июльской революции 1830 года и о низложении Бурбонов было для английского консула громом среди ясного неба. Теперь он сам обратился к графу Рибопьеру и уступил ему сфинксов за сорок тысяч рублей.

Для перевозки гигантов потребовалось выпилить шесть балок палубы и восемь балок межпалубного перекрытия на паруснике «Буэна Сперанца». Грузить монолит весом в 46 тонн с причалов Александрийского порта было невозможно. Пришлось строить плавучую пристань с подъемным краном из мощных пальмовых стволов. Сфинкс не без труда был поднят с нильской баржи и уже повис было над кораблем, когда плавучая пристань сорвалась с якорей и каменная громада рухнула. Грохот был такой, что в первый момент показалось, что сфинкс разбился. Но судьба хранила его и на этот раз. Если не считать глубокой борозды, прорезанной лопнувшим канатом от середины шеи к макушке, скульптура осталась невредимой. Погрузка второго сфинкса прошла без происшествий.

«Буэна Сперанца» направилась к устью Невы через Гибралтар, мимо берегов Испании, Франции и Германии. Плавание длилось год.

В 1823 году каменные гиганты благополучно прибыли в Петербург. Их выгрузили на Васильевском острове и временно установили во внутреннем круглом дворе Академии художеств.



Фрагмент египетского обелиска, установленного на площади Навона в Риме. Надпись сравнивает фараона с богами и сулит ему вечную жизнь. Титулатура фараона выполнена в характерной для

Древнего Египта технике «врезанного рельефа». Фон врезанного рельефа не заглабляется по отношению к изображению, как в барельефе.

Здание Академии художеств было построено архитектором А. Ф. Кокориновым по проекту Ж.-Б. Валлен-Деламота в 1765—1772 годах. Оно сооружено в строгом и сдержанном стиле классицизма. Здание имеет форму, близкую к квадрату, с круглым двором посередине. Его главный фасад обращен к Неве, тогда еще не имевшей гранитных набережных, а два боковых и задний — к площадям и зеленым партерам.

В начале XIX века застройка Васильевского острова подошла вплотную к зданию Академии художеств, утратившему свое господство над окружающим пространством. Между тем возросшая роль Академии в системе николаевского государства требовала максимальной репрезентативности и официальности ее облика.

В 1829 году ректор архитектурного отделения академик К. А. Тон разработал проект постройки гранитной пристани перед зданием Академии художеств. Пристань для разгрузки материалов и погрузки монументальных скульптур на баржи призвана была своим обликом связать творение Ж.-Б. Валлен-Деламота и А. Ф. Кокоринова с зеркалом реки. По сторонам гранитной лестницы предполагалось установить две конные статуи, стоимость изготовления которых определялась в 500 тысяч рублей, что составило сумму, значительную даже для государственного бюджета.

«Буэна Сперанца» со своим

необыкновенным грузом прибыла в Петербург в то время, когда в казначействе полумиллиона рублей не оказалось. Поскольку судьба сооружения оказывалась под угрозой, К. А. Тон разработал новый вариант проекта, в котором место конных групп заняли египетские сфинксы. Одаренный и образованный зодчий и еще более тонкий дипломат, К. А. Тон лучше других понимал, что царь стремится любой ценой утвердить идею незыблемости самодержавия и что творения художников XIX века не могут выразить идею победы над временем полнее, нежели древние гранитные сфинксы. Он предвидел, что бескрайние просторы Невы, воды, беспрерывно текущие мимо львов с головой неизвестного фараона, сделают этот символ особенно выразительным.

В 1835 году сфинксы вознеслись над Невой на гранитных выступах набережной, напоминающих пилоны. Оба выступа окаймляют широкую гранитную лестницу, ступени которой с противоположного берега Невы кажутся спускающимися к реке прямо от парадного портика Академии художеств.

Поставленные лицом друг к другу гранитные изваяния приподняты над лентой облицованного гранитом берегового откоса и играют роль кулис, за которыми фасад кажется театральным задником. Пристань придала ансамблю собранность, торжественность и суровость, не свойственную архитектуре века Просвещения, но столь типич-

ную для Петербурга 30-х годов XIX века.

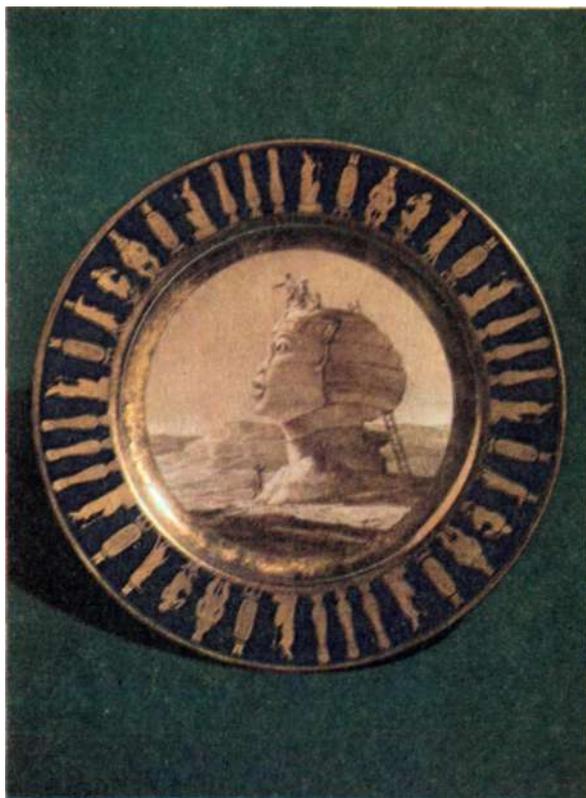
Сфинксы столь органично вошли в ансамбль города и настолько тесно связались с его обликом, что возникла легенда о том, будто из Египта происходит лишь одно изваяние, а второе выполнено русскими мастерами-гранитчиками здесь, в Петербурге, на круглом дворе Академии художеств. Возможно, поэтому русская египтология, делавшая в 70—80-х годах свои первые, сперва робкие, а вскоре и вполне уверенные шаги, обошла сфинксов своим вниманием. Не исключено, что это могло быть и результатом падения престижа Академии художеств в глазах прогрессивных кругов русского общества, которые выступали против самой идеи государственной регламентации искусства, лежащей в основе существования Академии. Академия в это время вела борьбу с передвижниками, которые, в свою очередь, столь упорно объявляли ретроградным все, связанное с Академией, что отказывали в величии архитектурному творению А. Ф. Кокорина и Ж.-Б. Валлен-Деламота.

Так или иначе, трудно объяснить, почему не только в конце XIX, но и в первом десятилетии XX века надписи на сфинксах не были прочитаны, а сами изваяния не подверглись атрибуции.

Между тем в Петербурге должность хранителя египетского зала Эрмитажа занимал выдающийся ученый В. С. Голенищев,



Металлическая ваза, выполненная в 1807 году по рисунку придворного архитектора Наполеона Ф. Персье специально для Лувра. Египетские мотивы заимствованы с гравюр. После падения императора накладные рельефы на постаменте вазы, прославлявшие наполеоновские победы, были заменены.



Тарелка «Египетского сервиза», подаренного Наполеоном русскому царю Александру I в 1807 году. На тарелке изображен Большой сфинкс, засыпанный песком по самую шею. На голову сфинкса можно было взобраться по лестнице. Сфинкс расчищен от песчаных наносов во второй половине XIX века.

большую часть своей жизни проведший в Египте и составивший частную коллекцию египетских древностей, которой трудно было найти равную. Для Голенищева, свободно владевшего иероглифами, расшифровать надпись на сфинксах не представило бы труда и тем более — оценить их художественное совершенство, однако сфинксы не привлекали его внимания.

Б. А. Тураев, завоевавший славу одного из самых выдающихся историков Древнего Востока, считал делом жизни издание памятников древнеегипетского искусства, оказавшихся в коллекциях русских музеев, и прежде всего собрания Голенищева. От внимания Тураева не ушли даже случайные египетские предметы, оказавшиеся в античных могильниках на юге России, или вещи, купленные русскими путешественниками на восточных базарах, но два колоссальных сфинкса на берегу Невы в его публикации непонятным образом не вошли. Впервые ими занялся В. В. Струве, будущий советский академик.

Знакомое каждому египтологу сочетание иероглифов, обозначающее имя Аменхотеп, привлекло внимание Струве в 1913 году.

Интерес к сфинксам возник, однако же, не внезапно. Последняя треть XIX века дала колоссальный материал по истории Египта. Было раскопано и стало достоянием науки огромное количество новых

надписей, папирусов, статуй, рельефов, фресок, произведений прикладного искусства. К 90-м годам XIX века ученым удалось установить имена и даты правления всех фараонов на протяжении более трех тысячелетий, выяснить, какие войны они вели и какими делами прославились. Изображения на рельефах и фресках, статуи и произведения мелкой пластики раскрыли перед наукой мир египетского ремесла, сельского хозяйства, военного дела, строительства, быта в деталях, которые не сохранились от гораздо более поздних эпох, однако представление о древнеегипетском искусстве — как застылом, неподвижном, не знающем человеческих чувств — оставалось неизменным.

Этому представлению нанесли удар находки английской экспедиции, начавшей в 1891 году раскопки в местечке Эль-Амарна. Под слоем песка была найдена покинутая столица фараона Эхнатона, имя которого ранее не было известно. В памятниках, найденных в Амарне, с исключительной силой переданы и грусть, и любовь, и безграничное горе. Короткое время религиозной реформы Эхнатона оказалось периодом, в течение которого в египетском искусстве были созданы произведения, поражающие огромной силой проникновения во внутренний мир человека.

Находки, связанные с царствованием фараона-отступника и его борьбой против жрецов бога

Амона, вызвали, естественно, интерес к изучению и предшествовавшей Эхнатону эпохи царствования его отца, грозного фараона Аменхотепа III.

В России интерес к Египту в конце XIX — начале XX века усиливается под влиянием символизма, направления искусства, искавшего в художественных образах выражение сверхприродного, сверхчувственного, сверхъестественного. Эти качества чудились таящимися в искусстве Египта, и не случайно, что именно поэты-символисты обращаются к образам петербургских сфинксов, а художники истолковывают их как воплощение вечного.

Будучи, подобно Голенищеву, одновременно и историком и искусствоведом, Струве, однако, начал рассматривать историю и искусствоведение уже как две самостоятельные дисциплины. В качестве историка и филолога он уделял наибольшее внимание памятникам письменности и свою работу о сфинксах посвятил главным образом изучению надписей. Определением места петербургских сфинксов в истории древнеегипетской скульптуры занялась уже ученица В. В. Струве, профессор М. Э. Матье.

Подобно Струве, она была знатоком древнеегипетского языка, исследователем древнеегипетских мифов и выдающимся историком. Однако Матье отказалась от взгляда на живопись, скульптуру, архитектуру как на историческое свидетельство или иллюстрацию к

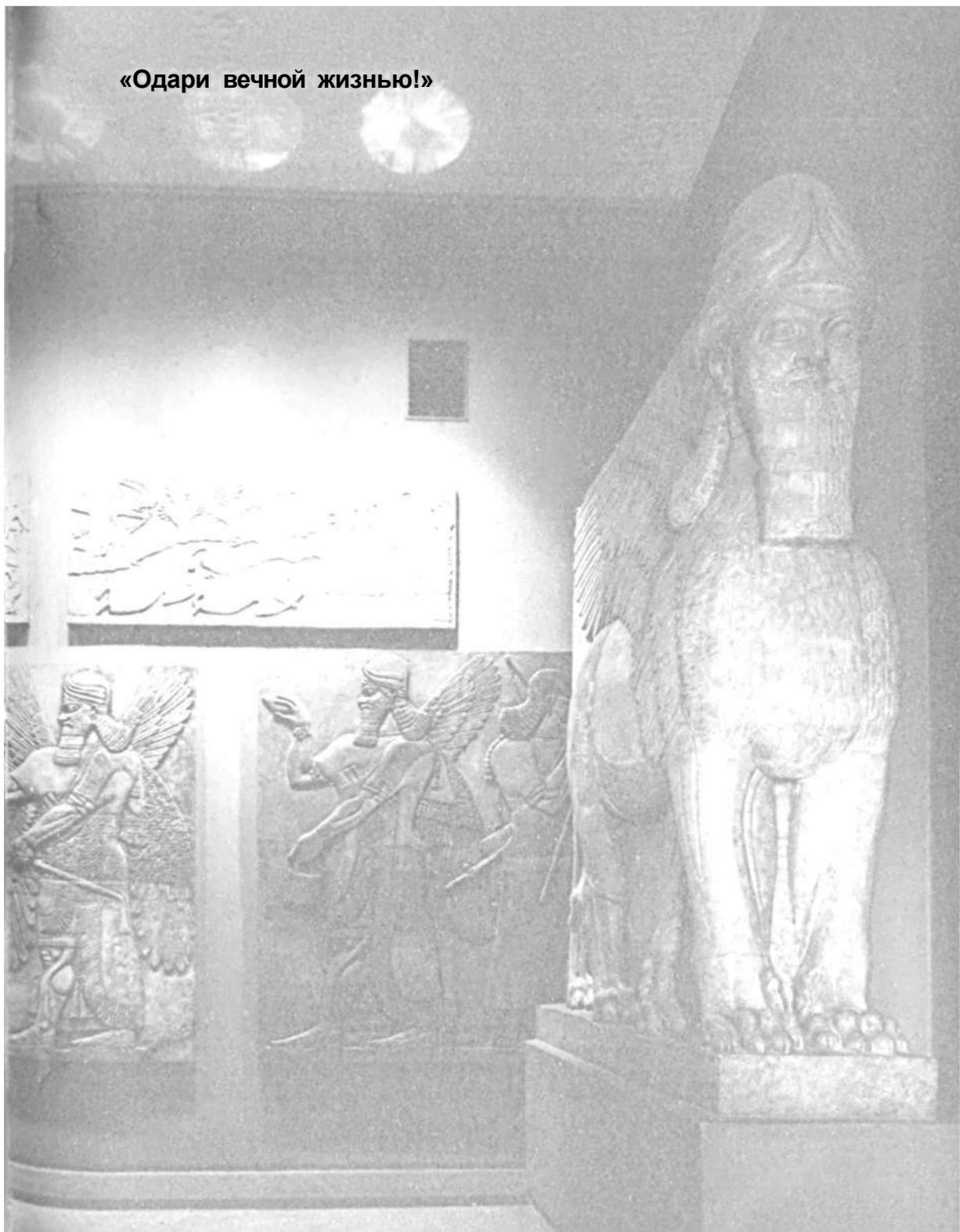
мифу. В своей книге «Искусство Древнего Египта» она рассматривала египетское искусство с точки зрения развития стиля и выдвинула на первый план художественную ценность произведений.

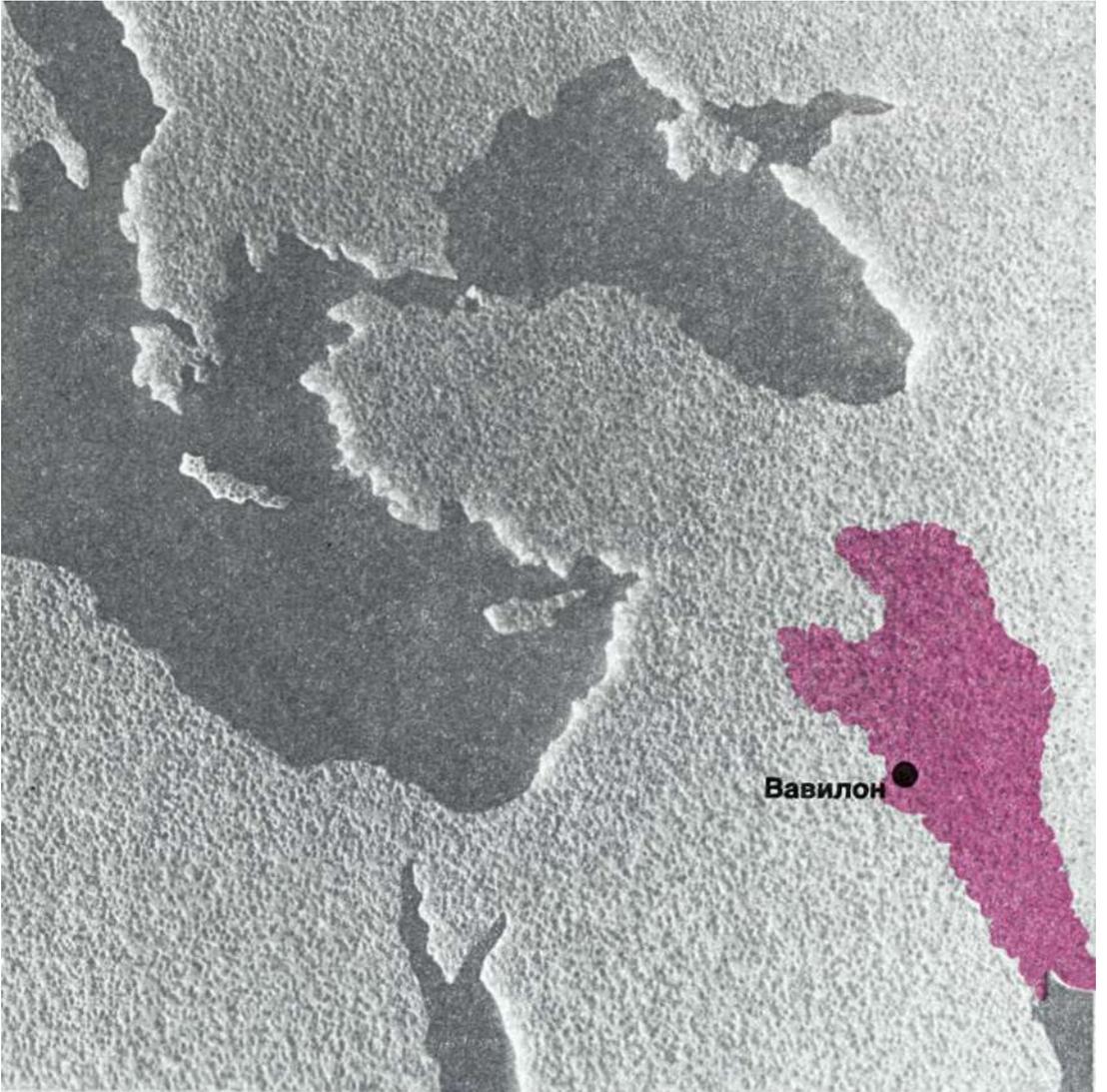
Матье доказала, что петербургские сфинксы — одна из важных вех развития культуры и искусства Нового царства.

Попытки рассмотрения произведений древних египтян с художественной стороны неизменно наталкивались на трудности. Поскольку искусство Египта придерживалось строгих канонов, ученым XIX века оно казалось окостенелым, лишенным внутреннего развития. Вопрос о художественном качестве, в лучшем случае, сводился к совершенству обработки материала.

Матье показала, что не только искусство, но и сами каноны менялись со временем. Она утверждала, что мироощущение художника в разные эпохи истории Древнего Египта было различным и что, независимо от требований канона, это отражалось в образном строе и художественных достоинствах творений древних египтян. Матье отвергла традиционное представление о безличности египетских памятников и поставила вопрос о творческой индивидуальности их создателей. Осмысленная с новых позиций египетская культура предстала в ее трудах в неожиданном свете, и это открыло перед исследователями еще более широкие перспективы.

**«Одари вечной жизнью!»**





Карта Древнего Двуречья —  
библейской страны Сенаар.

### **Главные исторические лица:**

**Навуходоносор II** — царь Вавилона с 605 по 562 год до н. э. Будучи еще наследником, Навуходоносор в 605 году до н. э. покорил Сирию. В 587 или 586 годах до н. э. взял штурмом Иерусалим и увел в вавилонский плен большинство его жителей. В 582 и в 568 годах до н. э. вавилонские войска под командованием Навуходоносора совершили победоносные походы в Египет. Навуходоносор развил исключительно широкую строительную деятельность и превратил свое царство в крепость.

**Набонид** — последний царь Вавилона (556—539 годы до н. э.) — захватил власть в результате убийства царя Авиль-Мардука. Вызвал своим правлением недовольство как знати, так и городских низов Вавилона. Окончил жизнь в персидском плену.

**Валтасар** — сын и соправитель Набонида (по другим источникам, сын Навуходоносора). Пытался оказать сопротивление персам, укрывшись в укрепленном дворце вавилонских царей. Был взят в плен и казнен в 539 году до н. э.

**Кир** — основатель Персидской мировой державы. В 558 году до н. э. объединил под своей властью разрозненные иранские племена. Начало победоносного шествия Кира ознаменовано в 546 году до н. э. покорением одного из богатейших государств Передней Азии — Лидии. Вскоре та же участь постигла греческие колонии на побережье Малой Азии. В 539 году до н. э. Кир без боя взял Вавилон и присоединил его владения к своим. Когда в 530 году до н. э. Кир погиб во время похода на север, он стоял во главе мощного централизованного государства, простиравшегося от Инда и Сырдарьи до Эгейского моря и берегов Нила.

**Александр Македонский** — вступил на престол полуварварского царства Македонии на севере от Эллады в 336 году до н. э., когда греческие города-государства переживали глубокий кризис. Силой и хитростью Александр добился объявления себя верховным вождем всех греков и возглавил поход против могущественной Персидской державы. Свою первую победу над царем Дарием II Александр одержал весной 334 года до н. э. при реке Гранике. В 332 году до н. э. он вторгся в Египет. В 331 году до н. э.

нанес новое поражение персам при Гавгамелах, приведшее к крушению Персидской монархии. Царство Александра Македонского охватило материковую Грецию, Ближний Восток, Малую и Центральную Азию, Афганистан и частично Индию. Александр Македонский умер в 323 году до н. э. в Вавилоне тридцати трех лет от роду.

**Роберт Кольдевей** (1855—1925) — немецкий археолог, производил раскопки в Греции, Италии, на острове Сицилия, всегда сопровождавшиеся сенсационным успехом. Мировую славу Кольдевею принесли в конце XIX века раскопки Вавилона, не имевшие до этого равных ни по масштабу, ни по научным результатам.

Семь главных чудес света насчитывали писатели античной древности. Вот они: непостижимые по своей грандиозности пирамиды Египта (единственное из чудес, дошедшее до наших дней); вавилонские сады Семирамиды, поднятые над городом и потому называвшиеся висячими; самое великолепное из греческих святилищ — храм Артемиды в малоазийском городе Эфесе, впоследствии сожженный греком Геростратом; статуя Зевса из золота и слоновой кости в святилище близ стадиона в Олимпии; Колосс — бронзовый бог солнца Гелиос, воздвигнутый на острове Родос в память победы; гробница малоазиатского царя Мавсола в столице его государства Галикарнасе; маяк на острове Фарос у входа в гавань столицы эллинистического Египта Александрии.

В каждом кустике, в каждом облачке и камне наши далекие предки видели обиталище божества. Все, что окружало человека, они считали наделенным чудесной силой, и все, что происходило

на свете, казалось им чудом. Явления природы, грозные и необъяснимые, вызывали благоговение, вселяли ужас и наводили трепет. И все же чудесами света древние считали не то, что, по их представлениям, совершают боги, а то, что сотворили они сами: все семь чудес были творением человеческих рук, все они были произведениями искусства.

Религия помогала нашим далеким предкам освоиться в окружающей среде, она была фантастическим, но единственно доступным для них способом осмыслить действительность. Храмы, гробницы, статуи богов выражали представление о мире и назначении человека и уже потому могли быть причислены к чудесам. Колоссальный маяк был частью Александрийского порта, вмещавшего весь флот всего древнего мира, и, стало быть, был необходим людям; он служил им и тоже мог считаться чудом.

Однако сады, повисшие над городом Вавилоном, окруженным

одной из самых цветущих равнин древности, услаждали одного лишь царя Вавилона и, казалось, ничего не давали человечеству. Почему же в число чудес света занесены именно висячие сады? Почему ни огромную, достигающую неба башню, возвышавшуюся над тем же Вавилоном, ни золотого истукана в одном из вавилонских храмов, на которого ушло гораздо больше драгоценного металла, чем на статую Зевса, не причислили древние к чудесам света? Не было ли в этом ошибки, недоразумения, непонимания или какой-либо случайности?

В 626 году до н. э. Ново-Вавилонское царство отложилось от Ассирии и начало завоевание соседних стран. К тому времени его столица имела более чем тысячелетнюю историю. Жители Вавилона лишь смутно помнили о том, что их предки некогда спустились в болотистое двуречье Тигра и Евфрата с далеких северных гор, но никто не знал, ни когда был заложен город Вавилон, ни сколько раз он был сравнен с землей, ни сколько раз возрождался заново.

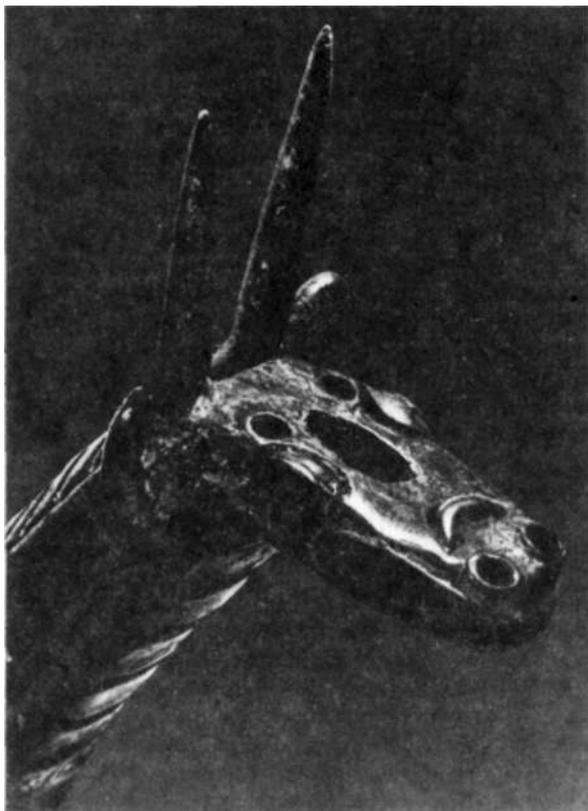
Евфрат перерезал огромный квадрат городских укреплений. Наружная стена Вавилона, высотой в пятиэтажный дом, была столь массивна, что на ней без труда разъезжались две боевые колесницы. Внутренняя стена была вдвое выше, но не столь широка, как наружная: на ней могли разминуться

два всадника. Крепостные башни отстояли друг от друга на расстоянии полета стрелы. Они были многочисленны и напоминали частокол, однообразный и страшный. К Вавилону нельзя было подступиться не только из-за широкого рва, наполненного водой, но и потому, что, открыв шлюзы при приближении врага, можно было затопить все окрестности мутными водами Евфрата.

Если в пещерах, шалашах, палатках из шкур далекие предки вавилонян жили среди природы и ощущали себя ее неотъемлемой частью, то здесь, в двуречье Евфрата и Тигра, за стенами города, люди создали свой собственный мир, пусть пыльный и скученный, но во всем отличный от того, что простирался там, вовне, за рвом. Гигантский Вавилон, с его широкими улицами и узкими переулками, с его мастерскими, базарами, харчевнями, был выражением активности человека, его творческих сил.

Четверо ворот были устроены в той стене, что отделяла мир природы от мира человека. Они были посвящены таинственным и грозным вавилонским божествам. Ворота, что выходили на запад, носили имя Иштар — яркой звезды, первой восходившей над горизонтом и последней исчезающей поутру.

В Вавилоне не было ни дерева, ни строительного камня. Все возводилось из кирпича, обожженного, не боящегося воды или высушенного на солнце. Ворота Иштар



Бронзовая голова ящера. Найдена в Вавилоне. Существует предположение о связи этой скульптуры, ныне хранящейся в Лувре, с культом священного дракона, обитавшего на вершине Вавилонской башни. В Библии рассказывается, что Вавилонский дракон был умерщвлен иудейским пророком Даниилом.

были облицованы цветным глазурованным кирпичом. На синем фоне рядами, как строчки книги, располагались желтые и красноватые фигуры. Одни изображали львов и служили символами силы. Другие — сказочных единорогов, отдаленно напоминающих антилоп. Это были символы верности. Фантастические существа со змеиными головами и птичьими лапами означали благочестие.

От ворот Иштар начиналась Дорога процессий, замощенная плитами красного и белого камня, привезенного из далеких завоеванных стран. «Я Навуходоносор, шаррум Вавилона, сын Набопалассара, шаррума Вавилона. Я вымостил вавилонскую дорогу для процессии... Мардук владыка! Одари вечной жизнью!» — гласила надпись на одной из плит.

В Вавилоне времен Навуходоносора II храмы занимали больше площади, чем жилые кварталы. В храмовых складах хранились урожаи земледельцев, оружие воинов, товары купцов. И богатый, и бедный, и вельможа, и воин получали положенное или принадлежащее им только из рук жрецов. Жрецы вели учет запасов, земельных наделов и числа рабов, ибо богам, как считалось, принадлежит все. Казалось, что боги посвятили жрецов в таинственное искусство складывать, вычитать, делить и множить и дали им искусство письма, чтобы измерять землю, вести учет и исчислять проценты. Дорога процессий вела от ворот Иштар мимо хра-

мовых и жилых кварталов к гигантской семерярусной башне. Башня, построенная рабами, привезенными из стран севера, запада и юга, царила над городом и называлась Этеменанки, что в русском переводе значит «Дом основания неба и земли».

Вавилонянам казалось, что Этеменанки соединяет небо и землю. И на самом деле, это была не башня, а невообразимая лестница, по которой боги могли спускаться с неба на землю, чтобы помочь людям или чтобы проникнуть в страшный, тусклый и бессмысленный подземный мир, в котором обречено после смерти томиться все сущее. Никаких внутренних помещений в колоссальном сооружении не было, а семь облицованных кирпичом ярусов, подобно ступеням, были заполнены утрамбованной глиной.

На заре человечества, когда первобытные люди не знали еще не только государства, но и религии, связью между членами племени был тотем — жертвенное животное, покровитель и «сущность» племени. Разрываемый на части на жертвеннике тотем умирал, и его смерти в глазах людей отвечала преисподняя в земле, в глубине, под ногами. Поэтому ущелья, провалы, котловины казались воплощением смерти.

Но тотем, пожираемый членами племени, тем самым «воскресал» к вечной жизни, обеспечивая благополучие и единство.

Небеса высоко над головой, и все, что поднималось вверх, в глазах первобытных людей символизировало жизнь. Горы, поднимающие небосвод, считались священными. Предки вавилонян были горными охотниками, которых враги вытеснили в безлесную равнину. Здесь они стали земледельцами, здесь племена стали делиться на роды. Здесь постепенно сложились первые государственные образования, и здесь были построены города.

Здесь тотемизм превратился в религию — веру в бессмертных богов, обитающих в поднебесье. Поэтому на равнине вавилоняне строили подобие гор — зиккураты.

Этеменанки не был храмом, а лишь самой большой из искусственных гор Вавилонии, воплощавших творческие силы города — мира, созданного усилиями людей в противовес таинственной и могучей природе. Люди совместно трудились на постройке каналов и дамб, необходимых для земледелия. Люди трудились над возведением стен и башен, необходимых для защиты, люди трудились на постройке домов, необходимых для жизни их семей. Но, кроме практической, то есть имеющей прямые цели, деятельности, жизнь общества уже на самых ранних его этапах была немыслима без деятельности символической, смысл которой не Цель, а Значение. Поэтому люди трудились над возведением зиккуратов.

Вавилоняне еще не представляли себе, что человек может воздействовать на природу, но считали себя способными соперничать с ней. Через подражание природе они утверждались в сознании своей коллективной силы как человеческий род. Чтобы чувствовать себя людьми, им было необходимо гордиться тем, что боги избирают местом своего пребывания вершины гор, возведенных их руками.

Культ богов в Вавилоне был связан с почитанием Солнца, Луны, Венеры, Марса, Юпитера и других планет, ибо земледельцы зависят от времен года и счета дней. Так, Шамаш — бог справедливости — был Солнцем, Син — бог знаний был Луной, Иштар — богиня Любви — была Венерой. В то же время они были днями. Так, Шамаш — воскресеньем, Иштар — пятницей, а Мардук — четвергом. Но вавилонские боги сохраняли и черты своего бесконечного древнего происхождения от тотемов охотничьих племен далеких северных гор. Шамаш, например, почитался в обличье льва, а Мардук — ящера. Мардук был покровителем Вавилона и в силу этого верховным богом. Олицетворял его настоящий живой ящер в небольшом святилище на вершине Этеменанки, то есть на «седьмом небе», и потому считавшийся бессмертным.

В храме у подножия башни стоял огромный идол Мардука, выкованный из чистого золота. «В стране я навел порядок и дал процветать народу. Плохих и злых

среди народа я удалил. Серебро, золото, драгоценные камни, медь, ценное дерево — все, что дорого, плоды, урожай гор, продукты моря, тяжелое множество, изобильные дары в мой город Вавилон я принес перед богами», — хвалился Навуходоносор II в одной из своих надписей.

Вавилоняне верили, что Мардук установил смену времен года и сотворил человека, дабы он трудился на благо богов. В отличие от египтян, вавилоняне считали своего царя — шаррума — не богом, а лишь символическим носителем божественной власти и воплощением своего народа. Эту власть он возобновлял каждый год с помощью обряда, символизировавшего одновременно принесение самого шаррума в жертву Мардуку.

С высоты Этеменанки горизонт казался кругом, земля — диском, небо — куполом. Отсюда хорошо было наблюдать движение пяти видимых невооруженным глазом планет, Луны и Солнца, которые почитались семью Великими Божествами, главными в бесчисленном сонме богов. Число семь считалось священным, и поэтому для удобства счета времени жрецы разделили на семь вереницу дней и ночей.

Семь ярусов, семь ступеней Этеменанки были посвящены семи главным богам, движение которых по небосводу управляет, как верили вавилоняне, радостями и несчастьями людей. Каждая ступень

соответствовала дню недели и имела свою окраску. Верхний ярус был золотым, ибо с незапамятных времен, когда еще золотые предметы, то есть украшения из самоцветов, служили символами неба, золотой цвет у большинства народов стал почитаться цветом небесным. Само же святилище, в котором жил ящер, как подобает небу, было из голубых изразцов.

Земля Двуречья, как и земли Египта, плодоносит благодаря орошению. Армиями рабов, гнувших спину на ремонте дамб и постройке шлюзов, распоряжался шаррум. Как и фараону, ему достаточно было двинуть мизинцем, чтобы страна превратилась в пустыню или захлебнулась в потоках воды.

Под палящим солнцем Двуречья пленники из стран севера, востока и юга месили ногами глину, формовали, сушили, обжигали кирпичи, чтобы воздвигнуть гигантскую платформу для дворца.

Если Этеменанки напоминал искусственную гору, то платформа походила на искусственный прямоугольный утес, на котором царь был вознесен над Вавилоном. Город был полон рабов и бедняков, постоянно готовых к бунту. Дворец на платформе был для них недоступен. Однако такой высоты чисто военные цели не требовали. Подобно Этеменанки, платформа была небесной сферой вечного благополучия, и именно пребыва-

ние во дворце на платформе делало полководца в глазах вавилонян царем.

Центром дворца был обширный зал, облицованный бирюзовыми изразцами, ибо трон — средоточие «неба» должен был возвышаться на фоне лазури. Стены зала были расчерчены на квадраты орнаментальными полосами. В каждом квадратном поле помещалось по четыре дерева со стволами из золотистых изразцов и кронами из голубых. Число четыре означало страны света, а сами стилизованные деревья символизировали жизнь. Ниже изразцовой мозаики, покрывавшей стены ковровым узором, проходила панель с символами царской власти — золотистыми львами. Изображения львов с оскаленными мордами были рельефными и размещались на равном расстоянии одно от другого. Львы будто двигались вокруг зала навстречу движению солнца.

Кроме изразцового убора, дворец Навуходоносора был украшен коврами и драгоценными тканями, в изготовлении которых вавилоняне достигли большого мастерства, а также изображениями ящеров из бронзы, позолоченными с большим искусством.

Ничего подобного каменным рельефам с изображением царских пиров, царских охот или царских побед над врагами, украсившим дворцы ассирийских царей, во дворце Навуходоносора не было. Вавилонский царь считался исполнителем божественной воли,



Панорама Вавилона со стороны реки Евфрат (реконструкция). На первом плане мост, соединяющий обе половины города. Слева за рекой зиккурат Этеменанки, отделенный высокой оградой от храма Мардука. Вдали Дорога процессий. На горизонте — внешняя городская стена.

лишь временно наделенным сверхъестественной силой. В надписях он подчеркивает свое благочестие, но никогда не хвалится одержанными победами. Жрецы строго следили за тем, чтобы никакие средства искусства не возвеличили личности шаррума, и запрещали изображать его даже на маленьких резных цилиндрах, служивших печатями чиновникам дворцового ведомства.

Тронный зал дворца сообщался с главным двором, где выстраивались телохранители. Во второй и третий дворы выходили казармы и арсеналы, ибо не только оружие вавилонского войска, но и осадные машины и катапульты для метания камней содержались здесь же, во дворце.

Только раз в год, в дни праздника нового лунного года, шаррум покидал дворец на платформе, восседая на золотых носилках с пологом. Лицеизреть владыку можно было лишь в те минуты, когда он лежал, распростертый перед истуканом, как бы принесенный в жертву Мардуку и ожидающий, когда жрецы в отделанных лазурными изразцами залах совершат над ним ритуал «воскрешения к жизни» на новый годичный срок. В другое время шаррум не снисходил до людей, предназначением которых было лишь трудиться и умирать по его приказу. Каждый жест, каждое произносимое им слово считались священными, каждый его шаг сопровождался церемониями.

Не только сам царь, но и его бессмертный покровитель Мардук не почитались в Вавилоне «господами вечности». Судьба стояла над богами и лишь давала им знамения в образе небесных светил. Читать будущее надлежало в священной роще, подобной тем, в которых поклонялись богам предки вавилонян на их древней горной родине. Окрестности Вавилона были зеленым морем растительности. На почве Двуречья побеги давала простая палка, воткнутая в землю. Насадить рощу или огромный сад не представляло никакого труда, но шарруму нельзя было спуститься с платформы — это значило бы унижить «величие своего достоинства», — и роща должна была подняться к нему.

Дрова, необходимые для обжига глины, в безлесное Двуречье приходилось привозить издалека, кирпич ценился дорого, но вокруг Вавилона день и ночь полыхали жерла кирпичных печей. Между наружной и внутренней стеной города, вплотную к дворцу, были возведены шесть рядов мощных устоев, сложенных из обожженного кирпича, поднимавшихся один над другим.

Наблюдение за вращением солнца и за орбитами звезд родило в Вавилоне представление об окружности и круге, которое в свою очередь способствовало изобретению колеса. Это было ярчайшим проявлением человеческого гения в процессе соперничества

людей и природы, оно многократно увеличило энергетические ресурсы древнего общества и привело к появлению боевой колесницы, изменившей военное дело. Столь же великим изобретением в области строительного искусства было уподобленное половине колеса деревянное кружало, с помощью которого из кирпичей можно выкладывать арки и своды.

Система сводов, соединявших кирпичные устои при дворце Навуходоносора, была новаторской в сравнении со всем, что было ранее построено в Вавилоне. Эта система была задумана как опора для семи обширных террас, покрытых асфальтом, свойство которого не пропускать воду было хорошо известно. Поверх асфальта, как броня, был положен настил из каменных плит, а по каменным плитам уложены свинцовые листы с загнутыми вверх краями. Эти лотки и были заполнены плодородной землей Двуречья.

В водах Евфрата, протекавшего через Вавилон, и в водах сорокаметрового рва, окружавшего город, отражалась наружная стена, серо-желтая, однообразная и мрачная, с такими же однообразными и мрачными башнями. За ней высился мрачный частокол внутренней стены. Но в одном месте с наружной стены на внутреннюю семью ступенями поднимались террасы, посаженные деревьями.

Снизу были видны багровеющие плоды, усыпавшие шаровидные кроны гранатовых де-

ревьев — древнего символа плодородия и безмятежного счастья. Над ними поднимались пальмы с золотистыми гроздьями фиников. Шуршали мясистыми листьями смоковницы, посаженные так, чтобы не закрывать южной стороны от полуденного солнца, которого так жаждет символ жизни — виноград.

Много веков спустя древним грекам, увидавшим Египет, пирамиды казались чудом, воплотившим тайну смерти. Построенные на границе орошаемой земли и красно-желтой пустыни, пирамиды своей лаконичной и строгой геометрической формой противостояли живой природе. А висячие сады Вавилона, вознесенные над равниной, воплощали власть людей над природой, поэтому именно сады, а не невообразимо огромная башня Этеменанки, были сочтены одним из чудес света.

Древних поражало сочетание причудливой формы деревьев с массивными подпорными стенами и крутыми лестницами, перекинутыми с террасы на террасу и имевшими кратное семи число ступеней каждая. Для выращивания деревьев на семи террасах висячего сада требовалось не меньше труда и таланта, чем для ваяния статуи или рельефов, и они были творением природы в такой же мере, как и созданием рук человека. Эта связь естественного и искусственного казалась невыразимо таинственной, прекрасной, неожиданной и великой.

Полуголые рабы день и ночь вращали ногами огромные деревянные колеса, на которые были подвешены мешки из кожи. Мешки черпали воду Евфрата и поднимали ее в бассейны, откуда другие рабы перекачивали воду все выше и выше, пока она не достигала верхней террасы. Оттуда вода падала вниз, расходилась по оросительным канавкам ближайшей террасы, снова собиралась в ручей и снова спадала вниз. Получался каскад, журчание которого казалось прекраснее музыки.

Выходом из дворца в висячий сад служил мраморный портал. Здесь дежурили лучники и несли охрану шеду — каменные быки, имевшие орлиные крылья и человеческие лица. Бык в Вавилоне считался знаком царского владычества. Царь стада, он был олицетворением оплодотворяющей силы, которой в сознании вавилонян надделено небо и которую на земле символизирует царь. Напряженные мышцы, подобные буграм, и каменные сухожилия, напоминающие канаты, выражали безмерную силу, в то время как лица с огромными завитыми бородами и сдвинутыми к переносью бровями были сумеречно спокойны.

Голова шеду была изображением царя, но не была его портретом. Дворцы Ассирии служили образцом для дворца Навуходоносора, равно как зиккураты ассирийских царей были прообразом Этеменанки. Но цари Ассирии не находились в такой зависимости от

жречества и не получали своей власти сроком на один год. Они считались господами судьбы и своей и своего народа, и потому их подвиги были прославлены в надписях и рельефах. Вавилоняне владели вековыми навыками ваения рельефов и доказали это украшением ворот Иштар, но религиозные запреты свели к ничтожному минимуму количество изображений во дворце.

Навуходоносор выходил в висячий сад с первой звездой в сопровождении телохранителей, свиты и факельщиков. Он обращался с молитвой к матери богов, а затем жрецы, принося необходимые жертвы и совершив обряды, толковали, что предвещает движение двенадцати созвездий, на которые они же разделили звездное небо. Знания астрономии передавались жрецами из поколения в поколение. Каждое изменение в положении светил означало новый поворот в судьбах людей.

При колеблющемся свете факелов висячие сады становились еще более величественным зрелищем, нежели днем. На черном бархатном фоне южного неба то возникали, то исчезали очертания тонких темных свечей, в которые превращались кипарисы; шаров, которыми казались гранатовые деревья; и вееров, на которые походили подсвеченные снизу пламенем факелов пальмы. И все это поднималось до самых звезд.

Вавилонские жрецы были могущественны. Они владели зем-

лей и вели торговлю. Они считали себя посредниками между людьми и богами и, читая таинственные знамения, всегда усматривали в них то, что отвечало их собственным интересам. Пока Навуходоносор приводил пленных рабов, звезды устами жрецов обещали ему и его потомкам вечное благополучие. Но как только сын и наследник Навуходоносора Авиль-Мардук проявил самостоятельность, он был убит по воле богов, истолкованной теми же вавилонскими жрецами.

В 555 году до н. э. новый царь Набонид велел сделать надпись: «Меня ввели во дворец, и все бросилось мне в ноги и целовали их и приветствовали мое царство». Набонид был полководцем, проводившим время в походах, а в висячий сад поклониться звездам выходил его сопровитель, бесхарактерный Валтасар.

Времена менялись. Бунтовали рабы, приведенные в Вавилон со всех концов света. Беднота вышала голос. Между воинами и жречеством возникли раздоры. Доходы купцов падали.

Вавилон по-прежнему не боялся осады. По-прежнему не было силы, способной преодолеть разлившиеся воды и штурмовать городские стены. Но тем не менее Вавилон пал. В 539 году до н. э. при приближении персов телохранители Валтасара сами открыли городские ворота, а жрецы составили надпись: «Мардук, великий владыка, защитник людей своих, ра-

достно воззрел на его (Кира) благословенные деяния и его праведное сердце и повелел ему шествовать к своему граду Вавилону... Набонида царя, не почитавшего его, Мардука, он передал в его (Кира) руки».

Валтасар, возможно, покончил с собой. Вавилонское государство, просуществовав 88 лет, стало частью Персидской державы. Дворец вавилонских царей стал резиденцией «хшати Вавилона — царя стран», как стали титуловать Кира.

Завоеванием Вавилона персами был заложен фундамент державы, в состав которой вскоре вошел весь Ближний Восток. Вавилон оставался самым большим и самым богатым городом Персидского государства. Персы переняли у вавилонян клинопись, астрономические познания, искусство счета, многие обычаи и придворный этикет, который ранее суровым кочевникам-воинам не был нужен.

Хотя сами персы и не признавали религии звезд, а священный ящер на вершине Этеменанки был умерщвлен вскоре после падения Вавилона, Кир не преследовал ни вавилонских богов, ни вавилонских жрецов, которым была дана свобода проповедовать свое учение. Вавилон был объявлен одной из столиц Персии, и его дворец сохранил свое символическое значение средоточия мира. Висячие сады продолжали играть роль священной рощи, места, где читают будущее по расположению небесных светил.

Завоевав Вавилон, Кир от-

пустил на волю десятки тысяч невольников, в том числе иудеев, участников построения вавилонской башни, которая столь прочно врезалась в память еврейских пленников, что рассказ о ней вошел в состав священных книг Библии в качестве примера человеческого безрассудства. При преемниках Кира положение Вавилона ухудшилось, что привело к восстаниям, подавленным с большой жестокостью Дарием II в 521 году до н. э. Дарий не признавал вавилонских богов, а сын Дария Ксеркс, готовясь к походу против Греции, вывез из города золотого Мардука, земли вавилонян он конфисковал и роздал персам.

В 331 году до н. э. Персидское государство распалось под ударами Александра Македонского. В новой мировой державе должны были слиться воедино античный Запад и Древний Восток, и ее столицей Александр объявил «Врата бога» — город Вавилон. Александр знал «Историю персов», написанную придворным врачом персидских царей греком Ктесием, единственным из античных писателей жившим в вавилонском дворце и описавшим его сравнительно точно. Во времена Ктесия история Навуходоносора была забыта, а постройку висячих садов, сохранивших свое величие, греческий автор приписывал легендарной ассирийской царице Семирамиде.

Смысл искусственных гор зиккуратов также был забыт. Не будучи ни храмом, ни усыпальни-

цей, Этеменанки казался памятником поверженным владыкам Персии, и Александр, чужого величия не признававший, приказал вавилонскую башню срыть. Дворец же Навуходоносора Александр сделал собственной резиденцией, символом своего величия. Возможно, что последние часы его жизни протекли в тени висячих садов.

Александр умер от лихорадки в 323 году до н. э. После его смерти Двуречье стало частью эллинистического государства Селевкидов, столицей которого был город Антиохия в Сирии. Вавилон, однако, оставался важным торговым и религиозным центром, и Селевкиды присвоили себе древний титул царей Вавилона. В висячих садах при Селевкидах по-прежнему поклонялись звездам. Это место почиталось еще и потому, что там Александр Македонский завершил свой жизненный путь.

В государстве Селевкидов, как и в эллинистическом Египте, происходил процесс взаимного проникновения греческой и вавилонской образованности, что и способствовало составлению первого труда по истории Двуречья, написанного по-гречески одним из вавилонских жрецов. При Селевкидах Вавилон оставался центром астрологических, астрономических, математических знаний. Для образованного человека в эллинистических государствах и, позднее, в Римской империи считалось обязательным знать историю Вавилона.

В конце II века до н. э.

Вавилон оказался под властью парфянских царей. Парфяне, борясь с ненавистными для них эллинистическими традициями, опустошили и разрушили город в 126 году до н. э. Остатки населения покинули Вавилон. Работы на ирригационных сооружениях прекратились, и изменение русла Евфрата превратило величайший город древности в груды кирпича и щебня.

Висячие сады существовали еще во время недолгого римского господства над Двуречьем при императоре Траяне (первая половина II века н. э.).

Постепенно море растительности стало пустыней. Наводнения разрушили дворец и висячие сады. Когда в VII веке н. э. Двуречье завоевали арабы, они стали добывать материал на строительство дворцов столицы Арабского халифата из близлежащих холмов, не подозревая, что выламывают его из руин библейского Вавилона.

Поселки из вавилонского кирпича возникали, разрушались, воздвигались сызнова в течение тысячи лет, и в течение всей этой тысячи лет Вавилон оставался объектом пристального внимания. Для средневекового человека каждое без исключения слово Библии представлялось божественной истиной. Вавилонское пленение и связанные с ним страдания, строительство вавилонской башни, образы Навуходоносора и Валтасара запечатлены на страницах Библии. На протяжении веков никто не мог усомниться в историчности Вавило-

на, тем более что Навуходоносор и Валтасар в течение веков были одними из наиболее популярных персонажей средневековых мистерий, разыгрывавшихся в соборах и на городских площадях. Однако интерес вызывали не сам великий город Двуречья и не его история, а тот скрытый моральный и богословский смысл, который мог быть извлечен из библейского сказания. В эпоху Возрождения труды древнегреческого историка Геродота и писателя римского времени Аппиана, посетивших Вавилон, были восприняты в качестве подтверждения слов Священного писания, и вавилонская башня стала одним из любимых сюжетов живописи, символом тщеты человеческих усилий и бессмысленности гордыни.

В XVIII веке великие французские философы в своей непримиримой борьбе с церковью пришли к полному и безусловному отрицанию Библии как исторического источника. Библейские сказания высмеивались как сказки, придуманные злонамеренными попами. Искать в Библии крупицу истины в век Просвещения означало быть ретроградом. Особенно резко осмеянию подверг библейские сказания Вольтер. Постройка вавилонской башни, которая должна была достигь неба, казалась ему нелепой сказкой, Навуходоносор и Валтасар — ходульными фигурами. Авторитет Вольтера был столь велик, что под сомнение были взяты и свидетельства античных авторов о существовании Вавилона.

В первой половине XIX века в результате колоссальной историко-филологической работы, именуемой библейской критикой, Библия начала расслаиваться на мифы и на предания, в основе которых лежат исторические факты. В это время ряд сведений Библии стал подтверждаться археологическими находками в Двуречье, и в первую очередь раскопками столицы Ассирии Ниневии. Тогда же была завершена расшифровка ассиро-вавилонской клинописи, и тексты обожженных глиняных табличек дали новый несомненный материал о Вавилоне. Историчность Вавилона перестала вызывать сомнения, однако местоположение города продолжало оставаться загадкой.

В 1876 году английский археолог Джордж Смит приобрел три тысячи клинописных табличек, найденных на возвышенности, именовавшейся у местных жителей Джум Джума, что значит Смоляной холм. Расшифровка табличек показала, что они некогда входили в состав одной из библиотек Вавилона. Это вызвало сенсацию, и на Смоляной холм прибыли европейские ученые. Некоторые из них высказали предположение, что под окрестными холмами могут скрываться остатки Вавилона. Подтвердить это могли только раскопки, однако требовался такой гигантский объем работы, что финансирование казалось нереальным.

Однако на сей раз интересы науки совпали с политическими.

На Ближнем Востоке шла конкурентная борьба Германии с Англией и Францией, значительно раньше выступившими в роли колониальных держав. Англия и Франция успели снискать печальную славу душеителей культуры в странах, попавших в их сферу влияния. Кайзер же рядился в тогу культуртрегера. Раскопки древнего Вавилона должны были представить Германию в выгодном свете как державу, не жалеющую денег на исследование прошлого стран мусульманского Востока. В 1898 году германское правительство решило взять на себя все бремя расходов, связанных с археологическими работами невиданного масштаба.

Руководить раскопками был приглашен Роберт Кольдевей.

Кольдевей подписал контракт с Берлинским музеем сроком на пять лет, но провел в Вавилоне полных восемнадцать. Он построил городок участников экспедиции, провел к месту раскопок ветку узкоколейной железной дороги, наладил регулярное транспортное сообщение с Берлином через Персидский залив, Турцию и Балканы. Лишь в 1917 году, когда в Дувречье вступили английские войска, экспедиция Кольдевея завершила свою деятельность.

Кольдевею повезло: первый же раскоп наткнулся на большую Дорогу процессий, которая вывела ученых к воротам Иштар. Вскоре были открыты остатки дворца Навуходоносора и странное сооружение с настилом из белого

камня. Поскольку о таком настиле рассказывал Ктесий в своем описании висячих садов Семирамиды, Кольдевей заподозрил, что им открыто второе из семи чудес света. Этому, однако, противоречили кирпичи с именем Навуходоносора. Ученым пришлось немало потрудиться, чтобы отделить мысли Ктесия от исторических фактов.

По своему размаху работы экспедиции Кольдевея превзошли все то, что знала археология XIX века. Из Вавилона в Берлин Кольдевей отправил более ста тысяч обломков. В немецких лабораториях они проходили сложный процесс очистки и консервации. Одновременно в керамических мастерских Берлина шли опыты по изготовлению глазурованных кирпичей, подобных вавилонским. Германское правительство с конца XIX века лелеяло мысль построить в Берлине невиданный музей, в котором можно было бы выставить результаты немецких археологических экспедиций на Ближнем Востоке. Эта мысль возникла в 1880-х годах, когда немецкий инженер Карл Хуман открыл близ турецкого городка Бергама руины столицы древнего Пергамского царства. В кладке стен турецкой крепости была обнаружена в хорошей сохранности большая часть скульптур гигантского Пергамского алтаря II века до н. э. Пергамский алтарь был установлен в специально построенном здании, и перед первой мировой войной состоялось открытие

музея, названного «Пергамон», или Переднеазиатский музей. Здесь же решено было собрать из фрагментов и вавилонские ворота Иштар.

Во время первой мировой войны немцам было не до древностей. Потом, в послевоенные годы, Германия переживала жесточайший экономический кризис, но с середины 20-х годов она начала постепенно крепнуть. В это время социал-демократическое правительство Веймарской республики, стремившееся получить субсидии для развития экономики, предприняло ряд шагов для восстановления престижа Германии в области европейской культуры. Продолжение деятельности Переднеазиатского музея должно было хотя бы частично изгладить в памяти народов воспоминания о вандализме кайзеровской военщины.

Кольдевей скончался за пять лет до восстановления ворот Иштар под крышей Пергамона. Под конец жизни он подвергся незаслуженным упрекам в том, что, потратив столько денег, он не нашел ни золотых вещей, ни древних библиотек, ни фресок. Его противники утверждали, что раскопал он лишь то, о чем было уже известно из Библии и из трудов древних греков. Кольдевей же не считал себя ответственным за то, что вавилоняне не ваяли гигантских портретов своих царей, не увековечивали побед в рельефах и фресках. Он не брал на себя вину за то, что золотой идол Мардука был

вывезен персами, а сокровища храмов расхищены еще в древние времена. Кольдевей был уверен, что открытие города Вавилона для науки ценнее любого клада.

Восстановление ворот Иштар также готовилось без участия ученого. Кольдевей был археологом и к своим находкам относился как к документам, их художественная сторона интересовала его мало. Однако он задавал себе вопрос, что же будет, когда ворота Иштар под сводами Берлинского музея восстановят наполовину из древних, наполовину из новых кирпичей? К культуре вавилонского или немецкого государства придется их относить ученым?

В 30-х годах реконструкция ворот Иштар имела немало противников. Число их увеличилось, когда в 60-е годы иракские археологи и городские власти Багдада совместными усилиями также восстановили ворота Иштар, разобранные Кольдевеем.

Вавилонское царство и глубочайший социальный и духовный кризис, завершивший его историю, не могли не привлечь к себе внимания столь богатого кризисами XX столетия. После смерти Кольдевея появилось множество исследований, посвященных письменности, мифологии, религии, хозяйству, социальному строю Вавилона. Всестороннему изучению подверглись и памятники зодчества, и изразцовые рельефы, и резные цилиндры-печати. Однако составить себе ясное представление

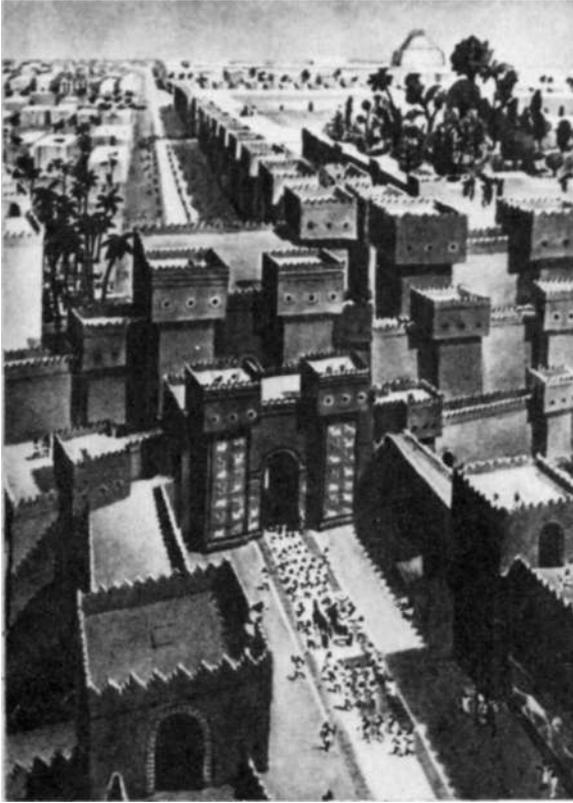
о художественной системе искусства древнего Двуречья, установить внутренние закономерности ее развития, подобно тому как это сделано в отношении Древнего Египта, ученым все еще не удалось. Эстетические взгляды древних вавилонян пока остаются для нас недостаточно уясненными. Не представляется возможным отделить историю искусства древнего Вавилона от истории его материальной культуры, как это было сделано в середине XX века в науке о египетском искусстве и еще раньше, в семидесятих годах прошлого века, в науке об искусстве античности. Культура древнего Вавилона все еще остается более достоянием ученых историков и археологов, нежели искусствоведов.

В годы Великой Отечественной войны немецкое издание книги Кольдевея попало в руки восемнадцатилетнего советского артиллериста Виталия Белявского, участника сражения на Курской дуге. В госпитале после ранения, читая Кольдевея, В. Белявский увлекся историей Вавилона. Демобилизовавшись, он поставил своей целью овладение всей специальной литературой о Вавилоне, изучил английский, французский, испанский и итальянский языки. В возрасте тридцати лет в 1957 году Белявский поступил в Ленинградский университет, который блестяще закончил по двум факультетам — историческому и восточному. К этому времени Белявский

владел уже одиннадцатью языками, включая латинский, древнегреческий, древнееврейский, арамейский и два языка древнего Двуречья — аккадский, язык древних вавилонян, и шумерский, язык их предшественников. Впоследствии он к ним присоединил древнеегипетский и арабский.

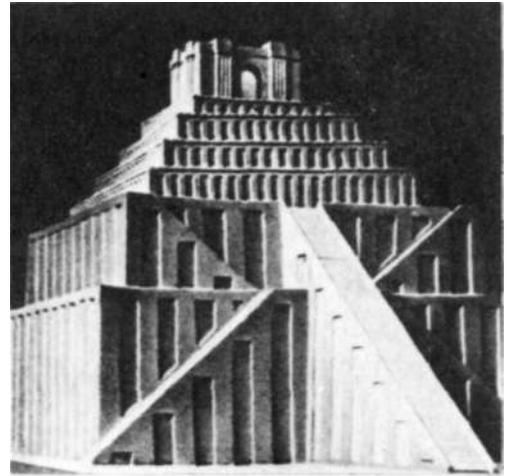
В центре интересов ученого по-прежнему оставался Вавилон. В. Белявский не только изучил исследования европейских и американских специалистов, но и выверил или заново перевел более шестидесяти тысяч древневавилонских текстов, иными словами, практически все дошедшие до нас памятники письменности великого города. Беспрецедентная филологическая работа помогла созданию исторической карты жизни жителей древнего Вавилона. На карточках Белявского оказалось около десяти тысяч имен, встречающихся в различных документах. Ученому удалось получить о многих вавилонянах данные настолько подробные, что оказалось возможным реконструировать их характер, проследить их судьбы, определить и проанализировать мотивы их поступков. Поскольку сведения В. Белявского охватывают подчас два-три поколения членов одной семьи, руины столицы Навуходоносора, раскопанные Кольдевеем, казалось, «ожили». Оказалось, что Вавилон был населен более плотно, нежели любой другой древний город. Прорицатели, земледельцы, жрецы,





Ворота Иштар, восстановленные Кольдеевем в Переднеазиатском музее в Берлине. Арка ворот Иштар — одна из древнейших в мировом зодчестве. Облицовка, выполненная из цветных поливных изразцов, в том числе из изразцовых рельефов, — шедевр керамической техники, достигший в Вавилоне высочайшего уровня.

Широкая и прямая Дорога процессий уходит к горизонту мимо бесчисленных вавилонских святилищ. Справа вдали над городом возвышается громада Вавилонской башни. Близ нее можно различить очертания храма Мардука. Поражает грандиозность фортификационных устройств, некогда защищавших столицу Навуходоносора. Помимо двух рядов стен с мощными башнями, ворота Иштар имеют



оборонительные устройства по флангам и, кроме них, дополнительные предместные укрепления.

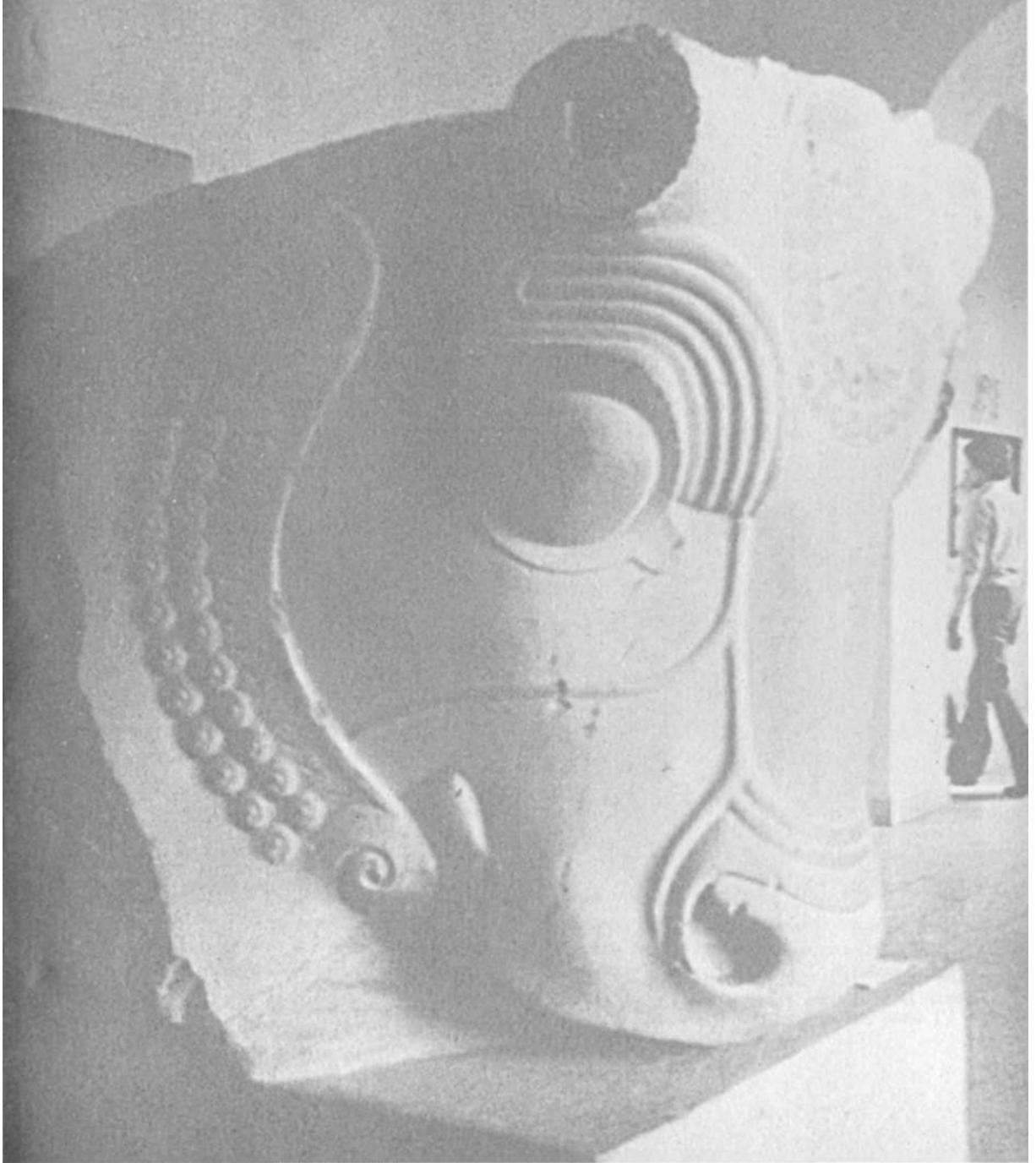
Выполненная по эскизу Кольдевея гипсовая модель Вавилонской башни представляет собой ступенчатую пирамиду с ярусами разной высоты и стенами, облегченными системой плоских ниш. Две монументальные лестницы ведут на террасу первого яруса, в то время как главная лестница, предназначенная для жрецов и жертвенных животных, поднимается до второй террасы. Существуют и другие реконструкции этого сооружения. Некоторые специалисты предполагают, что на террасах зиккурата были высажены деревья. Мнения ученых расходятся и по вопросу пропорций вавилонского зиккурата.

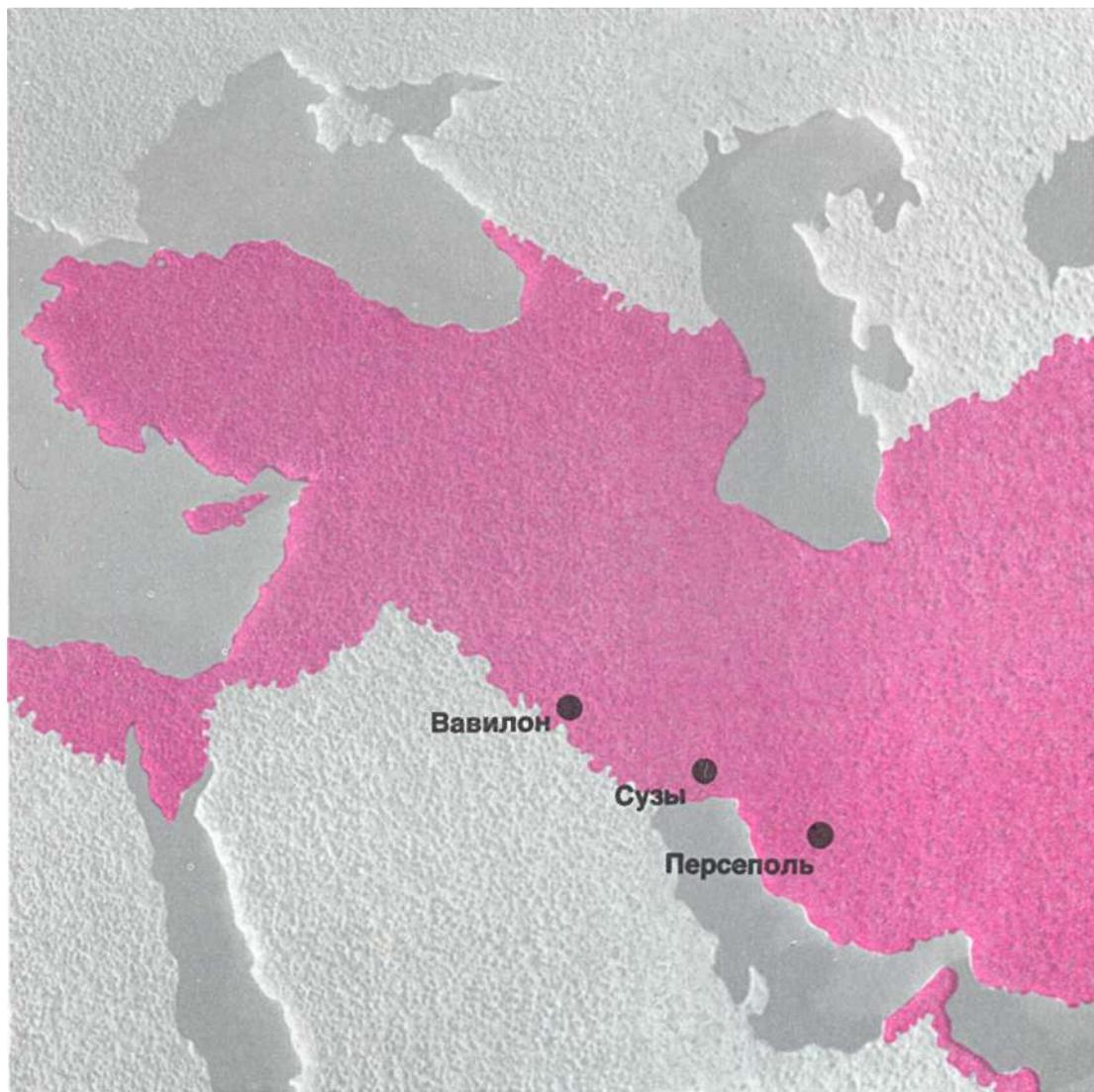
храмовые служители, ростовщики, дельцы, ремесленники, женихи, сводни, вдовы и военачальники проходят чередой в книге Белявского «Вавилон исторический и Вавилон легендарный», изданной в 1971 году.

Жизнь В. Белявского оборвалась в 1977 году. Пока еще единственная опубликованная книга этого автора заняла важное место в науке. Реальный житель Вавилона оказался ключом к выделению наиболее важных и неповторимых элементов сложной системы, которой является каждая культура, в том числе и культура вавилонская. И если в течение первых

шестидесяти лет XX века историческая наука подчеркивала в культуре древнего Вавилона черты, типические для всех древневосточных обществ, и прежде всего застойность, то В. Белявский перенес акцент на явления, специфичные лишь для вавилонской науки, лишь для вавилонского искусства, лишь для ритуалов древнего Вавилона. Судьбы людей и ситуации, в которые их ставила жизнь, Белявский рассматривает как зеркало, объективно отразившее историю и структуру нововавилонского общества. Культура Древнего Востока неожиданно оказалась не менее динамичной, чем культура западная.

Персида





Карта Персидского государства  
в VI веке до н. э.

### Главные исторические лица:

**Ксеркс** — царь Персии (486—465 гг. до н. э.), предпринявший поход против Греции. Собрав огромное войско, Ксеркс покорил на Балканах Фракию и Македонию, затем, сломив сопротивление отряда спартанцев в Фермопилах, вторгся в Грецию и дошел до Афин. Потеря флота в морском сражении при Саламине заставила Ксеркса возвратиться в Персию, где он был убит. Организовал это убийство его собственный сын.

**Артаксеркс I** — сын Ксеркса. Расправившись с отцом и старшим братом в 465 году до н. э., наследовал персидский престол. Коварство и лицемерие сочеталось в Артаксерксе с безволием. Во время его правления восстания покоренных стран сотрясали персидское государство; тяжелое поражение Артаксерксу нанесли афиняне в битве около острова Кипр в 449 году до н. э.

**Дарий III** — последний царь древней Персии. В начале жизни snискал славу полководца, но в первом же сражении с Александром Македонским при Иссе в 333 году до н. э. слабый и безвольный Дарий неумелыми действиями погубил свое войско. После окончательного поражения при Гавгамелах в 331 году до н. э. Дарий бежал и был убит одним из своих сатрапов.

В далекие времена, когда люди еще не знали ни пушек, ни пороха и даже еще не успели изобрести седел и стремян, война уже успела нанести культуре ущерб, который никто и ничем не может измерить. Варварство и вандализм стали спутниками всех завоевателей еще на заре истории. И все же бесследно уничтожить творения человеческого духа, творения человеческого гения завоеватели не могут... Искусство было и остается бессмертным.

Свой главный праздник — Новый год — древние персы отмечали 22 декабря, в день зимнего солнцестояния, когда кажется, будто свет вышел победителем в упорном полугодовом единоборстве с тьмой. Владыки мировой державы зимой пили целебную воду в столице своих предков Сузах, летом они спасались от жары в окруженной семью стенами горной Экбатане, подолгу жили в самом богатом из городов своей страны — Вавилоне, но Новый год

царь царей должен был обязательно встречать в священной столице своего государства Персеполе, или, как его иначе называли, Персиде.

Персеполь стоял на искусственной террасе, на высоте без малого двух километров от подножия горы. Доступ к нему был с запада. Город окружали двойные стены из кирпича-сырца, серые и безжизненные, покрытые той же белесой пылью, что и растрескавшаяся от зноя земля. Как и в Вавилоне, над стеной поднимались башни, отстоящие друг от друга на дальность полета стрелы. Но ни высотой, ни мощью укрепления Персеполя не соперничали с вавилонскими, ибо персы завоевали все царства Востока, во всех землях и городах стояли персидские гарнизоны, и не было больше на свете силы, способной взять в осаду священную столицу. Укрепления служили не столько защитой от врагов, сколько оградой от тех, кому вход в священный город был закрыт все дни, за исключением торжественных.

Жизнь представлялась персам борьбой света и тьмы. Ахурамазда, бог света, был для них олицетворением добра и истины, а Ариман, дух тьмы, — зла и заблуждения. День зимнего солнцестояния означал победу добра, с этой победы начинался годовой цикл времени. Рельефы, изображавшие схватку быка, символизировавшего солнце, со львом, символом темных сил, прославляли

наступление Нового года.

Тем, кто поклонялся Ахурамазде, то есть служил добру, надлежало рождать жизнь, то есть строить дамбы, рыть каналы, насаждать деревья. Садоводством занимались не только крестьяне. Сады собственноручно возделывали даже персидские цари.

Персеполь, воздвигнутый в местности бесплодной и выжженной солнцем, среди гор и каменных равнин, где негде было возделывать поле или пасти скот, был искусственным оазисом. В нем не было храмов, ибо свет бесплотен и поклоняться ему можно повсюду. Город был и садом и дворцом, состоявшим из нескольких зданий, открытых во все стороны и непохожих на крепость-дворец Вавилона.

Каждое здание Персеполя было назначено для ритуалов настолько же более пышных, чем вавилонские, насколько держава царей превосходила могуществом державу вавилонских шаррумов. У каждого здания над порталом красовался крылатый диск — символ Ахурамазды, а стены несли клинообразные письма, составляющие титулатуру царей с перечислением их заслуг перед духом добра и побед над силами зла.

В Новый год, когда на горизонте поднималось победившее солнце, процессия, несущая дары, подходила к двойной лестнице в 106 каменных ступеней, ведущей на террасу Персеполя. Ступени были пологи, так что вме-

сте с пешими на террасу могли без усилия подниматься и всадники.

Порогом Персеполя служили монументальные Ворота Всех Стран. Собственно, это были не ворота, а проходной павильон с квадратным залом, в котором пребывала стража и где на каменных скамьях можно было ожидать допуса во дворец.

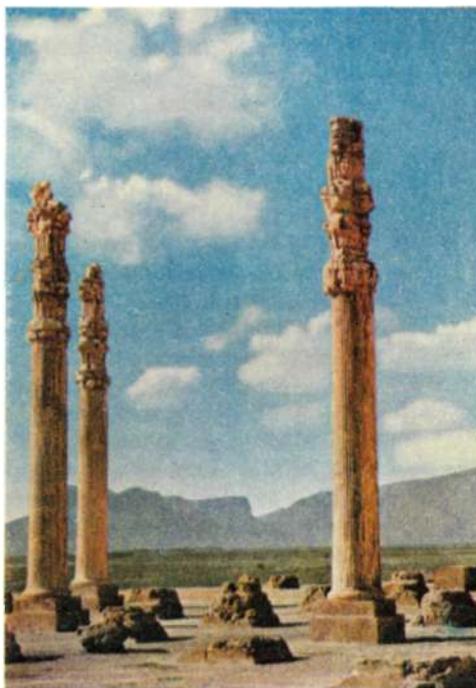
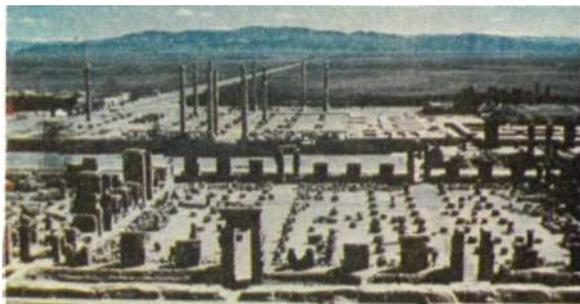
Охраняя вход, здесь стояли по его сторонам гигантские крылатые быки с человеческими головами. Бык в древности был символом солнца, он более всех домашних животных поражал воображение. Ни унылый верблюд, ни невзрачный осел, ни грязный козел, ни покорная овца или корова не могли идти в сравнение со свирепым и неукротимым быком, важно шествующим во главе стада. Крылатые быки в тирах иранских царей служили основанием для устоев ворот, на которых было высечено на трех языках: «Я — Ксеркс, великий, царь царей и царь многих стран, царь всей земли, простирающейся вдаль и вширь. По воле Ахурамазды я сделал эти Ворота Всех Стран».

Священные человекобыки — гопатшахи (потомки вавилонских шеду), в отличие от сморевших в глаза друг другу сфинксов, ставились рядом, поэтому загадочный взор их миндалевидных глаз был уставлен в горизонт, а губы, сжатые над завитой мелкими кольцами бородой, казались скрывающими какую-то вечную

тайну. Человеческие головы гопатшахов не имели прямого портретного сходства, однако они в идеализированном виде изображали Ксеркса, имя которого в русском переводе означает «герой среди царей».

Как египтяне и вавилоняне, персы изображали не то, что они видят, а то, что знают. Они знали, что во фронтальном ракурсе у гопатшаха должны быть видны только две ноги. Но когда процессия входила в ворота и людям открывался вид сбоку, они должны были видеть четыре ноги, и потому у каждого изваяния к передней ноге, обращенной к проходу, и к задней сбоку добавлено еще по такой же могучей, с огромным копытом, конечности: фактически крылатые стражи имели по пять ног.

Объединив под своей властью разные страны Востока, персы не нарушали ни их обычаев, ни образа жизни. В каждой завоеванной стране они короновались по местным обычаям и приносили жертвы местным богам. Правда, персы поставили над каждой из завоеванных стран своих сатрапов, но все же власть персидских царей не была связана с той ломкой жизни, которую некогда нес Вавилон покоренным им странам. Персидские цари не уведили в рабство целые народы, не срывали с лица земли цветущие города. Каждая сатрапия жила на свой лад, и, подобно всему государству, его столица Персеполь состояла из обо-



Поражают своей грандиозностью руины Персеполя — священной столицы Ахеменидов. Город-дворец был построен на колоссальной, выровненной людьми террасе и служил местом театрализованных ритуалов, о которых мало что известно. Участники этих ритуалов — «царь царей», сатрапы провинций, жрецы, телохранители, предводители покоренных народов — здесь жили наездами и всегда короткое время. Заложенный около 520 г. до н. э. царем Дарием II и законченный его сыном Ксерксом дворец Дария, возможно, построен силами пленников, вывезенных из Египта. В отличие от других построек Персеполя, его порталы, подобно порталам египетских храмов,

отполированы до зеркального блеска. Рельефы также напоминают Египет. Остальные здания построены пленниками, захваченными в других странах. Колоссальные колонны на искусственной платформе принадлежат к наиболее грандиозной части дворцового комплекса, так называемой ападане (приемному залу). Ведущая на платформу ападаны пологая лестница украшена рельефами с изображением воинов. Персы и мидяне, составляющие свиту царя и ядро персидского войска, шествуют бесконечной вереницей. Персов можно узнать по просторным туникам, мидян — по облегающим тело кафтанам. Фон рельефа, обработанный



зубчатым инструментом, сохраняет следы окраски. Отдельные части узорчатых одежд были, возможно, также окрашены и позолочены.

«Ворота Всех Стран» — так называют входное и одновременно ритуальное сооружение персепольского ансамбля. Здесь не только размещалась стража, но и совершались какие-то не известные нам обряды. Возможно, что проход через это сооружение символизировал очищение от скверны. Фигуры крылатых быков, охраняющих сооружение с востока и с запада, также говорят о культовом назначении ворот. Туловища фантастических существ выдаются вперед на фоне массивных плит. Быки на западных устоях имели человеческие головы.

Их длинные и окладистые бороды, короны, приподнятые вверх крылья говорят об ассирийской традиции. Западные устои сильно пострадали от фанатиков мусульман, восточные устои с бычьими головами, равно как и клинописные надписи над ними, сохранились значительно лучше.

собленных, не зависящих друг от друга частей.

Главной частью города-дворца считался приемный зал, построенный Ксерксом. Ксеркс вззошел на престол в начале V века до н. э., когда могущество Персидской державы находилось в зените, но персидские войска уже потерпели свои первые поражения. За четыре года до этого царь Дарий I, присоединивший к Персии обширные пространства вплоть до Северной Индии, неожиданно оказался не в состоянии сломить ополчения греческих ремесленников и земледельцев. Поэтому целью сына Дария Ксеркса стало завоевать западную окраину тогдашнего культурного мира — греческий полуостров, превратить Грецию в одну из персидских сатрапий. Приемный зал — ападана был заложен в разгар подготовки его похода в Грецию как залог несомненной победы. Подобно египтянам и вавилонянам, персы возводили колоссальные постройки. Но если в монументальных сооружениях Египта и Вавилона преобладала глухая масса, то приемный зал Персеполя — ападана — был пронизан воздухом и светом. Он стоял на платформе, распластанной на земле и не служившей укреплением. Персы, как и вавилоняне, поднимали на платформы все то, что посвящалось величию и бессмертию. Мир, исходя из воззрений персов, состоял из четы-

рех стихий — огня, воды, земли и воздуха, поэтому квадрат являлся символом мироздания. Платформа ападаны была квадратной.

Вавилонская башня была подобна горе, неожиданно поднявшейся среди равнин. Постройки Персеполя напоминали каменный лес. Колонны, символы жизни, тянулись вверх, как растения. Они казались хрупкими, готовыми надломиться от собственного веса. Кедровые балки перекрытия опирались на протомы — каменные капители в виде сдвоенных полуфигур животных: быков, грифонов, львов. Они были позолочены (золото у древних народов символизировало небо).

Ападана открывалась на три стороны света портиками о двенадцати колоннах. По углам сооружения стояли глухие, похожие на башни пилоны.

Персы не хоронили умерших в земле и не предавали их останки огню или воде. Усопших оставляли в добычу грифам на каменных башнях. Образ башни поэтому выражал тоску, уныние и скорбь. Колонны были символом света и жизни, башни символизировали тьму и смерть. Как и религия, зодчество персов строилось на контрастах. «И было вначале два духа-близнеца, которые по собственному слову зовутся добром и злом, в мыслях, словах, делах», — говорится в священном писании древнего Ирана — Авесте.

Ападана могла вместить все десять тысяч человек отборной

персидской гвардии, главной опоры царя. Однако видеть царя царей во всем великолепии могли немногие. Хотя колонны и были относительно тонки, они загораживали обзор. Лицезрели владыку лишь избранные, находившиеся в центральном проходе каменного леса, которым казалась ападана. Поэтому золотой трон царя царей был переносным, и каждый присутствующий мог насытить взор ослепительным зрелищем в минуты, когда царь, поддерживаемый представителями сатрапий, как бы проплывал в воздухе.

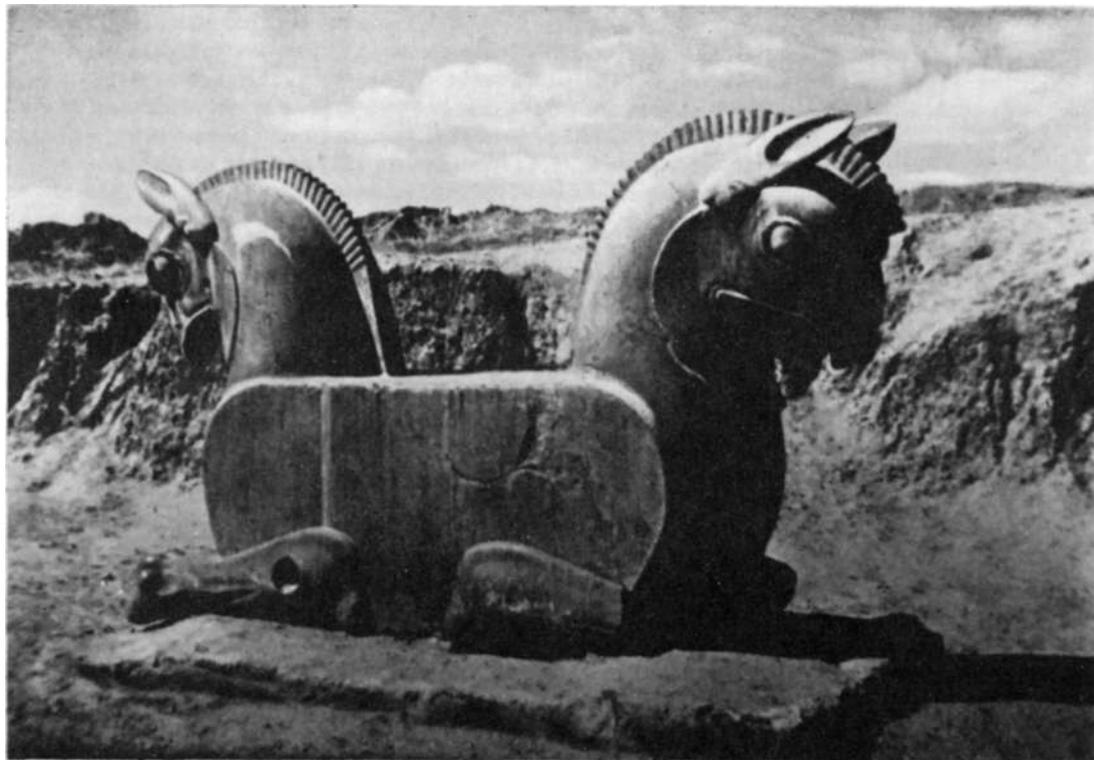
Ападана была приподнята над террасой Персеполя выступом скалы, обработанной в виде квадратной платформы. На платформу с севера и востока вели две монументальные двухмаршевые лестницы с одинаковыми рельефными изображениями новогоднего шествия. Во главе процессии слуги проводят царских коней и сопровождают великолепные колесницы — одну для царя, другую же для Ахурамазды. За ними, между рядами почетной стражи шествуют высшие сановники в длинных парадных юбках. Завитые бороды вельмож короче, нежели борода царя, однако длиннее завитых бород гвардейцев.

Вереницы знатных воинов стоят в торжественных позах, упирая копьё в палец ноги. Все воины на одно лицо, со сросшимися у переносия бровями, орлиным носом, завитой бородой. Это означало, что гвардия персидских царей,

насчитывающая 10 тысяч человек, никогда не уменьшается. На смену павшему всегда становится другой, такой же знатный, смелый и преданный, поэтому отряд назывался «бессмертным». Иранский художник отличался острым зрением, но индивидуальные черты не вызывали его интереса. Служение свету, будучи смыслом жизни, лишало значения и внешние, и психологические различия между людьми. Не личные качества, а приближение к некоей идеальной норме было свидетельством непобедимости и неустранимости солдат царской гвардии. Глубокая чернота бород, алые губы, пестрота узорчатых тканей подчеркивали типизацию. Рельефы были раскрашены особыми немеркнувшими красками, а изображения вельмож на самых видных местах, кроме яркой краски, имели инкрустации из бирюзы и темно-синего лазурита.

Между стройных рядов гвардейцев изображена вереница мидян в колпаках с лентами, ниспадающими на спину. Мидяне считались первыми после персов и как союзники составляли отряды конницы, действовавшей на флангах персидского войска. Лучшая порода коней в древности разводилась в Мидии. На рельефе мидяне ведут коней.

Лидийцы в плащах с кистями по углам несут чеканные кубки и вазы. Эламтяне с повязками на волосах ведут прирученную львицу, которая с ревом обернулась назад



Одна из протом Персеполя имеет форму двухголового существа, похожего на орла, но с ушами и гривой дикого осла — кулана. Между головами протомы укладывались поперечные кедровые балки. Вдоль протомы шли балки продольные. Внутри ападаны было 36 колонн. Еще 36 колонн имели портики.

к двум данникам, несущим по львенку. В конических шапках идут вавилоняне. Один из них несет узорную ткань с бахромой, другие ведут на привязи зебу. Ведут быка египтяне. Курчавых баранов сопровождают согдийцы. Арабы, еще не знавшие коневодства, изображены с верблюдами, эфиопы — с животными окапи.

Вавилонские надписи не знали ничего оскорбительнее слова «слабый». Совершив любое злодеяние, сильный мог откупиться от слабого, и никто не задумывался, что есть добро и что зло. «Добрым», в понимании вавилонян, и был богатый, сильный, могущественный, ему противопоставлялся не злой, а «худой», то есть слабый и бедный. В отличие от вавилонян, персы противопоставляли доброму не «худое», а злое. Они считали, что борьба света и тьмы кончится победой Ахурамазды и тогда дух добра учинит над всеми суд, так, «чтобы для неверных была самая злая участь, а для правочерных награда за добро». Душа того, кто служит добру, должна обрести бессмертие, а душа злого обречена вечно блуждать во тьме, вопя и стеная.

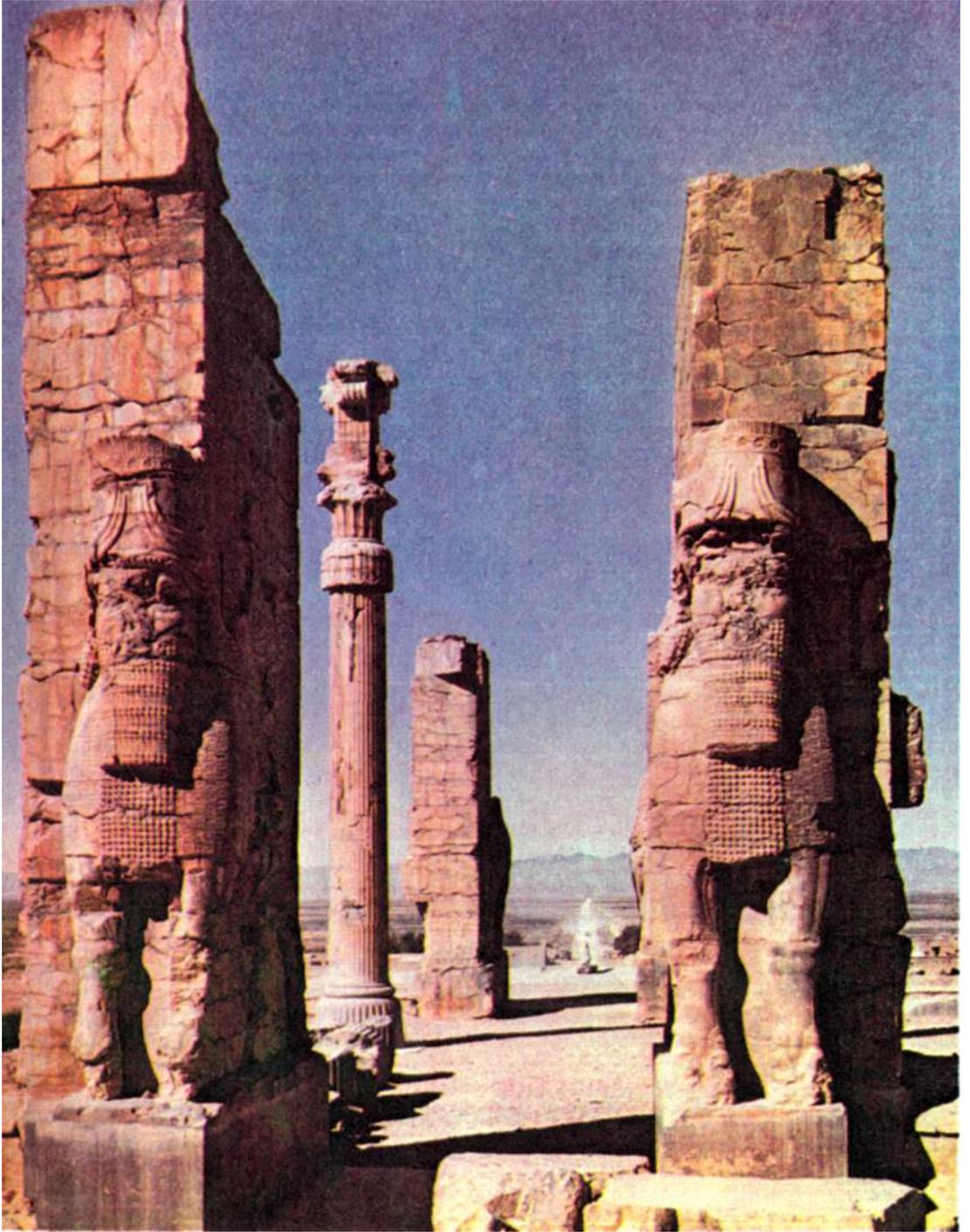
Если в Египте право на бессмертие давали высокое рождение и особый погребальный обряд, персидские жрецы обещали бессмертие каждому, кто праведен, будь то свободный перс или порабощенный эфиоп. Подобно тому как солнце светит всем: богатым и беднякам, счастливым и неудач-

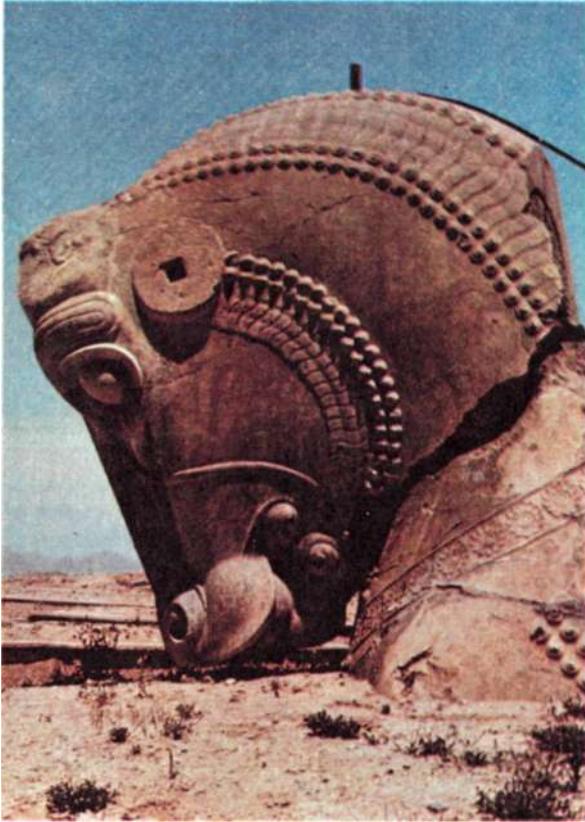
никам, так и добро в представлении персов было одним и тем же для вельможи и бедняка, для господина и раба, для победителя и побежденного. Покоряя народы, персы были уверены, что несут им добро, правду, и приношение дани в день Нового года представлялось не унижением данников, а их общением к свету.

Персы не имели летосчисления, не писали своей истории и не различали последовательности в смене своих царей с одинаковыми именами (то есть не прибавляли к ним числительного первый, второй или третий). Мир в их глазах находился в постоянном движении, приближаясь к своему недалекому концу. Пытаться определить, когда настанет конец, казалось кощунственным, знать же о том, что было вначале, то есть вести счет прошедшим годам, персам казалось бессмысленным.

В искусстве безразличие персов ко времени отражалось в их «безразличии» к пространству. Усвоив художественные приемы и технику изображения у ассирийцев и вавилонян, заимствовав у них многие мотивы, персы полностью отказались от изображения плодоносящих деревьев, рек с парусными и гребными судами, камышовых построек, то есть всего, что характеризует место действия. Фигуры персидских рельефов даны на абстрактном, обработанном зубчатым инструментом фоне.

Роль священной столицы Персеполь выполнял без малого





Голова быка с поверженной наземь протомы Персеполя. Особенности выразительного языка скульптуры, подчеркнутая лаконичность, четкость формы — объясняются ее местоположением высоко под потолком ападаны, где царил полумрак. Розетки на ярме — символ солнца — подчеркивают священный характер изваяния.

Образ крылатого быка с головой царя был заимствован персами у ассирийцев и вавилонян. Скульптурные изображения крылатых быков, наделенных космической мощью, были установлены в качестве грозных стражей у Ворот Всех Стран в Персеполе, который сами персы эпохи Ахеменидов считали сердцем Вселенной.

два века. Именно здесь, на террасе, в особых камерах с невиданной толщины стенами, хранилась казна персидских царей, здесь находились архивы, здесь стояли дворцы Дария и Ксеркса. Однако за два столетия ни каменные лестницы ападаны, ни облицовка каменного пола не приобрели, судя по остаткам, ни малейших следов износа. Это дает основание думать, что гигантское сооружение использовалось лишь в день новогоднего праздника и что дань складывалась у подножия лестницы, на площадке, с которой царь взирал на торжественную церемонию с высоты своего переносного трона.

Когда церемония подношения даров кончалась, царь царей в окружении свиты направлялся к алтарю Ахурамазды. Свету поклонялись под открытым небом, и его святилище нельзя было окружать стенами. Небольшая каменная площадка с жертвенником и священным огнем контрастировала с грандиозностью построек и тем самым подчеркивала их величину. Голубоватое пламя у алтаря было неугасимым. Оно питалось газом, поднимавшимся из-под земли, и внушало людям суеверное благоговение. Только тогда, когда хшатия умирал в самом Персеполе, жрецы Ахурамазды в знак траура гасили священный огонь.

Вряд ли, однако, огонь был погашен, когда жизнь царя Ксеркса оборвала рука убийцы.

Начав в 480 году до н. э. поход против Греции, Ксеркс зало-

жил в Персеполе рядом со своим дворцом тронный зал, который так и не сумел закончить. Ксерксу удалось захватить самый важный город Греции Афины и сжечь афинскую цитадель. Однако после того, как персидский флот потерпел поражение при острове Саламине, а сухопутное войско было разгромлено при Платеях, персам пришлось отступить в Малую Азию. Недовольство, возникшее среди отряда «бессмертных», было искусно использовано Артаксерксом, подославшим убийцу к отцу и занявшим персидский трон в 465 году до н. э.

Артаксеркс, что значит «владеющий царством справедливости», докончил строительство грандиозного тронного зала.

Подобно всем постройкам Персеполя, тронный зал имел толстые стены из кирпича-сырца, завешанные коврами и узорчатыми тканями. Каменными были лишь колонны, стоявшие по десять в ряд десятью рядами, благодаря чему тронный зал Персеполя назывался Стоколонным.

Золотой трон хшати как средоточие вселенной помещался в центре зала на ступенчатом основании. На верхней ступени его окружали семь главных советников, ибо и персы считали число семь исполненным таинственного значения. Ступенью ниже стояли правители провинций — сатрапы, съехавшиеся в Персеполь по случаю Нового года. Затем шли придворные, телохранители, царские опалочалоносцы. Разноцветные одежды

контрастировали с серым известняком колонн и потемневшим от времени деревом балок, а сверкающая позолота двухголовых быков на протомах перекликалась с золотом одежд, браслетов и перстней.

Каждая из четырех кирпичных стен тронного зала имела по две огромные, обитые медью двери, вставленные в монументальные порталы. Порталы из камня считались священными, на их поверхности были высечены рельефные композиции с изображением царя.

Персидские цари не считали себя богами и не требовали для себя обожествления. Дарий I (что значит «державший добрую мысль»), начавший строительство Персеполя в конце VI века, подчеркивал в наскальных надписях, что он «перс, ариец, арийского происхождения», то есть считал нужным упомянуть свою принадлежность к племенам, заполонившим в XIV веке до н. э. Иранское нагорье. Свою человеческую сущность Дарий выражал словами: «я не был лжецом или злодеем», «я не делал зла ни слабому, ни сильному», «я владею собой и умею сдерживать гнев». Из этих слов явствует, что персидский царь в глазах подданных — прежде всего герой и военачальник и что источник его власти личное достоинство.

Поэтому изображения персидских царей и не получили таких колоссальных размеров, как изображения царей в Египте. Вот Дарий, прямой и неподвижный, сидит на троне под отороченным

бахромой балдахин. Позади, держась за спинку трона, стоит наследник престола Ксеркс, а над ним, благословляя династию, — крылатый диск, символ Ахурамазды. Вот царь на прогулке. Слуга, защищая его от зноя, держит над повелителем зонт, одновременно обмахивая опахалом. Большинство рельефов изображает хшатию победителем. Но не врагов поражает в битвах царь царей, хотя в своих надписях цари и писали: «Я испытанный воин. Мои руки и ноги натренированы»; «Я хороший всадник. Я хорошо стреляю из лука с лошади и спешившись». Царь побеждает либо льва, либо чудовище с полульвиным обликом. Лев в Иране не был символом царской власти, как в Вавилоне, а служил обозначением темных сил. Древний мастер изобразил Ксеркса в схватке с крылатым львом — царь величаво-спокоен, а у чудовища мускулы вздулись, морда ощерена, когти вцепились в руку царя, но ему ничто не поможет: ни клыки, ни когти, ни даже скорпионье жало.

Горделивая осанка, завитки сложной прически, заботливо убранная борода царя запечатлены в рельефе умелой и твердой рукой. Узоры одежды переданы гравировкой и нанесенной сверх нее раскраской, а царская тиара и золотые браслеты — главные регалии власти — инкрустированы золотом и лазуритом.

Тронный зал Персеполя строила вся Азия. «Дерево, называемое кедр, привезено с гор Си-

рии, ассирийцы довели его до Вавилона. Дерево, называемое яка, привезли из Гандары. Употребленное здесь золото привезли из Мидии и Бактрии. Камни катана и сиката (лазурит и сердолик), употребляемые здесь, привезены были из Согдианы», — повествует древняя надпись. В строительстве участвовали все народы, населявшие персидское государство, за исключением самих персов, ибо никакая сила не могла заставить персидских воинов принять участие в работах по строительству дворцов, укреплений или храмов.

В 331 году до н. э. Александр Македонский покинул завоеванный им Египет, прошел через Сирию, пересек Тигр и Евфрат и у поселка Гавгамелы встретился с войском персидского царя Дария III. Персы имели численный перевес и обладали грозным оружием: на флангах персидского войска трубили боевые слоны, в центре боевого порядка сверкали на солнце огромные бронзовые серпы боевых колесниц.

Главную силу Александра составляла дисциплина: греки не поддались панике и не нарушили боевого строя. Слонам воины Александра перерезали сухожилия, с колесниц стаскивали возничих. На стороне персов сражались «бессмертные». Опытные бойцы понимали, что решается судьба Персидской державы, и бились, как львы.

Неизвестно, чем бы мог закончиться бой, но нервы Дария не выдержали. Он бежал и этим обрек

на поражение войско и на разграбление страну.

Преследуя противника, Александр устремился на Восток, полагая застигнуть царя царей в Персеполе. Персеполь был взят греками с марша, но Дария в нем не оказалось.

Александр презирал персов. Их терпимость он считал сродни беспорядку в персидской армии. Не принимал он и религии персов, их бога, не похожего ни на веселых греческих богов, ни на зловещих богов Египта. Станным казалось и учение о добре и зле, управляющих миром, ибо греки не были склонны к морализированию. Персеполь — город без кумиров и храмов, город-дворец, воплощавший чуждые завоевателям взгляды и непонятную им культуру, вызывал неприязнь у людей, в памяти которых еще не изгладилась походы свирепого Ксеркса, опустошившие Грецию.

Торжество отмечалось в ападане и в Стоколонном зале. Столы с яствами были расставлены вокруг возвышения, на котором прежде находился трон персидских владык, а теперь возлежал молодой македонский царь-полководец.

Опьяненный скорее победой, нежели вином, Александр неожиданно воскликнул, что-де для греков нет ничего ненавистнее Персеполя. Эти слова оказались смертным приговором священной столице. «Царь первым поджег дворец, а за ним гости, слуги, наложницы, — повествует древний ис-

торик. — Обширный дворец был построен из кедра, он быстро загорелся и широко распространил пожар. Когда увидели в лагере, расположенном недалеко от города, воины, думая, что загорелось случайно, побежали, чтобы оказать помощь. Но, подойдя к порогу дворца, они увидели, что сам царь все еще поддает огня. Разлив воду, которую они принесли с собой, они сами стали бросать в огонь горячий материал».

Кедровые балки рухнули, с ними упала часть двухголовых быков, но большая часть обгоревших колонн устояла, и Персеполь превратился в каменный лес, пустынный, угрюмый и страшный.

Разрушая Персеполь как символ чуждого и враждебного грекам древневосточного мира, Александр не подозревал, что всего через год он сам начнет приближать к себе персов, что вскоре он облачится в персидские одежды, введет персидский этикет и поручит восточной знати высшие должности в своем государстве.

В 312 году до н. э. Иран вошел в состав царства могущественных преемников македонского царя — Селевкидов. Цари продолжали носить, кроме своего греческого титула базилевс, персидский титул хшатия и еще более древний — шаррум, царь Вавилона.

Персидский язык в качестве разговорного языка употреблялся наравне с греческим, а жрецы Ахурамазды занимали высокие государственные должности. Персе-



Ручка вазы в виде крылатого козла — один из немногих дошедших до нас памятников ювелирного искусства древних персов. Животное, совершающее грациозный прыжок, вычеканено из бронзы. Крылья, борода и копыта позолочены. Подножием козлу служит пальметка с головой греческого бога — Силена.

поль, разрушенный при прямом участии основателя династии Селевка I, лежал в руинах, но учение о двух началах мира — свете и тьме, центром которого он некогда был, — продолжало при Селевкидах распространяться по всему Ближнему Востоку.

Постепенное усиление местных традиций в культуре и государственном устройстве разных областей, подвластных Селевкидам, стало в конце концов причиной распада государства на ряд мелких царств, покоренных во II веке до н. э. парфянским царем Митридатом I. Хотя Парфянское царство и было достаточно могучим, чтобы не только нанести ряд сокрушительных поражений римлянам, но и вообще остановить наступление империи на Восток, мы мало что знаем о парфянской культуре. Известно, однако, что вера в борьбу света и тьмы и в страшный суд в конце времен не умирала, а персидские жрецы — маги — по-прежнему играли важную роль в государстве. Поскольку последнего парфянского царя сокрушил в 224 году н. э. перс из рода Сасанидов, носивший имя Ардашир (то же самое, что Артаксеркс), можно заключить, что персы не переставали ощущать себя потомками Кира и Дария. Ардашир короновался в бывшей парфянской столице Ктесифоне, но принял древний иранский титул «царь царей».

Ардашир считал свое государство прежним царством Ахеменидов. Его преемники продол-

жали исповедовать религию предков и содействовали переписке и оформлению священных жреческих книг в сборник «Авеста». Они никогда не оставляли мысли возвратить Персеполю его былое значение священного города.

Ардашир I и его потомки строили в Персеполе дворцы, разбирая для этого древние сооружения. Однако, в отличие от Ахеменидов, Сасаниды не отличались веротерпимостью, добро и свет насаждались теперь железом и кровью. Сасаниды жестоко расправлялись с последователями других религий, и, может быть, поэтому арабы после завоевания Ирана в 651 году объявили решительную борьбу персидским жрецам.

Арабские правители сравнительно легко ассимилировали культуру завоеванных стран и оказывали поддержку художникам и поэтам. Они интересовались и далеким прошлым Ирана, в том числе Персеполем. Один из эмиров, перед тем как снять и отправить в свою резиденцию Шираз резные двери одного из дворцов Персеполя, велел перевести себе надписи, покрывавшие двери. Очевидно, в конце X века еще были люди, знавшие язык древней Персии санскрит и умевшие читать клинопись.

Вскоре клинопись и древний язык были окончательно забыты, и мусульманские путешественники и географы стали называть Персеполь Тахт-и-Джемшидом, то есть троном некоего мифического правителя Джемшида.

Иран продолжал оставаться страной блестящей культуры и очень быстро оправился от разгрома, учиненного в XIII веке монголами, разрушившими иранскую столицу — город Рей — и захватившими страну. При монгольских правителях Иран вступил в новый период культурного расцвета. Европейские путешественники и купцы дивились роскоши иранских дворцов, красоте иранских мечетей, искусству иранских оружейников, тканей, золотых дел мастеров.

Первым европейцем, посетившим Персеполь, был Иосафат Барбаро — венецианец. Это произошло в 1474 году, но в Европе о Персеполе узнали лишь в XVII веке от итальянского купца Пьетро делла Валла, срисовавшего клиновидные знаки, полагая, что они составляют надписи на каком-то неизвестном языке. По свидетельству Пьетро делла Валла, в 1621 году в Персеполе стояли на месте 25 колонн ападаны. В 1828 году их осталось только 13. Столько же сохранилось по сей день. Таким образом, разрушение комплекса продолжалось в XVII и XVIII веках.

Убеждение в том, что загадочные руины Тахт-и-Джемшида высятся на месте столицы Ахеменидов, высказал в XVIII веке Карстенс Нибур в своем «Описании Аравии и соседних с ней стран», однако предположение Нибура вызвало бесчисленные возражения со стороны ученых того времени.

Первое подробное описание Персеполя принадлежит ан-



Рельеф из дворца Дария изображает молодого слугу, несущего кувшинчик с духами или притираниями, и сложенное полотенце. Сохранилось также

изображение слуг с жаровнями. Эти несколько необычные для Ирана мотивы наводят на мысль, что так называемый дворец Дария служил пирушественным залом.

гличанину Керу Портеру, обследовавшему руины в 1828 году. К своему удивлению, Портер обнаружил, что рельефы и протомы покрыты множеством надписей, оставленных европейцами, побывавшими до него на месте древней столицы.

Надписи персидских царей, высеченные на трех языках на скалах и выдавленные на глиняных табличках, давали материал, уточнявший сведения, содержащиеся у античных авторов, что сделало в XIX веке Персеполь подлинной Меккой лингвистов. Среди посещавших его ученых было немало людей, по-настоящему тонко чувствующих искусство. Однако и у них руины, рельефы и статуи интереса не вызывали. Представление классицизма о вечных и непререкаемых нормах красоты, которое воплощено в искусстве античной Греции, заставляло считать всякое искусство, построенное на иных принципах, ложным, грубым лишенным простоты и гармонии.

В 1863 году Персеполь посетил молодой французский археолог Жорж Перро. Установление бонапартистской диктатуры во Франции и провозглашение политики «железа и крови» в Пруссии сопровождалось повышением интереса к восточным деспотиям древности. Развитие колониализма, в свою очередь, требовало изучения стран Востока. Путешествие Перро носило характер хорошо экипированной экспедиции, снаряженной на средства французского прави-

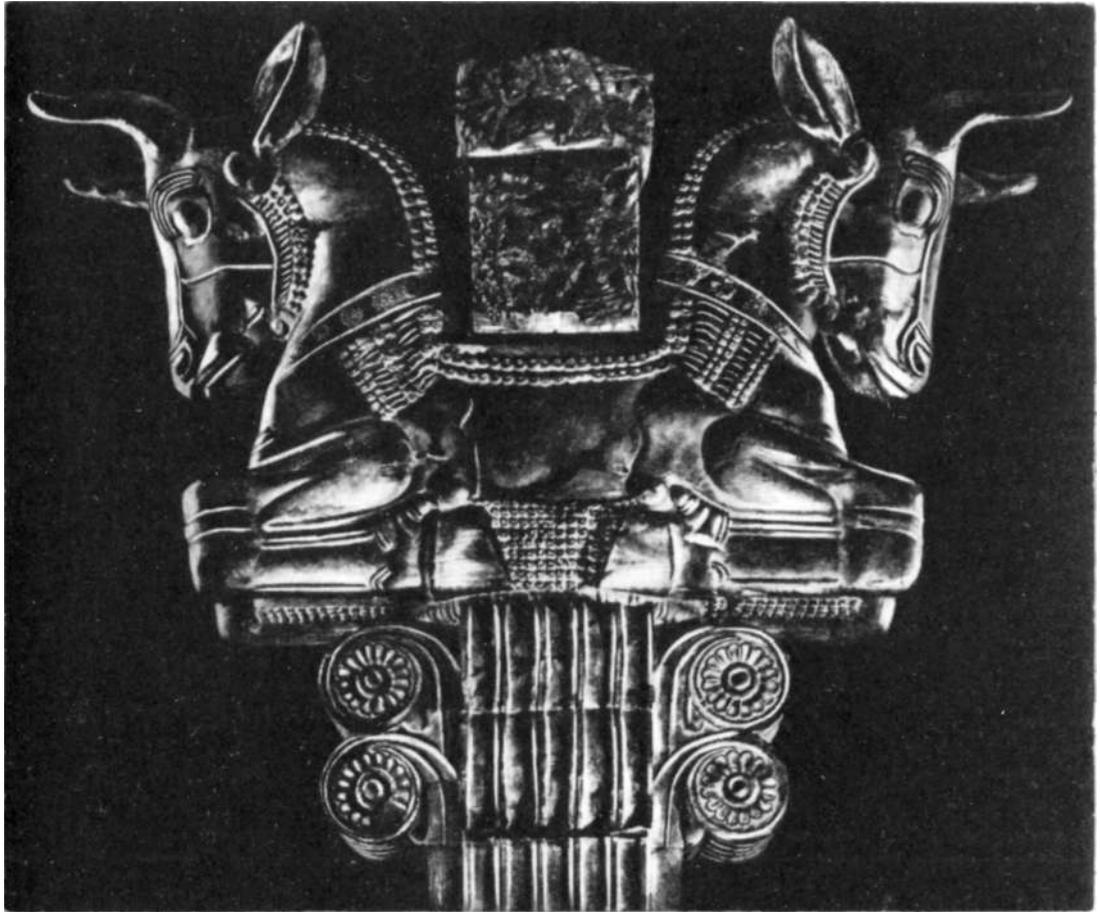
тельства. Перро высказал предположение о первоначальном назначении руин ападаны и Стоколонного зала и обосновал свое мнение спустя много лет в десяти томной «Истории искусства древности», написанной совместно с архитектором Шипье. Созданию этого монументального свода знаний предшествовала новая многолетняя экспедиция авторов в Грецию и Малую Азию. Во время второй экспедиции Шипье произвел схематический обмер развалин Персеполя.

В «Истории искусства древности» культура Персии заняла свое место между культурой Ассири-Вавилонии и античной Греции. Путем сравнения близких по времени и стилю памятников Перро и Шипье стремились выделить стилистические признаки. Применяя сравнительно-исторический метод, получивший обоснование в общефилософских концепциях романтизма, ученые получили весьма плодотворные результаты применительно к искусству Греции и Рима. По отношению к Древнему Египту результаты были далеко не столь значительны. В отношении древней Персии они оказывались и вовсе неутешительными: все основные элементы архитектуры и скульптуры Персеполя были как будто уже знакомы по памятникам Египта, Ассири-Вавилонии или Греции. В искусстве древнего Ирана все оказывалось заимствованным. Это как будто подтверждали и надписи, говорившие о том,



Царь в схватке со львом. Фигура царя распластана на плоскости, что напоминает древнеегипетский рельеф: голова в профиль, плечи в фас, ноги — снова в профиль. Техника ваяния здесь, однако, иная. Несмотря на условность, рельеф отличается жизненностью и лаконизмом. Лев еще жив, но поражен бронзовым кинжалом.





Гордыми, смелыми, непреклонными изображает древний иранский художник сподвижников персидского царя. Сросшиеся у переносья брови, миндалевидные глаза, орлиный нос, борода, завитая мелкими кольцами, воплощают идеал мужской красоты. Чередующиеся фигуры мидян в округлых головных уборах и персов в уборах, наподобие корон (на верхнем снимке), составляют свиту царя. Протома из дворца персидских царей в Сузах ничем не отличается от протом Персеполя. Она найдена французскими учеными во второй половине XIX века и находится в

Лувре. Луврская протома сохранилась полностью, вплоть до следов позолоты на рогах и копытах быков. В качестве подбалки протома устанавливалась над капителями колонн. Балки, вытесанные из стволов кедра, привозимых из Ливана, укладывались показанным на фотографии образом, перпендикулярно друг к другу. На решетке основных балок, украшенных резьбой и росписью, укрепляли более частую деревянную решетку, поверх которой шел глинобитный канат. Капитель со спиралями, наподобие ионических волют, также несет на себе следы раскраски и позолоты.

что ни один перс не участвовал в строительстве дворцов, ни один перс не ваял рельефов, ни один перс не высекал клинописных надписей, поскольку персы все виды труда (кроме ратного и земледельческого) презирали. По этой причине художественные работы выполняли иноплеменники, а это делало искусство Персии эклектичным.

Тем не менее Персеполь был прославленной столицей мировой державы, поэтому в книге Перро и Шипье воссоздан город, с одной стороны, исполненный эклектизма, столь свойственного самой Франции последней четверти XIX века, а с другой — напоминающий пряной экзотикой сказки «Тысячи и одной ночи» в перелогах французских романтиков.

Реконструкция Персеполя в труде Перро и Шипье вызвала к нему интерес не столько научный, сколько коммерческий. На произведения эпохи Ахеменидов в Европе появился спрос, и ширазские купцы немедленно начали торговать рельефами с изображением царей и воинов, выломанными из руин.

Археология давно успела достичь в Египте, в Ассирии и на территории Вавилона крупных успехов. Роберт Кольдевей давно завершил свои раскопки, а Персеполь продолжал оставаться в стороне от пути большой науки.

Археологические работы в Персеполе начались через 102 года после того, как лемносский

грек Атанази произвел свои первые раскопки у подножия поющих египетских колоссов.

В 1924 году правительство Ирана обратилось к Эрнсту Херцфельду, в то время работавшему в Германии, с просьбой подготовить доклад с описанием руин Персеполя и планом раскопок и реставрации. Археолог, филолог и знаток иранской философии Херцфельд в своих работах начала века указывал на ряд отличительных особенностей средневековой иранской литературы, объясняя их стойкими традициями древних доисламских религиозных и философских учений. Этими традициями Херцфельд объяснял и особенности искусства средневекового Ирана, единственной мусульманской страны, обшедшей запрещение Корана изображать людей и животных. Ключом к пониманию культуры позднего Ирана оказывался древний Иран, сокрушенный Александром Македонским.

Херцфельд отнюдь не отрицал прямого заимствования искусства Ирана отдельных мотивов у других народов, однако в центре внимания ученого было не сходство, а отличие культуры Ирана от других древних государств. При рассмотрении в целом она оказывалась самобытной, а ее отдельные художественные элементы — взаимообусловленными частями стройной системы. Эта концепция легла в основу плана раскопок, изложенного Херцфельдом в докладе. Однако за отсутствием у Ира-

на материальных средств дело дальше публикации доклада не пошло.

Тем временем имя знатока мертвых языков становилось известным всему миру в связи с гонением, которому подвергся Херцфельд в Германии. Чернобородые курчавые древние персы, которыми занимался ученый, этнически принадлежали к арийским племенам, и кабинетные исследования далекого от проблем современности специалиста служили прямым опровержением теории белокурой и голубоглазой расы сверхлюдей, о которых кричала национал-социалистическая пропаганда.

Херцфельд в 1930 году эмигрировал в США, где чикагский Восточный институт, занимавший резко отрицательную позицию по отношению к нацизму, предложил ему возглавить хорошо оборудованную экспедицию в Персеполи. Экспедиции Херцфельда удалось обнаружить фундаменты ряда разобранных в средние века жилых построек, раскопать засыпанную песком и пылью лестницу ападаны, выяснить план дворца царя Дария и установить время строительства столицы персидских царей. Находки экспедиции были столь обильны что с 1934 года и до самой смерти Херцфельд занимался обработкой и расшифровкой архива в составе 34 тысяч глиняных табличек и их фрагментов.

Как археолог, философ и лингвист Херцфельд интересовался исторической стороной дела. Его преемник Эрих Шмидт, архи-

тектор по образованию, с 1935 года возглавлявший экспедицию Восточного института, считал главной задачей реконструкцию архитектуры Персеполя во всем ее величии. Продолжая раскопки, Шмидт одновременно развернул работу над проектом установки каменных блоков на прежние места.

Отказываясь от так называемых «новоделов», широко применявшихся в реставрационных работах XIX — начала XX века, Шмидт в то же время проектировал установку цементных отливов с рельефов и статуй, попавших в музеи других стран. Работа над проектом реставрации была свернута в 1941 году в связи с вступлением Америки во вторую мировую войну и оккупацией союзниками Ирана. (Результаты своей работы Шмидт изложил в трехтомной монографии, печатавшейся с 1953 по 1970 год.)

Еще в 1937 году иранское правительство создало свою национальную археологическую службу. Сотрудники службы ставили себе поначалу весьма ограниченные задачи, но после второй мировой войны Иран вошел в полосу экономического подъема. Возросшие доходы от продажи нефти легли в основу программы модернизации страны и связанных с нею политических амбиций. Персеполис символизировал роль Ирана в истории. Столица мировой державы оказалась принадлежащей не только к истории Востока, но и к истории Запада. Большую долю расходов

по реставрации взяла на себя мировая общественность в лице ЮНЕСКО (Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры при ООН).

Именно ЮНЕСКО, рассматривавшая Персеполь в качестве достояния мировой культуры, определила страну, обладающую достаточными научными и техническими возможностями, чтобы взять на себя реставрацию древней столицы Ирана. По поручению ЮНЕСКО итальянские археологи довели проект Шмидта до рабочей стадии. Соответственно проекту итальянские фирмы с помощью мощных подъемных кранов уло-

жили обмеренные еще Херцфельдом фрагменты зданий на прежние места, а также доставили копии статуй и рельефов, вывезенных из Персеполя в разные музеи мира. Итальянские ученые выполнили свои копии из светло-серого цемента. Издали они сливаются с камнями древних частей ансамбля, но вблизи легко отличимы от них.

Работы были завершены под контролем национальной археологической службы в 1969 году, к 2500-летию иранской государственности, что отмечалось мировой общественностью в Персеполе как интернациональный праздник культуры.

Афины





Карта древней Эллады и греческих колоний в V веке до н. э.

### **Главные исторические лица:**

**Перикл** (ок. 490—429 г. до н. э.) — крупнейший государственный деятель Афин. Отличался умом, образованностью, красноречием, силой и ловкостью. Был убежден, что только демократический строй может обеспечить Афинам истинное процветание. Перикл выдвинулся первоначально как полководец. Став во главе государства в 445 году до нашей эры, показал образец справедливости, бескорыстия и добросовестности. При Перикле Афины обрели репутацию умственного центра Греции — города наук и искусств. Неудача в начале Пелопоннесской войны (430 г. до н. э.) позволила врагам Перикла добиться его смещения. Через несколько месяцев народ восстановил Перикла в прежних должностях, но он вскоре умер во время эпидемии чумы.

**Фидий** (2-я — 3-я четверть V в. до н. э.) — величайший скульптор Греции. Его творением была статуя Зевса с богиней Nike на ладони. Статуя, предназначенная для храма в Олимпии, была исполнена из золота и слоновой кости с таким художественным совершенством, что ее считали одним из чудес света. — Бог ли на землю сошел и явил тебе, Фидий, свой образ, или на небо ты сам, бога чтоб видеть, взошел? — вопрошал древнегреческий поэт Филипп. Будучи другом Перикла, Фидий подвергался преследованиям со стороны врагов демократии. По некоторым версиям, он умер в афинской тюрьме.

**Никий** — один из самых богатых афинян третьей четверти V века до н. э. Стоял во главе государства после смерти Перикла и проявил себя слабым, неуверенным государственным деятелем. Его именем назван непрочный мир между Афинами и Спартой.

**Винкельман Иоганн Иоахим** (1717—1768) — основатель истории классического искусства. Сын бедного сапожника, с огромным трудом, ценой больших лишений сумевший получить образование в университетах немецких городов Галле и Иена. Работал библиотекарем в Германии, а затем в Италии, где изучал памятники античного искусства. В своей знаменитой книге «История искусства древности» Винкельман объявил древних греков единственными носителями подлинно изящного вкуса, а подражание античности — единственно правильным путем развития

европейского искусства. Ученый был убит в самом расцвете творческих сил при загадочных обстоятельствах.

**Брунн Генрих** (1822—1894) — немецкий археолог и искусствовед, выходец из бедной семьи. В 1843 году по окончании Фрейбургского университета переехал в Рим, где перебивался скудным заработком чичероне, сопровождавшего богатых туристов по историческим достопримечательностям. Одновременно готовил свой труд «История греческих художников», куда наряду со скульпторами он включил живописцев, мастеров резного и чеканного дела и т. д. Полуголодное существование заставило Брунна покинуть Рим, он занял в Германии должность доцента Боннского университета. Окончил жизнь профессором античной археологии в Мюнхене. Крупнейший русский историк античного искусства, основатель и первый директор московского Музея изящных искусств, проф. И. В. Цветаев был учеником Г. Брунна.

**Лосев Алексей Федорович** (1893—1988), советский профессор, начал свой путь в науке в 20-е годы как историк философии, главным образом античной. Постепенно в круг его интересов вошла античная мифология, которую Лосев одним из первых стал изучать в процессе становления и развития. В 30-е годы начинается успешная переводческая деятельность ученого: Лосев осуществил издание трудов ряда античных философов на русском языке. Благодаря точности его переводы имеют огромное научное значение. Главный труд А. Ф. Лосева — многотомная «История античной эстетики».

**Виппер Борис Робертович** (1888—1967), советский историк искусства и музейный деятель. Отличался глубокой эрудицией и широтой творческих интересов. Его перу принадлежат труды по истории стилей, по истории жанров, по истории направлений в искусстве, а также монографии об отдельных художниках. Значение Б. Р. Виппера как историка античного искусства, как специалиста по итальянскому Возрождению и как знатока искусства Голландии эпохи расцвета трудно переоценить. В течение многих лет Виппер руководил научной работой Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и возглавлял кафедру западного искусства в Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова. Под редакцией Б. Р. Виппера вышла трехтомная «История европейского искусствознания».

Трудно назвать другой народ в истории, который в столь короткий период времени дал бы миру столько замечательных образцов совершенной красоты и был бы в такой же степени пронизан идеями доблести и свободы, как древние греки, или эллины, как они сами себя называли. Жизнь Древней Греции не была легкой. Земля, на которой выращивали виноград и оливы, пасли коз и овец, была каменистой и неплодородной. Грекам никогда не хватало своего хлеба, его приходилось выменивать на произведения ремесла. Торговля в древности была тяжелым и опасным делом, оно требовало мужества и стойкости.

Греческий полуостров во всех направлениях разгорожен хребтами. Горы были препятствием, разобщавшим людей. Каждый греческий город с округой был самостоятельным государством-полисом, имел свое правительство, свою армию, свои собственные законы. Отсюда — постоянное соперничество городов-государств.

И при этом древние греки были одним из самых жизнерадостных и жизнелюбивых народов в истории. Это был народ-труженик, народ-борец, принесший человечеству идеи патриотизма и давший образцы гражданской доблести. Это был народ-мудрец, задумавшийся над строением Вселенной, размышлявший о том, что такое материя и дух, пространство и время, народ, решавший для себя, что такое добро, а что — зло.

Древнегреческое искусство воспитывало в свободных гражданах героев, оно было силой, объединявшей и сплачивавшей людей, и потому потомкам оно подчас казалось ближе, нежели искусство многих народов, отделенных от них более короткими промежутками времени.

В начале V века до н. э. в Грецию вторглись персы. Все полисы объединились вокруг Афин, и при Марафоне в 490 году до н. э. войско царя Дария было разгромлено. Но персы не оставляли мысли покорить свободные греческие города. Сын Дария Ксеркс опустошил полуостров огнем и мечом. Однако флот греков во главе с афинянами разгромил персидский флот в битве при острове Саламине, и Ксерксу пришлось с позором отступить.

Греческие полисы сильно пострадали от войны, особенно Афины. Статуи и рельефы превратились в груды щебня, от портиков и колоннад остались обугленные руины. Однако граждане не пали духом. Вернувшись на пепелище, они поклялись: Афины будут отстроены и затмят все города на свете!

Афины в V веке до н. э. ... Более всего людей на окруженной колоннадами агоре — площади народного собрания. В одном месте вершится суд при ропоте или одобрении публики. В другом — под сенью колоннады, окрашенной в синий и красный цвета, слушают



Панорама Акрополя с юго-западной стороны. На вершине скалы Парфенон, освещенный ярким солнцем; левее вдали Эрехтейон. Слева с краю — руины Пропилей. На среднем плане — Одеон Ирода Аттика, построенный во II веке н. э., предназначавшийся для певческих выступлений.

ораторов. В третьем месте собираются философы. Еще дальше — толпа вокруг бронзового треножника для курения благовоний. Каменный пьедестал треножника увешан навощенными дощечками — это проекты новых законов или имена кандидатов на выборы. Любой гражданин может выставить такую табличку, и его предложение будет обсуждено; здесь же окруженные подростками школьные учителя чертят прямо на земле буквы, числа и геометрические фигуры.

Приезжие взирают на статуи героев, установленные по всей агоре, а в стороне, у выложенного камнем колодца, рабы-водоносы с глиняными кувшинами на головах передают друг другу новости, подслушанные у господ. Как в Древнем Египте, Вавилоне и Иране, в греческом полисе большую часть работ выполняют рабы. Но, в отличие от египтянина, вавилонянина и перса, свободнорожденный эллин не мог быть обращен в рабство, даже если он был в долгу у богатей. Рабами были всегда иноземцы, взятые в плен в бою или купленные у пиратов.

Афиняне считали свой город цитаделью демократии, то есть народоправства. Все граждане в нем были равны. Должности, требующие от исполнителей особых талантов или личных качеств, были выборными, ибо, как полагали греки, не только должность являет человека, но и человек — должность. Обязанности же,

которые может исполнить каждый, возлагались по жеребьевке, ибо жребий в глазах греков был выражением судьбы, прямым и бесстрастным. Подобно персам, греки противопоставляли добру зло, однако греческая мораль не отличалась абстрактностью персидской. Человек, в представлении греков, несет ответственность за совершаемое зло и перед людьми, и перед богами.

В Афинах полагали, что добродетель — основа демократии. Главными добродетелями гражданина почитались умеренность, мужество и мудрость. Не будучи добродетельным, — учили греческие мудрецы, — человек не может быть полезен государству. Честолюбие, лицемерие и праздность в Афинах считались пороками и главными врагами демократии.

Рядом с площадью кипит улица, где зазывают в свои лавки цирюльники, где из дверей харчевни несется чад, где с лотков продают мясо, рыбу и овощи. А дальше вытянутая с запада на восток скала, крутая и обрывистая. На одной, более пологой стороне скалы белеют расположенные полукругом мраморные трибуны. Амфитеатр настолько велик, что вмещает все свободное население города и служит местом народных собраний.

«Хорошо жить, — говорили древние греки, — значит жить общественной жизнью». В Древней Греции не делали различий между делами личными и государствен-

ными. Интересы полиса стояли для гражданина выше его собственных имущественных или семейных интересов. Поэтому о войне и мире, о законах или о том, как они применяются, свое мнение каждый обязан был высказывать публично в народном собрании, посещение которого было для афинянина обязательным. Народное собрание являлось и ритуалом, и зрелищем.

Перед началом били в литавры и распевали гимны в честь бога благополучия и плодородия Диониса. Богу приносили жертвы и, снискав его благосклонность, занимали места на мраморных трибунах амфитеатра.

Море кормило Грецию. Греки были рыбаками и мореплавателями, но пиратство было неистребимой язвой античного мира, и люди селились в глубине страны.

Окруженные стенами города строились обычно вокруг холма или высокой скалы. На скале возводились внутренние укрепления на случай, если враг прорвет кольцо городских стен. Такая цитадель в Греции называлась акрополем.

Однако акрополь Афин был не только внутренней крепостью. Греки — эти создатели величайшей культуры — хранили в глубине своего сознания представления о доисторических временах, и поднятая на скале площадь символизировала для них небесную сферу, священную сферу очистительных сил и бессмертия.

Казалось бы, вход в Акрополь должен был быть мощным, неприступным крепостным сооружением, подобно воротам Иштар в Вавилоне, однако бесстрашные воины и мудрые военные инженеры укрепляли его лишь при приближении врага. Порог священного участка представлялся грекам своего рода границей бессмертия и земных прозаических дел. Этой границей служила колоннада, называвшаяся Пропилеи.

Греки усовершенствовали порядок расположения частей здания — ордер, заимствованный из архитектуры Египта. Колонны Пропилей, сужающиеся кверху и завершенные подобием круглой подушки, назывались дорическими. Дорический ордер греки считали воплощением силы и мужества, подобием дорян, северных греческих племен, воинственных и выносливых.

Пропилеи не симметричны. Правое крыло словно сжалось, чтобы дать место мраморному храмику, который так мал и изящен, что при взгляде на него люди ласково улыбаются. Четыре колонны храма, более тонкие и изящные, чем колонны Пропилей, стоят на точеных подставках и завершаются двумя упругими завитками. Это воплощение женственности — колонны ионического ордера.

Богиня победы Нике, в отличие от бога войны Ареса, изображалась безоружной, ибо Победа выше оружия. Победа

непостоянна, она перелетает от одного противника к другому, и поэтому Нике отличали орлиные крылья. После греко-персидских войн афиняне утверждали, что, поселившись в их городе, Нике уже никогда его не покинет, и потому изобразили победу без крыльев, а храмик назвали Храмом Бескрылой Победы — Нике Аптерос. Размер храма Нике Аптерос говорит о том, что Победа стала «домашней» богиней Афин. И как доказательство того, что она чувствует себя уверенно и уютно, на одном из рельефов храма она неторопливо поправляет завязку сандалии.

Храмик Нике поставлен перед Пропилеями, перед входом в Акрополь, потому что в представлении его создателей Победа навечно слилась с афинским народом.

Левое крыло Пропилей — просторный мраморный павильон, в котором был устроен первый в мире музей живописи — Пинакотека. Хотя Пинакотека была памятником победы над персами, но не сражения трех минувших персидских войн были воспроизведены над панелью из лиловатого мрамора — древние живописцы изобразили здесь сцены осады Трои, воспетой слепым рапсодом Гомером.

Поэмы Гомера были главным предметом в древнегреческой школе. Герои Гомера служили образцами непревзойденной доблести, а их подвигами каждый грек гордился больше, чем тем, что совершил он сам. Древние греки не мыслили себе прошлое без-

возвратно ушедшим, наоборот, им казалось, что события и ситуации, связанные с героями мифа, повторяются сызнова, связывая настоящее с прошлым. Героизм поэтому они усматривали не в свершении новых подвигов, а в повторении того, что уже единожды свершили герои мифов. Встречая на стенах Пинакотеки знакомые образы Гомера, грек, отождествляя себя с ними, сызнова переживал не только события греко-тroyанских войн, но и пафос сражений, в которых он сам недавно принимал участие в составе пешей фаланги или на корабле.

Подобно тому как древние города были отдельным миром, противопоставленным природе, Акрополь был особенным миром, противопоставленным городу, миром, в котором реальность сливалась с мифом. Каждый, переступавший порог Пропилей, чувствовал себя приобщенным к бессмертию, ибо здесь, на вершине священной скалы, время как бы «останавливалось» и вчерашний слушатель рапсода, распевавшего сказания о богах и героях, сегодня на Акрополе ощущал непосредственную близость богов и становился если не участником их деяний, то свидетелем их превращений.

Пришедших на Акрополь встречала огромная фигура Афины в чешуйчатом панцире. Отлитая из бронзы, она тем не менее не была для афинян неодушевленным металлом. В борьбе за независимость было осознано единство





Выступ скалы Акрополя Пиргос служил издавна местом, на котором афиняне вывешивали военные трофеи: щиты и оружие, захваченные в боях. В VII веке до нашей эры на площадке Пиргоса было воздвигнуто святилище Nike. При захвате Афин в начале V века до нашей эры персы разрушили его. Новый храм Nike был построен одним из архитекторов Парфенона Калликратом так, чтобы служить маяком для процессии, огибающей скалу. Строительство храма Nike начато в 427 году до н. э. во время передышки в Пелопонесской войне и завершено в 425—424 годах до н. э.

«В своей жизнерадостности эти творения до сих пор кажутся чем-то иным и только что

возникшим, столь цветущей свежестью дышат они», — писал о памятниках Акрополя Плутарх, живший спустя шесть веков после Перикла. Эти слова относятся как к произведениям, выражающим изысканную утонченность, так и к Парфенону (представленному на снимке с северной стороны). Главное средство выразительности древнегреческого архитектора — ордер. В отличие от позднейшего зодчества (когда архитектурные ордера превратились в строгую и неизменную систему), в классической Греции не существовало двух храмов с ордерами одинаковых пропорций. Пропорции изменялись в зависимости от величины сооружения, его расположения на холме или в долине, от архитектурного окружения и т. д.

между людьми и землей, на которой они выросли. Хотя своей родной грек и считал лишь маленький полис, он беззаветно служил отечеству. Завоеванный мир мог оказаться непрочным, вся Греция в целом и каждый полис в отдельности, в том числе Афины, могли в любой момент обратиться к войне. «Убежденные в том, что счастье в свободе, а свобода в мужестве, смело смотрите в лицо опасности», — говорил Перикл, напоминая согражданам, что свободный человек — и гражданин, и солдат. Вооруженный мир не был отвлеченным понятием. Он существовал в обличии покровительницы полиса в доспехах и шлеме. Бронзовая фигура, опирающаяся на копье, была для афинянок самой богиней Афиной — вооруженным миром, которым можно любоваться, обходить вокруг и даже дотрагиваться рукой.

В отличие от мастеров Древнего Египта, греческий скульптор не придерживался раз и навсегда установленных образцов. Художник стремился придать фигуре более выразительную позу или новый жест, более красивый, величественный и убедительный. Правда, сами греки называли каноном систему пропорций, установившую, что голова составляет  $1/7$  роста человека. Однако греческий канон не был неизменным и за его соблюдением не следили жрецы. Каждый мастер, в зависимости от своего характера или избранного сюжета, вносил

в него изменения. Не знало греческое искусство раз и навсегда установленных сюжетов. То, что воспевалось в мифах, — весь мир богов и героев стал в греческом полисе V века до н. э. объектом воплощения в зримых образах.

Мир представлялся греками в постоянном циклическом движении, которое было проявлением его совершенства. Пластическое воплощение богов и героев было утверждением совершенства. То из искусств, которое меньше других связано условностями и достигает большей достоверности изображения, представлялось более важным. Скульптура считалась главным среди искусств, и работы на Акрополе возглавлял не архитектор, а скульптор, автор бронзовой статуи Афины. Звали его Фидий.

Как гласил миф, на роль покровителя полиса претендовали два божества — Посейдон и Афина. Посейдон ударил трезубцем о камень, и из него забила вода; Афина дотронулась до скалы копьем, и на этом месте поднялась цветущая олива. Чудо, содеянное Афиной, боги признали более полезным, они отдали город под ее покровительство и нарекли его по имени богини Афинами.

Посейдон, бог моря, был богом богатей, владеющих кораблями. Афина изобрела гончарный круг, обожгла первые кувшины, дала людям прялку и придумала

отвес каменщика. Богиня мудрости представлялась поэтому покровительницей тружеников. Миф о победе Афины над Посейдоном, отразивший победу простого люда Афин над аристократией, имевшую место в афинской истории, был запечатлен в скульптурной композиции на западном фронте Парфенона, главного храма Акрополя.

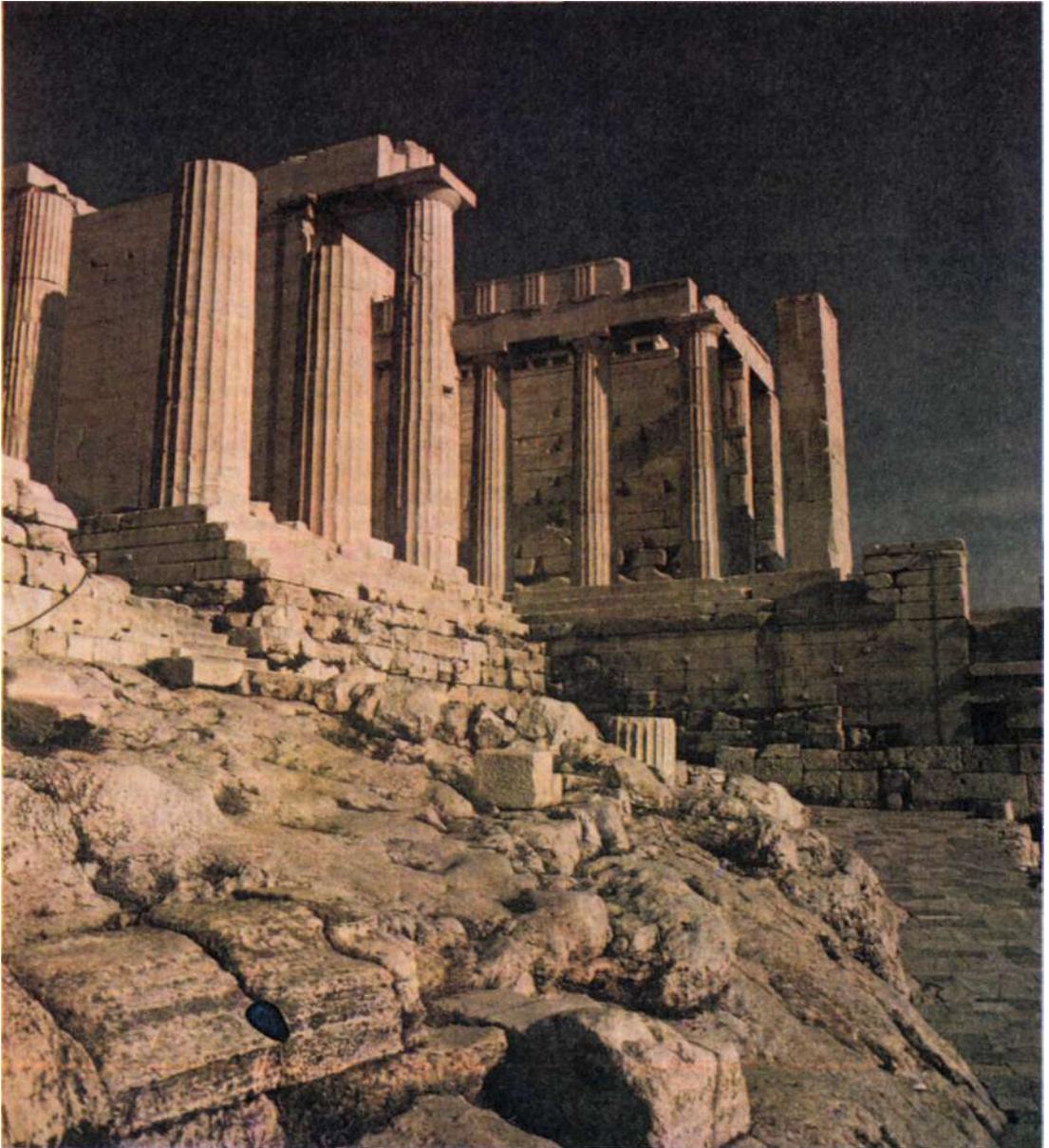
Большинство фигур на фронте были изображены обнаженными. Идеалом грека была гармония тела и духа. Человек должен был быть и прекрасен душой и красив. Умение равно владеть своим телом и духом было тем, что делало человека подобным богам, ибо сами греческие боги, непоседливые, пылкие, деятельные, походили на греков. Правда, они принимали любой облик, превращаясь в животных и даже в растения, но в остальном вели себя по-человечески: ссорились, наказывали детей, даже обманывали друг друга. Трепет перед божеством, который испытывали египтяне и вавилоняне, переносившие на богов свои представления о природе, был чужд грекам. Они творили богов из своего собственного гения и своей собственной красоты.

Парфенон втрое ниже построек Персеполя. Греческие архитекторы, в отличие от вавилонян и персов, не стремились подавить зрителя гигантским, сверхчеловеческим масштабом. Наоборот, они старались соразмерить с

ним каждую часть своего сооружения. Нигде люди не ощущали себя такими большими, сильными и широкоплечими, как перед Парфеноном, ибо его строители, греческие зодчие Иктин и Калликрат, как и все греки, чувствовали себя и в самом деле равными богам.

Парфенон, подобно Пропилеям, построен в древнейшем из архитектурных ордоров. Дорические колонны, упруго сужающиеся кверху, произошли от деревянных столбов, которые всегда вкапывались толстым концом в землю. Лежащая на колоннах поперечная мраморная балка (архитрав) тоже произошла от деревянных перекладин, соединявших некогда столбы, а чередующиеся над архитравом мраморные прямоугольники (триглифы) — напоминают о торцах продольных балок.

На первый взгляд, колонны Парфенона отстоят друг от друга на равном расстоянии. В действительности же на торцах храма пролеты между ними незаметно увеличиваются к центру, и от этого кажется, что здание как бы приглашает войти. На фоне светлого неба предметы представляются несколько меньше или тоньше — свет как бы «съедает» объем: угловые колонны (те, что вырисовываются на фоне неба) чуть массивнее тех, что видны на фоне стены, и от этого все они кажутся одинаковыми. Стоят колонны не вертикально, а немного наклонно внутрь к стенам здания, от этого оно выглядит стройнее и выше.



Мраморные Пропилеи — входное сооружение Акрополя — построены архитектором Мнесиклом. Через них во главе панафинейской процессии

пронесли модель корабля. На мачте этого корабля вместо паруса желтел богатый пеплос, одеяние, вышитое молодыми девушками для богини Афины.

В карнизах, ступенях, перекрытиях — всюду учтено несовершенство человеческого зрения. В Парфеноне все чуть-чуть изогнуто, чуть-чуть искривлено, все сделано с расчетом на то, чтобы все части сооружения выглядели идеально правильными и гармоничными.

Греки сравнивали колонны с перьями птицы и свои храмы называли «периптер» — оперенный. Колоннада окружала храм воздушным слоем, и потому переход от замкнутого стенами архитектурного объема к пространству природы не был внезапным, а получался мягким, постепенным, естественным.

«Город, обильно снабженный всеми средствами обороны, необходимыми для войны, должен использовать свои богатства на труды, чье завершение сулит ему бессмертную славу», — говорил Перикл. На строительство Парфенона, законченного в 438 году до н. э., греки не пожалели труда. Каждый каменотес был проникнут мыслью, что он приобщает свой город к немеркнущей славе. В отличие от художников позднейших времен, считавших для себя сравнение с ремесленником оскорбительным, древние греки не видели разницы между ремеслом и искусством. Они не отдавали предпочтения тем, кто ваял скульптуры, перед теми, кто добывал для Парфенона мрамор. С таким же уважением относились к каменщикам, вытесывавшим круглые барабаны для колонн, мраморные балки для перекрытий или под-

гонявшим один к другому каменные блоки с такой точностью, что кладку можно было вести без известия, цемента или другого связующего вещества. Эти же люди покрывали колонны, стены и статуи тончайшим слоем воска, предохраняющего камень от действия времени, и раскрашивали отдельные детали капителей и карнизов восковыми красками.

Главный праздник афинских граждан Панафиней отмечался каждый год с 24 по 29 число месяца Гекатомбайона (июль, август). Вначале читались поэтические произведения, проводились театральные представления и спортивные игры. Затем процессия строилась и, огибая холм, поднималась на Акрополь, чтобы поднести Афине пеплос — шерстяную одежду.

Ансамбль Акрополя был рассчитан на движение традиционной религиозной процессии, неторопливое и торжественное.

На мраморном рельефе, опоясывающем здание Парфенона, изображены обнаженные юноши, готовящие коней, и их товарищи, уже выступившие на неоседланных животных (греки не знали еще стремян). Девушки в длинных одеждах погоняют круторогих жертвенных быков. Важно шествуют старцы, спокойные и благородные (для процессии в честь богини Афины выбирались самые представительные отцы семейств). Фигуры то сближаются, то отдаляются одна от другой, то сливаются в живописные группы. Все движе-

ние устремлено к восточному фасаду, где над входом в храм, завершая рельеф, изваян был пир двенадцати главных богов.

Боги, восседающие за столом, не превосходят участников шествия ни ростом, ни красотой, ни пышностью одеяний. Бог-кузнец Гефест и богиня мудрости Афина беседуют между собой просто и дружелюбно, как труженики по окончании дня.

Процессия на рельефе воспринималась греками не как изображение прошедших празднеств, а как вечное, непрекращающееся шествие, в которое включался участник Панафиней. Пир богов на рельефе был также вечным пиром, к которому грек приобщался во время жертвоприношений, а гимны, которые он распевал, звучали как будто в едином хоре с голосами олимпийских богов.

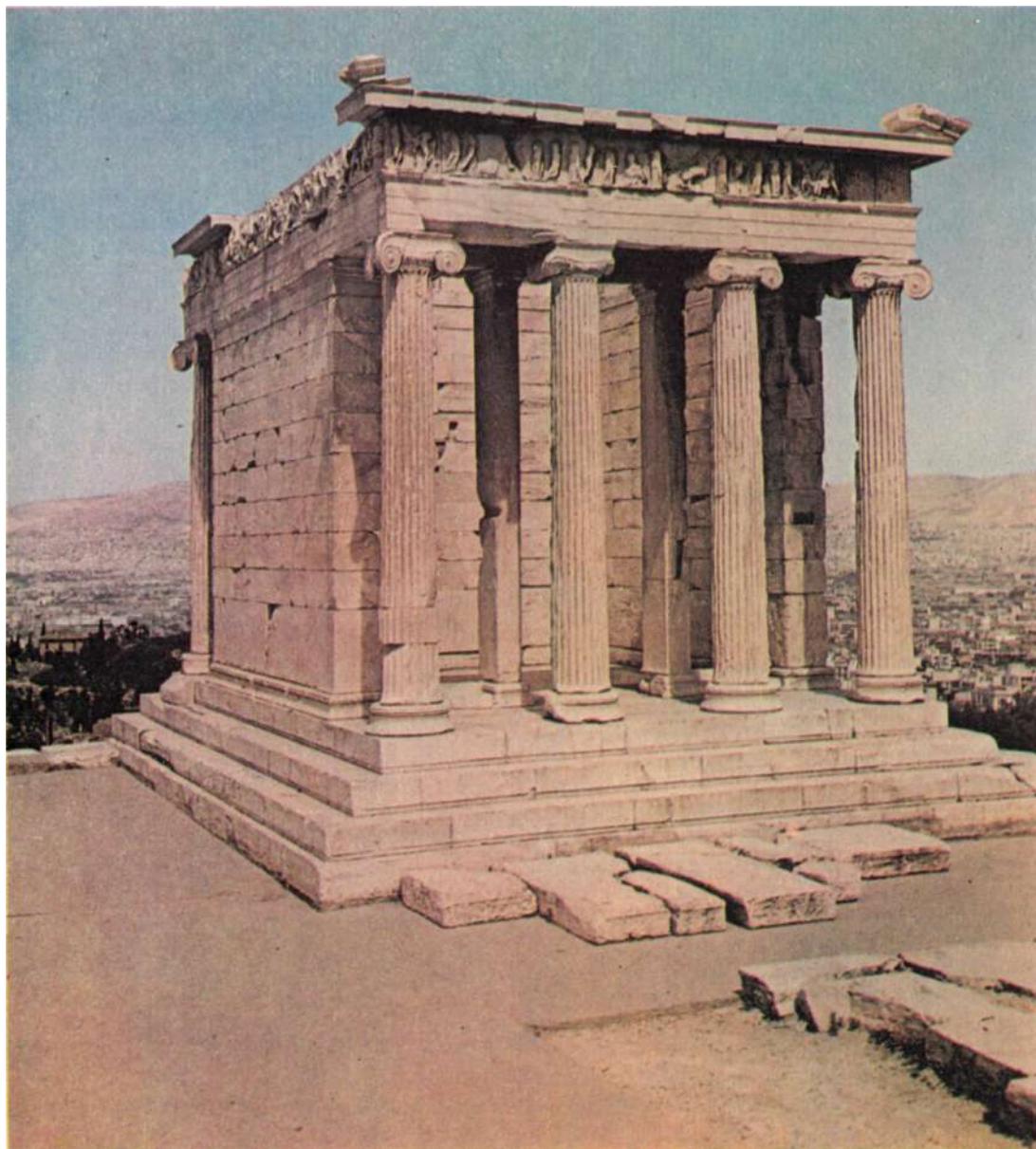
Обогнув Парфенон, панафинейская процессия подходила к восточному фасаду, где в центре фронта глава богов Зевс восседал на троне во всем царственном величии. Отдельные части мраморных фигур были цветными. Волосы окрашены в красно-коричневый цвет, брови — в черный, глаза — в голубовато- или темно-синий.

Около Зевса чуть откинута назад обнаженная мужская фигура с топором в руке. Это бог-кузнец Гефест. Гефест только что рассек череп владыке богов, и из него появилась богиня Афина в доспехах и в шлеме с атрибутом

мудрости — змеей. Справа и слева другие боги — кто сидя, кто полулежа, присутствуют они при рождении покровительницы полиса. А в углах фронтона — головы храпящих коней. Благородные животные влекут за собой колесницы Гелиоса и Селены (Солнца и Луны) — богов, восстающих из моря и спускающихся в его пучину, чтобы начать и завершить день.

Изваянные Фидием и его учениками греческие боги не роняют своего достоинства проявлением сомнений, горечи, неприязни. Они спокойны, но отнюдь не безразличны. В высокой степени им свойственны доброта и нежность; так, богиня любви, прекрасная Афродита, доверчиво прильнула к Дионе, а та ласково подставила ей свое плечо. Ясность духа и возвышенная красота отличают полулежащую фигуру Диониса, обратившего взор к солнцу. Боги Фидия сдержанны, но за сдержанностью стоит собранность, готовность к незамедлительному действию.

Вошедший в Парфенон оказывался в обширном, окрашенном в синий и красный цвета зале, где царил полумрак — свет проникал сюда только из распахнутой двери. Однако глаза быстро привыкали к неяркому освещению и обращались туда, где, встречая пришедших, стояла среди даров, венков, серебряных масок двенадцатиметровая статуя богини. Прекрасная голова Афины, с не-



Храмик Nike Аптерос. Мы ничего не знаем о статуе, некогда помещавшейся в этом храме, не знаем даже, изображала ли она Nike или Афины. Рельефы на

фризе храма изображают олимпийских богов, как бы взирающих с высоты на бой, развернувшийся где-то в низине. В древности храм был окружен парапетом.

высоким гладким лбом и округлым подбородком, была чуть наклонена под тяжестью шлема и волнистых волос. Ее глаза из драгоценных камней были внимательны и испытующи. Богиня в образе прекрасной женщины — горделивое олицетворение Афин.

Желая изобразить покровительницу полиса помогающей каждому занять в жизни место, соответствующее его заслугам, способностям и склонностям, Фидий воплотил в ее образе стремление к всеобщему благу, которое греки называли справедливостью. Справедливость, считали греки, открывает дорогу разуму и добру. Без справедливости три добродетели — умеренность, мужество, мудрость — лишаются своего смысла.

Миф утверждал, что некогда Афина председательствовала в высшем судилище Греции Ареопаге, поэтому суд считался детищем Афины. Так же как на площади, где статуя богини была самым Вооруженным миром, так и здесь, в храме, статуя представлялась самой Справедливостью, которую можно было видеть, рассматривать, даже потрогать рукой.

Фидий не отлил Афины из бронзы и не высек из белого мрамора. Тысячи пластинок слоновой кости были им так искусно пригнаны к деревянной основе, что казалось, будто голова и руки статуи изваяны из одного куска благородного материала. Чуть желтоватая кость выглядела нежной и полупрозрачной, благодаря

контрасту с блистающим одеянием богини из чистого золота. Шлем, волосы и круглый щит, который Афина придерживала левой рукой, тоже были выполнены из покрытых чеканкой золотых пластин, общим весом более тонны.

На золотом щите невысоким рельефом была вычеканена битва греков с воинственными женщинами-амазонками, а в центре битвы Фидий изобразил самого себя в виде старика, поднимающего камень.

Грекам было знакомо искусство портрета, но в V веке до н. э. автопортрет на щите богини казался святотатством. Художника обвинили в том, что он пытался приравнять себя к богам, и бросили в тюрьму. Со стороны этого выглядело так, будто демократия защищает себя от честолюбца, но на самом деле, осуждая Фидия, сподвижника Перикла, враги афинской демократии целили в него самого.

В V веке до н. э. греки считали всех негреков людьми низшего порядка. Не только полудикие народы севера, но и египтяне и вавилоняне с их тысячелетней культурой были для греков варварами. «Эллин рожден для свободы, варвар — для рабства», — говорили они. Постепенно афиняне стали ставить себя выше не только варваров, но и греков — граждан других полисов. Во время персидских войн афиняне, выступив пер-



Угол Парфенона — главного храма Афин — образец дорического ордера. На фризе чередуются трехчастные, выступающие из плоскости триглыфы и квадратные

поля между ними — метопы. Девяносто две метопы Парфенона имели рельефы. На них были изображены сцены борьбы лапифов с кентаврами и другие сюжеты.

выми среди равных, вынесли на себе основную тяжесть общей борьбы, однако спустя полвека они приписывали лавры победы только самим себе. Афинский патриотизм вырождался в чувство превосходства афинян над всем эллинским миром. Нашлись даже люди, мечтавшие о том, чтобы за каждым афинским гражданином ходили бы двое союзников для выполнения всех его похотей. Союзные полисы отвечали Афинам все возрастающей подозрительностью и едва сдерживаемым возмущением.

В 431 году до н. э. началась война между Афинами и Спартой за главенство над остальными городами-государствами древней Эллады.

Спартой управляли цари. Спартанца отнимали у матери в раннем детстве и воспитывали в казарме, приучая безоговорочно выполнять приказы. Высшим достоинством спартанца считалось умение повиноваться. Спарта не знала демократии, ее граждане не должны были участвовать в решении дел государства. Никто не смел покинуть полис без разрешения царя, и никто не мог пересечь его границу, не испросив разрешения. В Спарте было нетрудно воспрепятствовать проникновению демократических идей, а в Афинах демагогам удавалось подрывать демократию, ставя в пример железную дисциплину спартанцев.

К Спарте примкнули полисы, враждебные Афинам, но и Афины сохранили сильных союзников.

Война, названная Пелопоннесской, была ожесточенной и опустошительной, но силы долгое время были равны, и обе стороны вынуждены были заключить в 421 году до н. э. мир, известный под именем Никиева.

Во время Никиева мира на Акрополе был построен еще один храм.

Против северной колоннады Парфенона словно горит освещенная солнцем (в Афинах пасмурный день редкость) южная стена Эрехтейона. Взор отдыхает на плоскости, играющей сложным ритмом мраморных блоков, высота которых уменьшается от основания к фризу. У края стены шесть мраморных дев поддерживают мраморное перекрытие. Это прославленный «Портик кариатид».

Мраморные девушки с ношей на голове высоки и стройны, но все они одинаковы и в одинаковых длинных, стянутых поясами одеждах. Фигуры, поставленные взамен колонн, лишены свободы героев Фидия. В их единообразии зритель ощущает пассивность и подчинение внешней силе.

Слово «портик» означает преддверие, колоннаду перед входом. Однако «Портик кариатид» не имеет дверей, и внутрь храма войти отсюда нельзя. Служил ли он трибуной почетным лицам или здесь собирались жрецы перед началом давно забытых церемоний, не так уж важно. Важнее его роль в качестве вехи на пути развития древнегреческого зодчества.

Эрехтейон стоит там, где скала Акрополя резко понижается к северо-западу. Благодаря рельефу портик с северной стороны выше, чем портик с восточной. Большой северный портик выступает дальше восточного, и это уравнивает здание и придает ему живописность.

Северный портик ведет в святилище Афины, туда, где хранилась деревянная статуя богини, якобы упавшая с неба. Эту статую в дни панафинейских празднеств торжественно переносили в Парфенон, чтобы надеть на нее шерстяной пеплос, вытканый афинскими девушками, а затем возвращали обратно. Из святилища Афины дверь вела в маленький дворик, где росло одинокое, единственное на всем Акрополе, оливковое дерево. Именно на этом месте Афина якобы совершила свое чудо, а дерево и есть та самая священная олива. Восточный портик вел в святилище Посейдона, где можно было увидеть три борозды — след, оставленный при ударе о скалу трезубцем бога.

Во времена Фидия в греческом зодчестве господствовали дорические колонны, творение воинственных и суровых жителей севера. С конца V века до н. э. в Афинах предпочитали ионический ордер. Ионические колонны с капителями в виде тугих спиралей возникли не без влияния украшенных спиральями колонн Персеполя. Но в Греции восточные формы утратили грандиоз-

ность. Эрехтейон поражал ювелирной тонкостью вырезанных в мраморе капителей и орнаментов, а завершающий стену фиолетовый фриз с белыми фигурами был похож на драгоценную камею.

Пелопоннесская война завершилась в 404 году до н. э. поражением Афин, разрушением ее городских стен и гавани. Впервые после нашествия персов враги захватили и разграбили город. Однако греки считали Акрополь общеэллинским святилищем, и его храмы и статуи не пострадали.

В первой половине IV века до н. э. Афины, утратившие свое политическое и военное первенство, оставались центром наук и искусств и олицетворением свободолюбивой Эллады. Это понимал Филипп, царь Македонии, государства, которое сами греки считали варварским. Филипп Македонский добивался господства над соседней Грецией. Для этого ему нужно было окончательно сокрушить систему античных полисов, и главный удар был нацелен против Афин. «Ни с кем не воюет он так жесточно, как со свободным государственным строем, ни против кого не питает таких злобных замыслов и ни о чем вообще не хлопочет так усердно, как о том, чтобы его низвергнуть», — говорили о Филиппе патриоты в народном собрании Афин.

Афины сопротивлялись сколько было сил, но в остальных полисах, действовавших столь доблестно в VI и V веках до н. э.,



О том, как быстро развивалось искусство и эстетические идеалы древних греков, можно судить по статуям храма, стоявшего до трагических событий греко-персидских войн на месте будущей постройки Иктина и Калликрата. Скульптуры были найдены в конце прошлого столетия на Акрополе в строительных отвалах V века до нашей эры. Ныне они выставлены в небольшом музее к востоку от Парфенона. Мраморные девы сохраняют все черты архаического стиля: статичность поз, симметрию, чуть раскосые навывкате глаза, едва заметную загадочную улыбку. Сохранившиеся следы раскраски придают мраморным девам не-

повторимую характерность, несмотря на строгое следование канону. Новые нравственные и эстетические идеалы эпохи Фидия потребовали разрыва с прежними канонами.

Наилучшей сохранностью отличается так называемая голова Лаборд. Голова богини из пентелийского мрамора была найдена не в Греции, а случайно обнаружена в Италии. Она была замурована в стену старинного дома венецианского семейства Сан-Галло. Один из членов семьи Сан-Галло исполнял обязанности секретаря (или адъютанта) венецианского генерала Моросини



во время бомбардировки Парфенона. По-видимому, он и вывез голову в качестве трофея. Свое название голова получила по коллекции маркиза Лаборд, в которую она вошла в конце XIX века. В начале 20-х годов XX столетия голова Лаборд была приобретена Лувром.

Фриз Парфенона имел длину 160 метров и высоту один метр. Фриз был выполнен на отдельных плитах в плоском рельефе, высота которого не превышала 5,5 см. Большая часть фриза Парфенона, и в том числе плиты с изображением всадников, с 1816 года находится в Британском

музее. Фигуры всадников, обуздывающих лошадей или догоняющих процессию, принадлежали фризу на западной стороне Парфенона. Главный момент праздника — встреча панафинейской процессии с двенадцатью олимпийскими богами — был изображен на фризе восточной стены храма.

во второй половине IV века до н. э. царили безразличие и апатия. Полисный строй переживал кризис. В конце концов и Афины вынуждены были признать главенство над Грецией сначала Филиппа, а затем его сына Александра. Вместе с другими греками они приняли участие в завоевательных походах на Восток. Однако вскоре после кончины великого завоевателя в 323 году до н. э. Афины попытались вернуть себе былую свободу. Попытка оказалась безуспешной, и хотя Афины остались центром философии и литературы эллинистического мира, их положение стало весьма неустойчивым.

Эллинистические цари, наследовавшие Александру, считали себя богами. Они требовали, чтобы в городах им были воздвигнуты статуи, у подножия которых приносились бы жертвы. Культ бога-царя противопоставлялся культу олимпийских богов, и потому Деметрий Полиоркет (что значит «сокрушающий города»), живший в III веке до н. э., превратил Парфенон в место поклонения своей собственной персоне.

Пиршества и оргии у подножия фидиевской Афины стали новым ритуалом Акрополя. Образованный человек, удачливый полководец, гениальный конструктор осадных машин, Деметрий понимал, как для тирании опасны традиции полисной демократии, и осквернением Парфенона он как бы зачеркивал прошлое Эллады.

Римляне, покорившие Гре-

цию во II веке до н. э., сознавали, насколько греческая культура выше их собственной. Правда, в процессе римского завоевания города Греции подвергались ограблению, но примерно с I века н. э. римская власть стала подчеркнуто бережно относиться к прославленным святилищам. Римляне были слишком могущественны, чтобы бояться мудрецов обессиленной Греции, и относились к демократическому прошлому Эллады как к своей славной предыстории. Они проявляли подчеркнутое уважение к местным греческим обычаям, поддерживали философские и художественные школы. Они уничтожили следы бесчинств Деметрия Полиоркета на афинском Акрополе. Празднование Панафины было восстановлено, и для удобства участников ритуального шествия к Пропилеям была пристроена широкая мраморная лестница.

К концу IV века н. э. Греция была опустошена воинственными племенами вестготов. Вестготы, нуждавшиеся в металле для чеканки монет и изготовления оружия, переплавили бронзовую фигуру Афины-Воительницы. Однако и варвары к Акрополю в целом отнеслись с уважением. Подвергнув ограблению город, они даже не тронули статую из золота и слоновой кости. Творение Фидия погибло в V веке, когда на смену древней религии пришло христианство. Статуя была уничтожена фанатичной толпой.



Эрехтейон — творение неизвестного греческого зодчего. Восточный портик Эрехтейна, поражающий стройностью колонн ионического ордера, служил

торжественным входом в святилище Посейдона. На дальнем плане слева — северо-западный, обращенный к Пропилям, угол Парфенона.



Одна из шести статуй портика кариатид Эрехтейона. (Происхождение слова кариатида еще не выяснено, и о нем ведутся споры.) Автору портика необходимо было выразить в статуях устойчивость опор, заменяющих столбы или колонны, и в то же время грацию, легкость и гибкость девичьих фигур.

При разделении Римской империи на Восточную и Западную Греция отошла к Восточной (Византии). После этого Афины недолго сохраняли свое значение центра философии: основанную еще в V веке до н. э. Академию упразднили. Парфенон превратили в церковь Софии Премудрости божией, и в соответствии с христианскими правилами вход в него был перенесен на западную сторону (напротив Пропилей). На восточном фронте пробили окна, а закрывавшие свет мраморные фронтоновые статуи были разбиты.

Уничтожая античные статуи, христиане в средние века действовали в соответствии с библейской заповедью «не сотвори себе кумира». Однако не столько буква писания, сколько сам дух античного искусства с его культом героического, ясностью и пластической завершенностью осознавался церковью как соблазн, как нечто глубоко враждебное мистике и аскетическим идеалам христианства. Разрушение «языческих идолов» было не столько актом невежества или слепого вандализма, сколько следствием восприятия античности как живой, постоянной опасности. Борьба с этой опасностью казалась богоугодным делом, благочестивым подвигом, путем к спасению души.

Памятники материальной культуры, которые не подверглись прямому уничтожению, как бы «не замечались». «Невидение» заходило столь далеко, что сред-



Согласно легенде, Эрехтейон был построен на том самом месте, где происходил спор Афины и Посейдона из-за Аттики. Оливковое деревце растет там, куда, по преданию, богиня ударила копьем. Эрехтей почитался как божество хлебных злаков и как учредитель первых панафинейских шествий.



На раскрашенной литографии неизвестного английского автора середины XIX века изображены мастера в национальных греческих костюмах, уже расчистившие

основание Эрехтейона и занятые теперь подгонкой мраморных плит. Одна из кариатид была демонтирована в начале XIX века и увезена в Лондон.

невековые ваятели изображали древних мудрецов в восточных тюрбанах, азиатских халатах, персидских кафтанах, то есть в знакомых по рынкам средневековых городов костюмах арабских или византийских купцов, в то время как скопировать подлинные одеяния с многочисленных античных статуй и рельефов труда не представляло.

В XI веке христианская церковь раскололась на Западную — католическую и Восточную — православную. В восточной богослужение велось по-гречески, в западной на латыни. В Европе греческий язык преследовался как нечестивый, и многие сведения по истории греческой культуры, которыми владела Византия, не стали достоянием Запада.

В 1204 году западные рыцари-крестоносцы, нарушив союзный договор с Византией, напали на Константинополь и подвергли его разгрому. Византийские императоры сохранили лишь восток государства со столицей в Никее, западная его часть превратилась в аморфную Латинскую империю, в состав которой вошло герцогство Афинское. Эрехтейон при этом был превращен в герцогский дворец, а Парфенон переделан в католическую церковь. Католики еще яростнее, нежели православные, уничтожали творения греческих мастеров, сохранившиеся на Акрополе, однако фронтонные фигуры не воспринимались ими как предмет поклонения, и мраморные

статуи Фидия остались на своих местах.

Европа сохраняла память о Древней Греции не только благодаря связи с Афинским герцогством, в котором главную роль играли выходцы из Флоренции. На протяжении всего средневековья ученые монахи изучали труды греческих философов, переведенные на латынь, и истолковывали их как символы божественной истины. Латинские переводы Аристотеля считались авторитетом столь же непререкаемым, как труды отцов церкви.

В XIV веке в Италии начали формироваться представления о человеке, воля, сила и разум которого не знают преград. Гуманисты, искавшие в трудах античных писателей обоснование образа сильного, свободного, радостного героя, прекрасного душой и телом, начали поиски рукописей в монастырских библиотеках. Многие из них были переводами с греческого, другие — древнегреческими оригиналами. В 1396 году флорентийцы пригласили из Константинополя ученого грека Мануила для чтения лекций по древнегреческой философии, литературе и языку. Мануил нашел благодарных слушателей, и уже в начале XV века ряд флорентийцев владели древнегреческим языком настолько, чтобы читать рукописи самостоятельно.

Если в средние века понятие Греции не отделялось от Древнего Рима, то в эпоху Воз-



«Нике, развязывающая сандалию» — рельеф с балюстрады храма Нике. Функции богинь Нике и Афины разделялись нечетко, ибо порой Афина почиталась и божеством победы. Нередко несколько Нике составляли «свиту» Афины. Возможно, что именно так она была представлена на Акрополе.

рождения античность уже делилась на греческую и римскую. Однако деление было скорее географическим, нежели историческим. Каждый памятник античного искусства представлялся воплощением идеальной красоты, выражением величия Человека. Античная культура представлялась совершенной и целостной, а ее возрождение — смыслом истории. Все без исключения античные произведения искусства казались идеальными, поэтому вопрос о разнице между творениями греческих и римских мастеров не возникал.

В эпоху Возрождения представление о культуре, унаследованное от средних веков, по-прежнему замыкалось границами филологии и этики. Под Возрождением подразумевали прежде всего возрождение античной словесности. Впервые из умозрительной, литературной античная Греция становится «визуальной» в 1509 году, когда Рафаэль украсил фреской «Афинская школа» комнату дворца римских пап в Ватикане. Мыслители Древней Греции были уже столь хорошо известны, что художник вывел в качестве персонажей своей композиции авторов основных, философских учений античности. Изобразив в центре фрески Платона и Аристотеля, ведущих спор, Рафаэль противопоставил неподвижности авторитета, господствовавшего в средневековье, динамику живой мысли, которую утверждала эпоха Возрождения. Фреска Рафаэля исполнена духа

диалогичности, присущего и философской литературе его времени, и сочинениям древнегреческих мыслителей. Однако диспут мудрецов представлен был Рафаэлем отнюдь не в афинских «декорациях», художник еще не стремился увидеть различие между Грецией и Римом. Он изобразил своих персонажей под сводами импозантного римского сооружения, ибо античность для художников и ученых его времени была едина, а ее высшую славу олицетворял Рим.

В 1453 году Византийская империя пала под ударами турок, но взятием Константинополя война не закончилась. Соппротивление туркам продолжалось на территории Греции, к тому времени снова вошедшей в состав Византии. Акрополь был взят турками штурмом лишь в 1458 году. Вскоре Парфенон стал мечетью, Пропилеи — турецким арсеналом, а Эрехтейон — гаремом коменданта крепости.

В качестве правоверных мусульман турки не допускали изображения человека. Однако статуи Парфенона они уничтожать не стали, ограничившись тем, что стесали лица.

Соперница Византии, Венеция, возглавившая в XIII веке разгром Константинополя, более других итальянских государств испытала на себе византийское влияние. Бежавшие от турок византийцы осели во владениях Венеции

и основали здесь греческие монастыри, школы и типографии. В XVI—XVII веках они переиздавали у себя творения греческих философов и комментировали произведения античных поэтов.

После падения Византии главным врагом Венеции стали турки, отрезавшие торговые пути на Восток от Европы. В течение XVI века турецкий флот вытеснил христиан из всей восточной части Средиземного моря, но в XVII веке движение пошло в обратном направлении. В результате войн на суше и на море венецианцы возвратили себе ряд опорных пунктов в Эгейском море и, планируя очередной поход против турок в 1687 году, помимо всего прочего, задумали перевезти в Венецию статуи, украшавшие Парфенон. Видеть в античности истоки культуры было свойственно эпохе Возрождения. Венецианцы же ощущали себя прямыми наследниками Афин.

Турки, в предвидении осады, укрепили Акрополь. Они превратили Парфенон в пороховой склад, а на месте храма Nike построили крепостную башню. В день штурма 26 сентября 1687 года венецианское ядро, пробив кровлю Парфенона, угодило в пороховую бочку. Взрывом разрушило всю центральную часть здания. К счастью, восточный и западный фронтоны и на этот раз уцелели.

Заняв город, венецианцы попытались снять статуи, но отказались от своего намерения после

того, как несколько фигур сорвалось и разбилось. В Венецию как трофей адъютанта венецианского военачальника Моросини была увезена лишь одна мраморная женская голова, через два с лишним столетия попавшая в Лувр.

Через несколько месяцев венецианцам пришлось отступить. Известно, что в 1690 году развалины Парфенона снова служили мечетью.

Существует немного книг, которые по своему влиянию на развитие художественной культуры могли бы сравниться с «Историей искусства древности» Иоганна Винкельмана, вышедшей в свет в 1763 году. Выход этой книги знаменует рождение искусствознания как особой научной дисциплины.

XVII век был веком формирования современного научного мышления и создания грандиозных научных и мировоззренческих систем. Историки Нового времени собрали материал, поражающий своим объемом современного человека. Они нарисовали величественную панораму Всемирной истории и в ней отвели Древней Греции место между Персидской державой и Древним Римом.

Однако рождение истории искусства в XVIII веке одним лишь развитием истории объяснить нельзя.

В средние века люди признавали только одного творца — бога, который создал мир «из

ничего». В эпоху Возрождения возникновение на доске, холсте или белой стене пространства, наполненного горами и долами, постройками и людьми, стало почитаться подобием сотворения мира. Не случайно великие художники Возрождения удостаивались прозвища «божественный». Литература об искусстве в XVI—XVII веках стала теперь носить биографический характер, это была «история творцов».

С появлением в середине XVIII века науки об элементах, условиях и законах прекрасного — эстетики искусство начинает рассматриваться как деятельность, основанная на особых законах красоты и, вследствие этого, отличная от любой другой созидательной деятельности.

Вычленив из общих законов природы неизменные и неизменные законы прекрасного, эстетика открыла тем самым возможность устанавливать закономерности художественной деятельности.

Винкельман, различавший приближение искусства к идеалу, то есть прогресс, и удаление искусства от идеала, то есть регресс, положил начало науке, рассматривающей искусство исторически.

Античные памятники отвечали нормам, которые эстетика в XVIII веке считала «естественными», то есть отвечающими самой природе.

Греческой классике эпохи Перикла Винкельман приписывал идеальную гармонию, уравнове-

шенность и пластическую ясность. Для него это была эпоха, когда в искусстве царили «благородная простота и спокойное величие» или, иными словами, красота и благо полностью совпадали. Поэтому путь от архаики к классике Винкельман считал прогрессом.

Винкельман объяснял искусство «золотого века» Перикла расцветом афинской демократии. В проявлении же страстей, свойственном более позднему греческому искусству, усматривал отклонение от заветов Фидия, регресс, результат упадка демократии, а затем и установления деспотических режимов. Его высказывания о том, что «деспотизм ограничивает поле искусства», служили третьему сословию революционной Франции орудием в борьбе с абсолютизмом.

В конце XVIII века английский посол в Константинополе лорд Эльджин, коллекционер, знаток античности, поклонник Винкельмана, выхлопотал у турецкого султана разрешение на право вывоза в Англию «старых мраморных плит» с Акрополя. Прикрываясь этим разрешением и пользуясь невежеством местного паши, лорд Эльджин выломал бесценные скульптуры фронтонов Парфенона, часть рельефов знаменитого фриза, а также одну из фигур портика кариатид Эрейтеяна и вывез в Англию. Свои варварские действия он оправдывал высокой целью спасения памятников Акрополя, угрозу существования которым он

видел в освободительной борьбе греков и возрастающем фанатизме турок. Поскольку лорд Эльджин считал Великобританию наследницей культурного прошлого, он счел вправе предложить скульптуры Фидия Британскому музею. Однако Британский музей приобрести мраморы решительно отказался.

Представлению о греческом искусстве, сложившемся под влиянием идей Винкельмана и его последователей, статуи и рельефы Парфенона никак не соответствовали. Самому Винкельману не довелось увидеть Грецию. Он судил о древнегреческом искусстве только по поздним римским копиям, сделанным с греческих оригиналов (о чем в его время не было еще известно). В представлении Винкельмана и его ближайших последователей греческая классика была искусством предельно идеализированным, чуждым человеческих страстей. Когда внимание ученых обратилось к статуям Парфенона, они показались им варварски близкими к жизни и варварски чувственными. Доверчивость Афродиты, мягкость Дионы не укладывались в правила, которым, по представлениям классицизма, неуклонно следовало греческое искусство. В статуях со стертыми лицами знатоки античности не обнаруживали винкельмановской «благородной простоты и спокойного величия», они вообще не признали статуи греческими. Большинство специалистов Англии и Франции приписывали

их позднему римскому времени. Дискуссия о скульптурах Парфенона длилась тринадцать лет, и только мнение итальянского скульптора Кановы, заявившего, что к Древнему Риму статуи Парфенона отношения не имеют, решило дело, ибо он считался непререкаемым авторитетом того времени. В 1816 году английский парламент постановил приобрести статуи для Британского музея.

Драматическая коллизия, сложившаяся вокруг скульптур Парфенона, показала, что представление об античности меняется под натиском романтизма. С развенчания культа «разумного и прекрасного», служившего краеугольным камнем эстетики Винкельмана, изменился взгляд на древнегреческое искусство, оно утратило свое значение всеобщего образца. Романтики первыми указали на то, что, рассматривая Древнюю Грецию как норму, классицизм лишает себя возможности и права рассматривать ее как звено мировой истории. В трудах Винкельмана они открыли неразрешимое противоречие.

Греческая скульптура в качестве идеала «благородной простоты и спокойного величия» рисовалась Винкельману и его последователям беломраморной. Белизна свидетельствовала в их глазах о нравственной чистоте античных богов и самих греков. Она выражала отсутствие соприкосновения между искусством и пестрым житейским морем.

В 1820-х годах появились сведения о том, что в прошлом и греческие храмы и пластика были полихромными. Французская Академия художеств, считавшаяся цитаделью классицизма, продолжала настаивать на беломраморной античности. Крупнейший авторитет в области античного искусства секретарь Академии Катрмер де Канси выступил с яростным опровержением наличия следов раскраски, обнаруженных в 1820 году. Ожесточенная дискуссия, длившаяся девять лет, закончилась, однако, признанием этих открытий.

Если классицизм провозглашал единый закон прекрасного, действительный для всех времен и народов, то романтизм XIX века утверждал возможность различных форм художественного совершенства. Романтики считали, что в них каждый раз проявляются неповторимый дух народа и его индивидуальный исторический путь. В этом свете античное искусство стали считать достижением отдельных, особо одаренных личностей. Эти взгляды легли в основу капитального труда Генриха Брунна «История греческих художников», изданного в 1853—1859 годах.

Если в основе концепции Винкельмана лежали идея единства человеческой природы и неизменность присущих человеку интересов, то Брунн уже исходил из представления об эволюции общества, меняющей природу человека и вместе с ней искусство.

Путем сравнения античных памятников между собой Брунн выделил общие признаки, свойственные историческому периоду, и попытался определить черты, присущие тому или иному мастеру, известному по античным источникам. Винкельман как истинный сын эпохи Просвещения был к мифологии совершенно равнодушен и не придавал ей сколько-нибудь серьезного значения. Брунн же мифологию рассматривал в романтическом аспекте, как воплощение неких сверхчувственных идей, лежащих в основе мироощущения эпохи. Само же искусство он, подобно Платону, понимал как наитие божественных сил.

На протяжении нескольких веков турецкого владычества греки боролись за свободу. Их борьба осложнялась распрями между самими греками и различием в интересах населения материковой Греции и островов Эгейского моря. В процессе становления национального самосознания великое прошлое греческой культуры играло объединяющую роль. После провозглашения независимости Греции в 1830 году символом ее национального возрождения стал афинский Акрополь.

Работы на Акрополе начались с разборки турецкой крепостной башни. Средства для этого пожертвовал знаменитый немецкий археолог Генрих Шлиман, тот самый, которому посчастливилось открыть древнюю Трою и древние Микены. Шлиман отли-

чался удивительной удачливостью, ему повезло и на этот раз: в глубине средневековой кладки были найдены почти все мраморные блоки храма Nike Аптерос и среди них рельеф с фигурой Nike, завязывающей сандалию. Храмик был заново сложен, и «Победа» как бы снова поселилась в Афинах.

Разборкой турецких построек Акрополя руководил ближайший сотрудник Шлимана, а затем его преемник Вильгельм Дерпфельд. Под его наблюдением античные фрагменты, заключенные в средневековой кладке, тщательно измерялись, затем путем вычислений и сравнений определялось их первоначальное положение. Этим методом к концу 70-х годов удалось восстановить Эрехтейон. Однако к тому моменту, когда работы были завершены, наука успела далеко уйти вперед. Реконструкция Эрехтейона подверглась критике, храм пришлось разобрать, он был сложен заново под руководством крупнейшего греческого ученого П. Каввадиаса в 1906 году.

П. Каввадиас начал свою работу на Акрополе еще в 1884 году. Он раскапывал насыпи, с помощью которых в V веке до н. э. после греко-персидских войн была расширена площадь на вершине скалы. Материалом насыпи служили не только камни и остатки храмов, пострадавших во время нашествия персов. В так называемом «персидском мусоре» Каввадиас нашел архаические статуи из мрамора и известняка,

сохранившие следы былой раскраски.

Античность оказалась не такой беломраморной, какой ее представлял себе некогда Винкельман, но и не столь пестрой, какой она рисовалась романтикам.

Хотя архаические скульптуры столь высокого качества ранее не были известны, греческая архаика была уже сравнительно хорошо изучена. Тем не менее выставленные в небольшом музее позади Парфенона мраморные девушки в длинных, покрытых гравированным орнаментом одеждах послужили поводом для атаки на искусство греческой классики.

В конце XIX века понятие «развитие» в гуманитарных науках нередко вытеснялось заимствованным из биологии понятием «эволюция». сторонники эволюционных теорий отрицали прогресс и регресс и утверждали равноценность различных периодов истории, в том числе и периодов истории древнегреческого общества. В этом свете греческая классика переставала быть высшей точкой развития античной культуры. Парфенон и Эрехтейон лишались значения, которое им еще недавно отводилось, а Фидий в качестве звена эволюционного процесса, в котором личность играет самую незначительную роль, становился в глазах критиков администратором правительства Перикла.

Философские течения про-

тивоположного направления, утверждавшие биологическое неравенство, право сильного и роль исключительной личности, в свою очередь начали наступление на классику, противопоставив дополнительное мироощущение в качестве возвышенного — аристократического — «низменному» демократизму полиса времен расцвета. Древние греки оказывались маленьким, хищным, коварным народцем, занятым непрерывными междоусобицами, который первым продемонстрировал пороки демократии как тирании продажной и капризной древнегреческой черни.

Классицисты и романтики ценили в греческом искусстве достигнутое в эпоху высокой классики преодоление архаических традиций, теперь же наивысшая оценка давалась тем памятникам греческого искусства, в которых архаические черты не были преодолены. В обусловленной канонем связанности поз, скованности, загадочной улыбке, играющей на губах архаических статуй, в устремленном в пространство взгляде усматривалось интуитивное постижение высших потусторонних истин, недоступных определению и изложению. В ясности и пластичности образов классического искусства виделись утрата былой глубины, «уплощение» культуры, сопровождающие ее переход из достояния немногих избранных в достояние большинства.

И сторонники эволюционной теории, и сторонники крайнего

субъективизма сходились в одном: и те, и другие рассматривали греческое искусство и культуру в целом как результат творческой деятельности свободных граждан. «Говорящие орудия», которыми в античном мире были рабы, исключались из исторической картины в силу того, что творческий труд был им недоступен и этические нормы к ним применяться не могли.

С середины XX столетия в гуманитарных науках начинает преобладать системный анализ. Начинается и изучение древнегреческой культуры во всей взаимозависимости ее отдельных областей. Такое исследование дало чрезвычайно важные результаты в многотомной «Истории античной эстетики» (1964—1974) А. Ф. Лосева. Героическое мироощущение гражданина полиса, считает Лосев, не было изолировано от общества в целом. Оно вообще было бы невозможным без наличия раба, освобождающего досуг гражданина для воинских упражнений, философии и риторики и создающего определенные гарантии личности свободного человека. В силу этого утверждение подвига как цели и смысла жизни героя по своему существу аристократично. Противопоставление дополисного мироощущения — полисному и архаического искусства — классике, стало быть, лишено смысла.

В античном мире термин «эстетика» не употреблялся, а эстетическая деятельность была растворена в самом бытии, которое и

представлялось мыслителям Древней Греции воплощением прекрасного и совершенного. Поэтому объектом исследования А. Ф. Лосева неизбежно должна была стать вся целостная картина мира, которую рисовали себе древние греки. Сочетая в себе данные выдающегося философа и филолога, А. Ф. Лосев провел беспрецедентную работу по сверке подлинных текстов греческих мыслителей, чтобы раскрыть эстетический смысл категорий времени и пространства в истории древнегреческой мысли. Он показал, как эти категории сливались в мифах и как сами древнегреческие мифы постепенно перерождались в религию и философию, пронизанные идеей прекрасного.

На фоне грандиозной, высокой и совершенной прежде всего в эстетическом смысле картины мира творения зодчества, пластики и прикладного искусства, как бы велики они ни были, отодвигались А. Ф. Лосевым на второй план и античная культура снова начала терять «визуальность».

Однако это не было возвращением к былому, а лишь витком спирали развития. Изобразительное искусство Древней Греции не переставало служить предметом исследований.

Борис Робертович Виппер был, вероятно, первым ученым, обратившим внимание на то, что «эволюция методов искусствознания совершается в постоянном согласии с развитием самого искусства новой Европы». Будучи сам последова-

тельным поборником реалистического искусства, Виппер требовал от искусствознания охвата духовной жизни исследуемой эпохи во всей ее широте, с тем чтобы вопрос «как» творили художники данной эпохи освещался и углублялся объяснением, «почему» искусство отливалось именно в данные формы, каковы «первопричины» и закономерности его развития.

Б. Р. Виппер усматривал в переоценке греческого искусства, имевшей место в конце XIX—XX веке, проявление кризиса буржуазной культуры и прежде всего присущего ей индивидуализма.

Во времена Б. Р. Виппера о греческом искусстве как о всеобщей и вневременной норме уже, разумеется, не могло быть и речи. Но это не означало с его точки зрения, права исследователя отбрасывать нормы, которыми руководствовались сами греки, нормы, которые вытекали из всего строя их жизни и древнегреческой культуры.

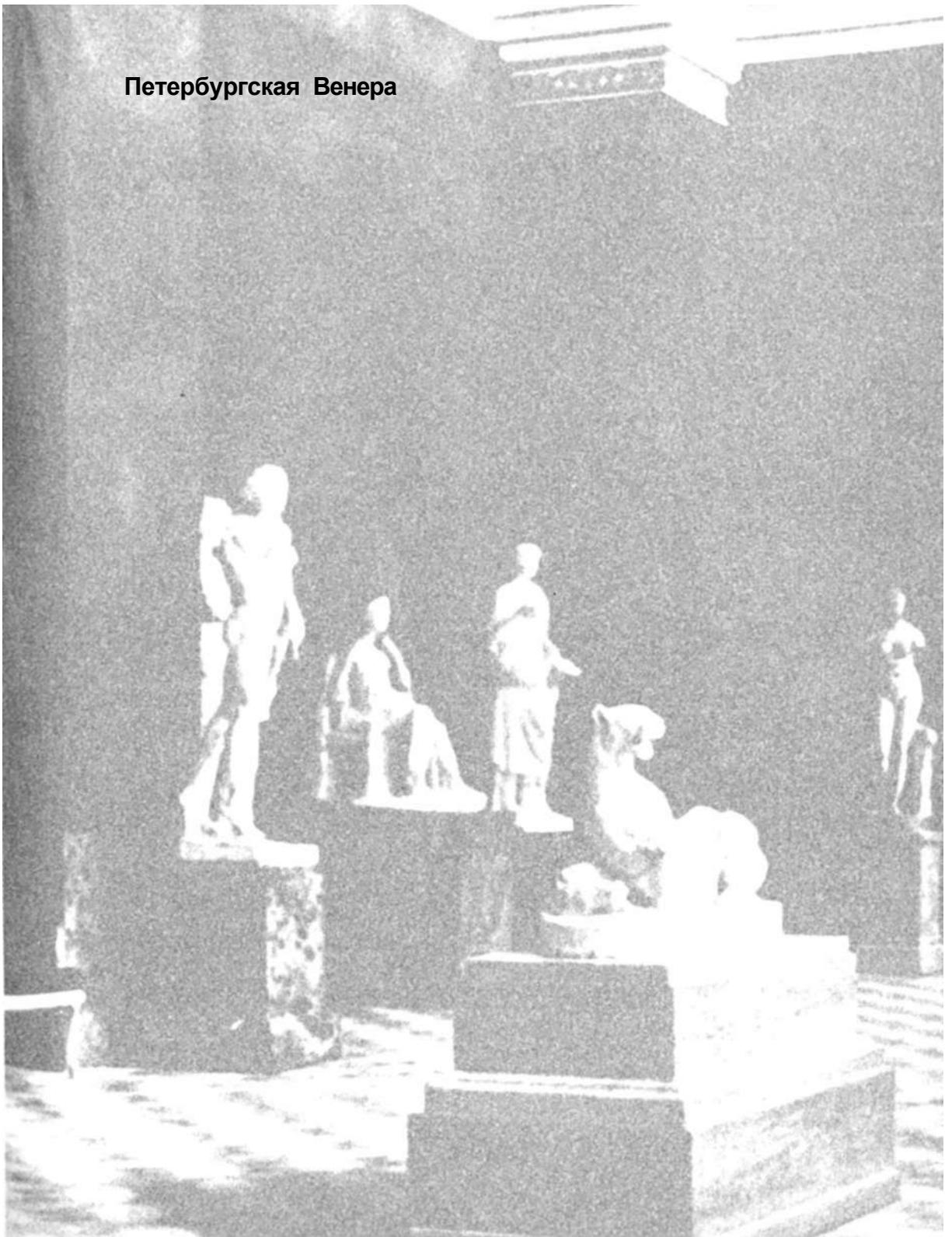
Как считал Б. Р. Виппер, отсутствие интереса к индивидуальному и единичному, выраженное, например, в обобщенности и неопределенности мимики греческих статуй, — не свидетельство ограниченности греческого скульптора, а результат его стремления выразить «богоравность» человека. Возвышенная одухотворенность и типизация, которые после греков действительно никем в скульптуре более не достигнуты, гармония и равновесие памятников архитектуры, которые не были впоследствии

превзойдены, — результат места, которое человек занимал в античном мире.

В книге «Искусство Древней Греции», вышедшей в 1972 году (уже после смерти автора), Б. Р. Виппер, в отличие от А. Ф. Лосева, рассматривает переход от архаики к классике как революцию, отразившуюся во всех областях духовной жизни. На огромном фактическом материале, преимущественно материале находок первой трети XX века, Б. Р. Виппер анализирует и реконструирует скульптурное убранство афинского Акрополя, определяет место Фидия в системе высокой классики и намечает основные этапы его творчества.

Б. Р. Виппер исходил из слов Карла Маркса о том, что древнегреческое общество было естественным детством человечества. Детство новой культуры не могло воспринять форм, которые создали пришедшие к дряхлости общества Древнего Востока. Древнегреческое общество не желало связывать себя застылыми канонами, ибо его собственные представления о мире и человеке, о добре и зле, о жизни и смерти были подвижны и находились в становлении. Произведение художника представлялось поэтому грекам не носителем и не порождением таинственных сил, а казалось «слепком» с прекрасной действительности, сделанным из камня, металла или глины искусными руками.

Петербургская Венера





Карта Древнего мира в эпоху эллинизма. III век до н. э.

### **Главные исторические лица:**

**Пракситель** — древнегреческий скульптор (ок. 390—ок. 330 гг. до н. э.). Творения Праксителя отличались лиризмом и изяществом. Подлинная скульптура мастера «Гермес с младенцем Дионисом» была найдена в 1877 году. Другие его произведения известны по описаниям античных авторов и по копиям римского времени.

**Персей** (213 — 166 гг. до н. э.). Последний царь Македонии, организовал и возглавил антиримскую коалицию Македонии, Греции и балканских племен. Персей сумел нанести римлянам несколько тяжелых поражений, но в 168 году до н. э. был разбит, взят в плен и умер в заключении.

**Петр I** (1672—1725). Русский царь-реформатор, перенес столицу из Москвы в основанный им Петербург, что должно было способствовать торговле и теснее связать Россию с Западом. При Петре I были реорганизованы административная система, управление армией, ставшей одной из сильнейших в Европе, построен военный флот. Петр I проявлял большую заботу о просвещении, развитии науки и искусства.

**Кологривов Юрий Иванович** (ум. ок. 1775 г.). Доверенное лицо Петра I. Посланный в Италию надзирать за обучением молодых людей, освоил основы архитектуры и садово-паркового искусства. В конце жизни был управляющим графа Шереметева и разбил в Кускове самый известный из подмосковных регулярных парков XVIII века.

**Екатерина II** (1729—1796) — жена императора Петра III, отстранившая своего супруга и взошедшая на трон с помощью группы офицеров-заговорщиков. При Екатерине II к России отошли Крым, берега Черного и Азовского морей, западноукраинские, литовские и белорусские земли. При Екатерине II дворянство, кроме всевозможных льгот, получило в качестве награды миллионы десятин государственной земли, при этом сотни тысяч свободных крестьян были насильственно обращены в крепостных.

**Потемкин Григорий Александрович** (1739—1791) — фаворит Екатерины II. Развил широкую деятельность на юге России, в частности, возглавил присоединение Крыма и строитель-

ство Черноморского флота, В южных районах страны Потемкиным были основаны города Херсон, Николаев, Екатеринослав (ныне Днепропетровск).

**Фуртвенглер Адольф** (1853—1907) — немецкий археолог и искусствовед. В молодости Фуртвенглеру довелось работать на раскопках Олимпии, что послужило ему замечательной школой. В 1884 году ученый занял пост профессора античной археологии Берлинского университета, а с 1894 года работал в университете города Мюнхена и руководил знаменитыми раскопками на острове Эгине. Фуртвенглер прославился атрибуциями античных статуй, находящихся в разных музеях мира.

**Вальдгауэр Оскар Фердинандович** (1883—1935) — профессор Ленинградского университета и Академии художеств. С 1903 года работал в Эрмитаже. О. Ф. Вальдгауэром проведена атрибуция всех античных памятников и составлен каталог античной коллекции Эрмитажа (его издание было завершено после смерти автора). В 1922 году на основе труда Вальдгауэра были внесены изменения в экспозицию античного отдела.

Среди музейных собраний мира одно из самых крупных — Государственный Эрмитаж в Ленинграде. Картинная галерея, собрание скульптуры, мебель, турнирное и боевое оружие, кабинеты медалей, гемм и камней, монет, рисунков и гравюр, европейское и восточное серебро, «золотая кладовая», фарфор, фаянс, художественное стекло, галерея гобеленов... перечень, которому как будто нет конца. Начиная с 1764 года, когда Екатерина II купила у прусского негодянта Гоцковского картины, которые не мог оплатить прусский король Фридрих II, и повелела в дальнейшем приобретать произведения «особенного уважения заслуживающие», Эрмитаж непрерывно расширялся. Сначала это был небольшой павильон на берегу Невы, потом трехэтажный дом рядом, впоследствии было возведено еще музейное здание и в конце концов Эрмитаж занял огромный Зимний дворец с прилегающими строениями. Этот музей поглотил знаменитую коллекцию картин французского барона Кроза, собрание первого министра саксонского двора графа Брюля, картинную галерею английского премьер-министра Уолпола и коллекцию античных мраморов английского лорда Ллойд-Брауна, полотна великих мастеров, принадлежавшие жене Наполеона Бонапарта императрице Жозефине, и многие другие собрания. После Великой Октябрьской социалистической революции Государственный Эрми-

таж получил национализированные коллекции, принадлежавшие членам царского дома и русским аристократам, и пополнился находками многочисленных археологических экспедиций.

В море шедевров, казалось бы, любое творение померкнет, однако существуют памятники искусства, которые только выигрывают на фоне других замечательных и великих. Таково, в частности, изваяние античной богини Афродиты, находящееся в Эрмитаже. Эта статуя с отбитыми руками (утраченными еще в глубокой древности) выделяется среди других произведений античного искусства не только идеальной красотой, изяществом и неповторимой женственностью. Замечательна она и своей историей, на которую намекает название «Венера Таврическая».

В IV веке до н. э., в эпоху, последовавшую за окончанием Пелопоннесской войны и утратой Афинами их традиционной роли, система греческих полисов клонилась к упадку. Мир целостный — распадался, мир неизменный и неподвижный — менялся, мир гармонический — являл свою неслаженность, и сознание отказывалось это признать. Древний грек не был в состоянии принять никакого другого мира, кроме полиса, и поэтому то, что происходило перед глазами, вело к всеобщей деморализации. Недавние граждане и бойцы стали содержать наемные



Статуя Афродиты (римская копия). В каталоге коллекции Барберини, изданном в начале XIX века, она воспроизведена в технике гравюры контурной перерисовкой. Автор перерисовки изобразил Афродиту с крохотной головкой, кукольным личиком и наделил ее не свойственным античному искусству жеманством.

военные отряды, охладели к общественной деятельности, углубились в частную жизнь. Философы, которые во времена Перикла считали своим долгом «поучать правителей», призывали к поискам свободы внутри себя, воспевали семейные радости. Слава перестает представляться настолько привлекательной, чтобы ради нее жертвовать жизнью, подвиг теряет героический ореол. Одновременно теряет былую целостность искусство. Одни художники в статуях и портретах правителей создавали образ сверхчеловеческой личности, искусство других носило подчеркнуто приземленный характер.

В середине IV века до н. э. великий скульптор Пракситель воспевал героев уже не доблестных, а изящных. Идеал величия и естественной простоты не привлекал его больше. Его герои принадлежат уже не обществу, а самим себе. Они живут более сложной духовной жизнью, входят в гораздо более сложные связи с окружающим миром, нежели герои высокой классики, но при этом теряют и ясность духа, и преданность высоким идеалам.

«Выше всех произведений не только Праксителя, но вообще всех, существующих во Вселенной, находится Венера его работы, — пишет римский историк. — Чтобы ее увидеть, многие плавали на Книд. Пракситель одновременно изготовил и продал две статуи Венеры, но одна была покрыта одеждой — ее предпочли жители

Коса, которым принадлежало право выбора. Пракситель за обе статуи назначил одинаковую плату, но жители Коса эту статую признали серьезной и скромной; отвергнутую ими купили книдяне, и ее слава была неизмеримо выше. У книдян ее хотел купить впоследствии царь Никомед, обещая за это простить государству книдян все огромные числящиеся за ними долги. Но книдяне предпочли все перенести, чем расстаться со статуей. И не напрасно. Ведь Пракситель этой статуей создал славу Книду».

Римляне называли богиню любви Венерой, греки — Афродитой. Изображая ее обнаженной, Пракситель стремился утвердить божественность самой красоты. Как многие великие мастера, он опередил свое время. Граждане, считавшие скульптуру общественным достоянием и выбиравшие статую для храма, сочли красивейшей и, стало быть, достойнейшей ту, что казалась им более скромной. Век спустя, когда царь выбирал скульптуру для своего дворца, праксительская статуя обнаженной Афродиты ценилась несравненно выше. Менялись времена, изменялись этические идеалы.

На развалинах державы Александра Македонского возникли новые государства. Один за другим бывшие сподвижники завоевателя провозглашали себя царями. В новых царствах государственным языком был греческий, значительную часть населения составляли греки, храмы чаще всего посвяща-

лись греческим богам, но смысл и содержание жизни стали теперь иными. Вместе с крушением полиса к грекам пришло осознание себя частицей человечества, населяющего пустыни Средней Азии, плоскогорья Ирана, долины малоазийских рек. В условиях нестабильности жизни и непрерывных общественных катастроф свободные люди не были уже гражданами, вершащими судьбу родины, они стали подданными, живущими щедротами и милостями монарха, требующего божеских почестей и объявившего себя выше законов и обычаев, выше клятв и договоров. Боги переставали казаться близкими и достижимыми, возникало сомнение в их существовании или по меньшей мере в том, что они заботятся о человеке. Поклоняться и молиться следовало носителю реальной силы — царю, и статуи богов превращались либо в повод для откровенной лести монарху, либо в воплощение вполне земных и часто отнюдь не возвышенных чувств. Единый и строгий стиль, присущий искусству классики, сменился множеством различных течений.

Если в классических полисах владение статуей было прерогативой государства, то в эллинистическую эпоху обладание прославленными произведениями стало предметом престижа властителя или тех, кто купался в лучах его могущества.

Не сумев уговорить книдьян продать ему творение Праксителя, царь Никомед заказал статую обна-

женной богини современному мастеру. Его примеру последовали другие цари, и статуи обнаженной Афродиты начали распространяться по всему эллинистическому миру. Одни из них были близки к праксительскому оригиналу, другие отличались более капризным изяществом, третьи хрупкой грацией, но никто уже не достигал той степени гармонии, которая была свойственна работе Праксителя.

Мы не знаем имени скульптора, жившего в III веке до н. э. и изваявшего одну из этих прекрасных статуй.

Сбросив одежды, Афродита приготовилась войти в море. Богиня молода и прекрасна. Она стройнее и тоньше, чем Афродита Праксителя, и кажется чуть кокетливей. Едва заметным наклоном она переместила вес своей гибкой фигуры на левую ногу, чтобы шагнуть вперед. Повернув голову, отяжеленную копной волнистых волос, богиня бросает в сторону настороженный взгляд. Мимолетное движение не нарушает спокойного достоинства позы, а скорее придает образу богини настолько живую грацию, что поверхность мрамора кажется шелковистой кожей, под которой пульсирует кровь.

Пракситель потому изваял Афродиту Книдскую обнаженной, что считал саму красоту божественной. Скульптор III века нашел нужным изобразить сброшенные

одежды, чтобы объяснить, почему его героиня обнажена: она собралась купаться и боится, что ее кто-либо застигнет. Богиня встрепнулась, слышав шаги. Тема случайности, внезапности, не известная классической эпохе, в эпоху эллинизма широко вторгается в искусство.

Греки эпохи Перикла не вели частной жизни — их жизнь была публичной. Современники Фидия не имели каких-либо интересов вне интересов полиса, они полностью принадлежали своему городу-государству. Для них не существовало ни слов, ни поступков, естественных наедине с собой, но недопустимых или неприличных в обществе. В эпоху эллинизма рождается представление о частной жизни, об индивидуальном вкусе, о личных интересах, о внутреннем голосе, к которому человек прислушивается и ведет себя наедине с собой подчас не так, как на людях.

Ни того места, на котором стояла статуя Афродиты, ни того города, в котором она была изваяна, мы не знаем.

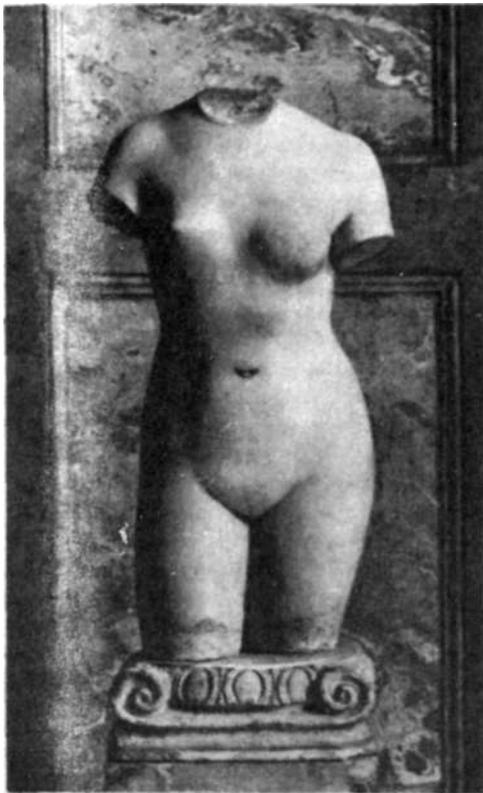
Эллинистические города, в отличие от городов эпохи Перикла, были разбиты сетью прямых улиц. Прямоугольные площади с общественными зданиями были окружены колоннадами, защищавшими от дождя и зноя. В городах были водопроводы, а в богатых домах — бассейны с проточной водой. Посреди внутренних дворики обычно разбивался цветник, и лицом к

водоему ставилась статуя. Поскольку статуя Афродиты не рассчитана на круговой обход и не предназначена для обзора с разных точек зрения, можно предположить, что первоначально она предназначалась для такого окруженного колоннадой дворика.

III век до н. э. был для Греции трагическим и бурным. Стремление сбросить господство македонских царей сопровождалось жестокими раздорами между греческими городами, что приводило к исчезновению некоторых из них с лица земли. Если храмы и священные роши еще сохраняли неприкосновенность, то дома подвергались разграблению. Статуя Афродиты, вероятно, не раз меняла владельцев.

Междоусобные войны приводили не только к обнищанию многих людей, но и к быстрому, порой неожиданному обогащению отдельных личностей. В начале II века до н. э. появились богачи, владевшие обширными землями. Помимо городских домов они строили загородные виллы с обширными парками. Теперь, когда каждый преследовал собственные интересы и искал лишь собственной выгоды, искусство должно было подчиняться личным вкусам.

Произведения художников должны были служить досугу, созерцанию «чистой красоты», далекой и от великих идей, и от глубоких страстей.



Согласно мифу, Афродита — дочь Зевса и Дионы, одной из дочерей бога Океана. Поэтому Афродита почиталась и как покровительница мореплавателей. Другой вариант мифа гласит, что Афродита возникла из морской пены. Культ Афродиты был широко распространен в эллинистических государствах.



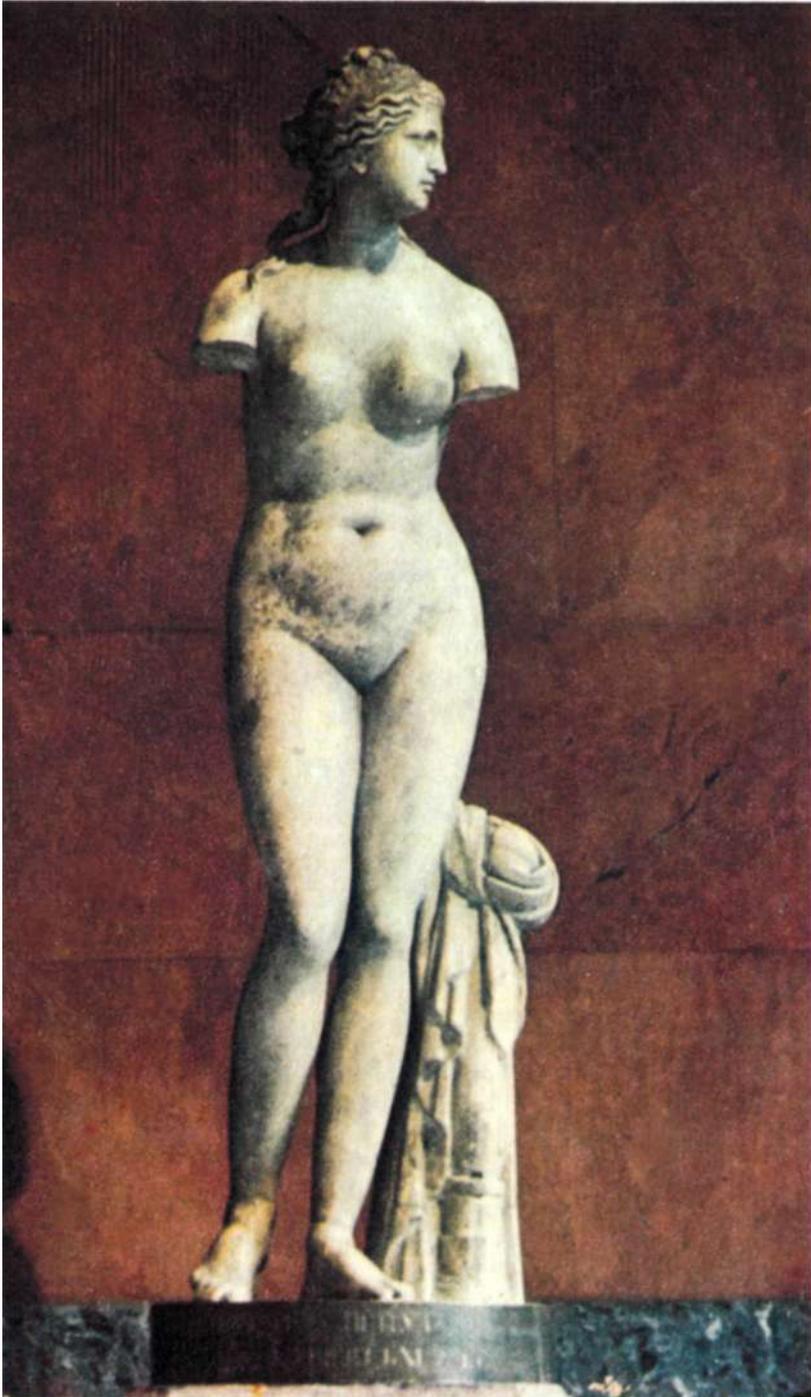
Афродита Таврическая — римская копия с греческого оригинала. Афродита почиталась как богиня любви и красоты, супруга бога огня Гефеста и мать Эрота (Амура). Она считалась покровительницей семьи и производительных сил природы. Культ Афродиты азиатского происхождения.

Афродита, входящая в воду, должно быть, казалась особенно естественной и изящной на фоне зелени. На открытом воздухе мрамор был золотистым, солнечные блики и игра цветных рефлексов смягчали контуры, и настороженный поворот головы богини был как бы оправдан самой обстановкой парка.

Рим во II веке до н. э. призывал греков на борьбу с македонскими царями. Воинственные и неприхотливые римляне гордились своими республиканскими порядками и ставили себя грекам в пример. Однако в 168 году до н. э., когда последний македонский царь Персей потерпел поражение от соединенных сил римлян и греков, Греция оказалась во власти своих вчерашних союзников.

Римский консул Эмилий Павел хорошо знал Элладу. Еще перед войной с Македонией он из Греции отправил в Рим несколько кораблей с вазами, статуями и даже разобранными на части храмами. Когда римляне победили македонян, перед триумфальной колесницей Эмилия Павла, к которой был прикован царь Персей, несли трофейные щиты и шлемы, семьсот пятьдесят сосудов с серебром, семьдесят семь сосудов с золотом. Сзади на волах в двухстах пятидесяти открытых повозках везли произведения искусства. Среди них, скорее всего, находилась и статуя Афродиты.

Во II веке до н. э. римляне относились к культуре греков



без особого пиетета. Наука, литература, философия мало интересовали офицеров или ростовщиков. Обычаи и законы эллинистических государств казались им безнравственными. Роскошь эллинистических дворов вызывала возмущение у суровых, закаленных людей, и греческие статуи устанавливались на площадях Рима лишь в качестве памятных трофеев.

В 63 году до н. э. римляне завоевали Сирию, а в 30 году — Египет, Большую часть территории растущего римского государства составили недавние эллинистические царства, и греческая культура начала быстро проникать в среду самих завоевателей. Прошлое Греции Рим стал постепенно считать своим собственным прошлым. Римские боги слились с богами греческого Олимпа.

В представлении римлян прошлое продолжает жить в настоящем. Творения Фидия и Праксителя могут возрождаться в копиях. Римляне копировали греческие статуи, и эти копии превосходили в их глазах оригинальные творения современных римских мастеров.

Еще у эллинистических царей, например, у владык Пергамского царства, существовали коллекции мраморных копий с прославленных произведений. Эллинистические копиисты не были обязаны буквально придерживаться оригинала и часто вносили свои изменения, руководствуясь новыми взглядами и вкусами. Римляне

же, переняв обычай копирования, требовали точности воспроизведения греческих оригиналов, однако они практически никогда не раскрывали копий.

В Древнем Риме копирование приняло невиданный размах. Уже в I веке до н. э. появляются коллекционеры статуй. В I—II веках н. э. число их растет, равно как и размеры коллекций. Возникают копировальные фирмы с баснословными торговыми оборотами и филиалами в разных концах империи. Фирмы приобретали греческие статуи или заказывали изготовление эталонных копий, с которых с помощью несложных механических приспособлений специально обученные рабы делали затем десятки повторений.

В начале II века н. э. римляне находились под особенно сильным влиянием эллинистической культуры. Копии греческих статуй этой эпохи отличаются не только точностью, но и проникновением в образный строй оригиналов. В это время и была сделана копия статуи Афродиты, которую, можно полагать, привез в свое время Эмилий Павел.

Мы никогда уже не узнаем, сколько времени простояла эта копия в одном из садов, окружавших Древний Рим. Не знаем мы и того, во время ли землетрясения или во время варварского нашествия она рухнула и оказалась погребенной под слоем песка. Вероятно, при падении откололись и ее мраморные руки.

В V—VI веках Рим постепенно обезлюдел, оживленные некогда площади поросли травой, амфитеатры и мавзолеи лежали в руинах, и древним статуям не придавали большого значения. Многие из них пережигались в печах на известь. Статую Афродиты, видимо, затащило сорняками, затем дожди и ветры укрыли ее землей, под которой она пролежала еще много столетий.

Русский царь Петр I обладал обширными познаниями во всем, что касалось практической жизни. История интересовала его постольку, поскольку соприкасалась с политикой. Об античности Петр долгое время имел смутное представление. Интерес Петра I к античности возрастал по мере того, как смутная идея государства, построенного по законам разума и основанного на справедливости, приобретала в его сознании определенные формы.

Во время своей первой поездки в Европу в 1697 году Петр I обратил внимание на то, с какой гордостью и саксонский курфюрст, которого придворные льстецы уподобляли Геркулесу, и прусский король, считавший себя новым богом Марсом, показывали ему свои коллекции античных статуй. В 1712 году, когда Петербург был провозглашен новой столицей, Петр I захотел, чтобы и ее украсила античная статуя, подобная тем, что он видел у других государей Европы. Папа римский Климент XI, хлопотавший о пре-

доставлении льгот католическому духовенству в России, узнал об этом желании царя случайно. Стремление Петра I приобрести античную статую он решил использовать, чтобы добиться допуска в Россию ордена иезуитов.

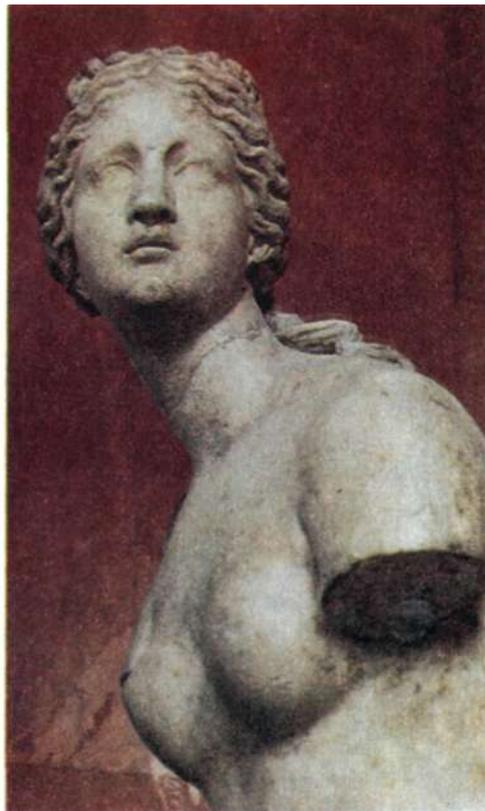
Петр ответил папе отказом и на первых порах удовольствовался покупкой нескольких посредственных копий с античных статуй.

В 1717 году Петр I посетил Францию. Провозглашение России империей было уже не за горами, и это делало Петра I особенно чувствительным ко всему, что воплощает престиж. Во Франции русского царя привлекали конные статуи французских королей, прообразом которых были конные статуи императоров Рима и античные статуи, собранные в Лувре и Тюильри. Теперь только Петр начал осознавать роль художественного качества и понимать, что значение искусства далеко выходит за границы его содержания. Сразу же по возвращении в Россию, а может быть, даже еще из Парижа, Петр I послал Юрию Кологривову в Рим поручение любой ценой приобрести для своей новой столицы первоклассный античный подлинник.

Юрий Иванович Кологривов происходил из старинного, но обедневшего дворянского рода. От природы любознательный и сметливый, он отличался большой настойчивостью, что и помогло ему сделаться одним из «денщиков» Петра I, как называли офицеров для поручений. Кологривову, обла-



Зал эллинистической скульптуры Эрмитажа называется также залом Диониса. Потемневший от времени мрамор статуй приобретает особую выразительность на фоне красновато-розовой облицовки стен. Большая часть шедевров входила в состав коллекции маркиза Кампана, приобретенной для музея в 1861—1862 годах.



После того как великий Пракситель около середины IV века до н. э. изобразил Афродиту обнаженной, многие мастера, и особенно скульпторы эпохи эллинизма, последовали его примеру. Помимо позы и жестов прекрасной богини, в поисках идеала красоты пленительной, утонченной, немного манерной, художники разрабатывали также новые системы пропорциональных отношений, отличных от пропорций, выработанных в классическую эпоху, и по-разному мотивировали наготу богини. Стройная, грациозная, несколько хрупкая фигура Афродиты Таврической

создана греческим скульптором III века до н. э. Чуть наклоненный к зрителю торс богини завершается небольшой головкой, исполненной женственности. Нос, подбородок и губы Афродиты, хотя и реставрированы в XVIII веке римским скульптором Легри, отвечают оригиналу. Возможно, под резцом копииста статуя приобрела отпечаток идеального совершенства, которым не отличается другое знаменитое повторение того же оригинала, известное под именем Венеры Медичи. Статуя Венеры, или Афродиты, Медичи находится во Флоренции в галерее Уффици.

давшему расторопностью и здравым смыслом, было поручено надзирать за молодыми людьми, посланными обучаться искусству в Италию. Теперь на него возлагалось новое поручение.

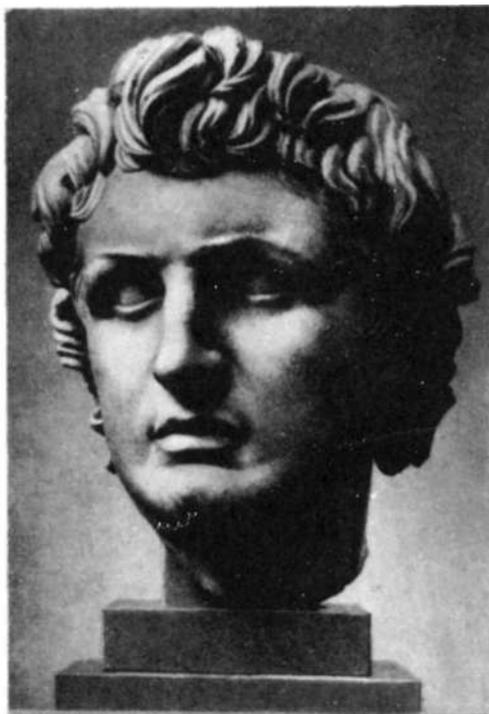
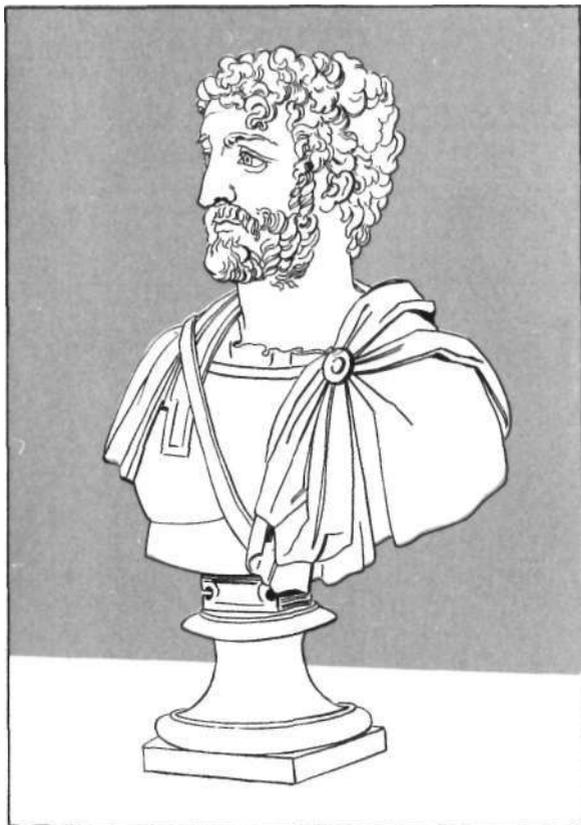
Находки статуй, рельефов или бюстов в Италии чаще всего были связаны с полевыми или садовыми работами. Крестьяне своей земли не имели, а арендовали ее у крупных владельцев, которым в конце концов отходили выкопанные сокровища. В Риме же и в его округе на каждую находку накладывала руку папская власть.

В 1718 году Кологривов сумел тайком купить всего за 196 талеров только что найденную в одном из садов на окраине Рима античную статую. Сомнений в том, что она принадлежит к числу первоклассных и изображает богиню любви древних римлян Венеру, не возникало. «На сих днях, — доносил Кологривов Петру, — купил я статую мраморную Венуса, старинная, найдена с месяц; как могу, хоронюсь от известного охотника, а скульптору вверил починку ее». «Починкой» Кологривов называл изготовление новых рук, которые подрядился выполнить местный скульптор Легри.

В соответствии с господствовавшими в XVII — начале XVIII века эстетическими взглядами, статуя, в которой не хватает части (голова, конечности или даже только мизинца), уже не являла завершенной гармонии и требовала немедленного восстановления

утраченных частей. Кологривов не мог представить государю статую Венуса в том виде, в каком она была найдена в земле, и должен был срочно искать реставратора. Купленную статую он тайком перевез в мастерскую Легри. По-видимому, статуя столь высоких достоинств попала в руки Легри впервые. Работа исполнила его гордости, и он не сохранил секрета — слух о статуе, которую Легри в реставрированном виде оценивал в 10 тысяч талеров, дошла до всемогущего министра римского папы кардинала Оттобони. А этот, знаток и коллекционер, сам вел запрещенную торговлю антиками, но зорко следил, чтобы ею не занимались другие. Римскому губернатору было приказано статую арестовать, а Легри бросить в темницу. Никакие хлопоты Кологривова, никакие взятки, казалось бы, решавшие в Риме любое дело, не помогли. Петр I писал ему отчаянные письма, сам же Кологривов даже слег от огорчения.

Боясь упустить статую, Петр I поручил Савве Рагузинскому — крупнейшему своему дипломату — предложить папе взамен статуи мощи католической святой Бригитты, попавшие в руки русских в ходе Северной войны. Ловкий дипломат сумел сделать предложение царя достоянием гласности. Папа не посмел предпочесть «языческого идола» останкам святой и вынужден был возвратить Кологривову статую в форме «ответного дара».



Наследник Александра Македонского царь Персей в изображении художника XIX века, исполнившего гравюру с античного подлинника из собрания Барберини, полон трагического предчувствия и глубокой печали. Автор вносит в гравюру мысль о превратности судьбы, постигшей последнего македонского царя. В действительности изображение эллинистических владык отличалось всегда возвышенным драматизмом. Царь умнее, сильнее и красивее смертных, он не человек, а живой бог. Ему надлежит поклоняться, ему приносятся жертвы. Одна из особенностей портретов царей эпохи эллинизма заключалась в

том, что им придавалось сходство с Александром Македонским. Такова, например, поражающая мужеством и благородством мраморная голова царя из Пергама, относящаяся к I веку до н. э.



Г. А. Потемкин в 1783 году получил титул светлейшего князя Таврического. Екатерина II пожаловала своему фавориту античную статую Афродиты, купленную некогда в Риме Петром I для украшения нового великолепного потемкинского (впоследствии Таврического) дворца.



На портрете работы Д. Г. Левицкого Екатерина II представлена жрицей античной богини Правосудия. Сжигаемые на жертвеннике красные маки — символ неусыпных трудов царицы. Книги в кожаных переплетах у ее ног — законы, они же символ просвещенности. Корабли, изображенные на фоне, означают процветание торговли.





Молодому Петру I в гравюре на меди английского художника И. Смита, резанной по оригиналу Г. Неллера, придан образ рыцаря. Изображение лавров, обвивших

раму, и меча в скрещении со скипетром должно напоминать о первых победах Петра над турками в Азовских походах и успешном правлении страной.

«Дом царский на брезе (берегу) полуденном (южном) Невы при самом ее на помянутые струи разделении построенный, и при нем вертоград образцом италианским насаженный с прекрасными архитектурными гульбищами (галереями) и холодниками (фонтанами) дивную являет красоту», — писал один из сподвижников Петра I. Вертоградом здесь назван парк на месте впадения в Неву реки Фонтанки, где был заложен на манер голландского городского дома небольшой Летний дворец. Будучи крайне скромным в личных потребностях, Петр I в то же время считал резиденцию монарха олицетворением его могущества. Поэтому Летний дворец был окружен обширным регулярным парком, планировку которого набросал сам царь. Летний сад имел прямые, как стрелы, аллеи, вдоль которых были расставлены скульптуры.

«Сюда привезена была морем из Венеции, Италии, Англии и Голландии масса мраморных статуй, колонн, даже целая беседка из алебаstra и мрамора привезена из Венеции для сада, расположенного у самой реки между каналами. Здесь множество замечательных вещей, беседок, галерей, насосов и удивительно красивых деревьев», — писал очевидец. Мраморные «Правосудие», «Милосердие», «Слава», «Истина», «Красота», исполненные второстепенными мастерами, являли в аллегорической форме добродетели, отличающие главу «регулярного» государства,

ибо парк, с его выровненными по уровню и отвесу стенами стриженной зелени, дерновыми коврами партерров, статуями и фонтанами, сам был природой «регулярной», подчиненной разуму и порядку.

Среди мраморных символов и аллегорий выделялась античная Венера. Античная статуя находилась в окружении знаменитых статуй древности, представленных в копиях XVIII века. «С северной стороны, у воды стоят три длинные открытые галереи, из которых длиннейшая средняя, где всегда при больших торжествах, пока еще не начались танцы, ставится стол со сластями. В обеих других помещаются только столы с холодными кушаньями. В средней галерее находится мраморная статуя Венеры, которую царь до того дорожит, что приказывает ставить к ней для охранения часового», — писал иностранный путешественник.

Петр I и его современники считали, что резец, создавший мраморную Венеру, принадлежал древнеримскому мастеру. Да и сомнения в этом быть не могло.

Самые тонкие и образованные ценители Италии во главе с кардиналом Оттобони единогласно признали статую творением римлян.

Екатерина II, состоявшая в переписке с французскими просветителями, внимательно изучала труды Винкельмана. XVIII век был временем, когда говорить казалось важнее, чем делать, и казаться — важнее, чем быть. В своей адми-



Непременный атрибут парков XVIII века — гроты, изображающие чертог морского царя, облицовывались внутри морскими раковинами. Грот в Летнем саду был выбран Петром I для античной статуи Афродиты. Раскрашенная от руки гравюра — в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

нистративной деятельности Екатерина II менее всего исходила из передовых теорий своего времени, но это ничуть не мешало ей быть поклонницей античности, насаждать вместо пышного елизаветинского барокко строгие формы классицизма, которые она называла «греческим вкусом».

Свою коронацию Екатерина II ознаменовала грандиозным театрализованным карнавалом «Торжествующая Минерва» (Минервой в XVIII веке в России называли на римский манер греческую богиню Афину). Приглашенные ею мастера в дворцовых постройках и росписях опирались на мотивы архитектуры Помпей. Художники изображали царицу жрицей древнегреческой богини правосудия Фемиды, поэты сравнивали Екатерину с богиней мудрости Афиной (Минервой).

В декабре 1790 года награждение участников второй турецкой войны было невиданно щедрым. Для главнокомандующего князя Г. А. Потемкина повелено было «соорудить... на иждивении государственном в столице или в деревне, где он пожелает, дом со всем убранством». Царское повеление означало на деле преподнесение Потемкину обширного дворца, проданного им самим в казну. Здание было некогда построено на участке полка конной гвардии, и поэтому оно называлось Конногвардейским домом.

Из парадного вестибюля Конногвардейского дома подобие

триумфальной арки вело в купольный зал, удивлявший современников своей огромностью. Вторая арка отделяла зал от галереи с монументальной колоннадой. С галереей сливался зимний сад. Зимние сады, олицетворявшие дворянский рай, которым должно было обернуться царствование Екатерины II, были обязательной частью подобных дворцов. Богачи имели при дворцах оранжереи и выписывали тропические растения. Сад Конногвардейского дома был самым великолепным из всех зимних садов России.

«Везде виден вкус и великолепие, везде торжествует природа и художество», — писал Державин, побывавший на празднестве в Конногвардейском доме, которое дал Потемкин в апреле 1791 года в ответ на награждение участников турецкой кампании. К этому празднеству Екатерина приурочила подарок символический и драгоценный — подлинную античную статую. Потемкин осуществил мечту Петра I — он нанес поражение туркам, вышел к Черному морю, за что получил в дополнение к родовой фамилии добавление Таврический. Он становился владельцем мраморной фигуры, которую некогда с помощью Юрия Кологривова приобрел в Италии Петр I.

В центре Зимнего сада на постаменте из порфира уже стояла статуя Минервы с головой Екатерины II. Под одной крышей отныне встречались мраморная богиня мудрости с мраморной богиней любви.

Совершенное мастерство, с которым была исполнена Венера, ее идеальная красота и утонченность отвечали тем критериям, которые, согласно Винкельману, отличают искусство греческой классики. Статуя поэтому считалась греческой и ценилась как один из шедевров эпохи Перикла.

Потемкин воспринял подарок как оценку своих заслуг и свою признательность выразил распоряжением строить в Конногвардейском доме специально для статуи особенную Греческую комнату.

В 1790-х годах каждая античная статуя уже не представлялась законченным в самом себе осколком идеального мира. Мраморные фигуры рассматривались теперь как одно из выражений греческого духа, звучание которого можно усилить, поместив их в стилистически близкую среду.

Мы не знаем, какой должна была быть Греческая комната, — «великолепный князь Тавриды», как назвал Потемкина Державин, умер в степи близ города Яссы спустя пять месяцев после праздника. Конногвардейский дом отобрали в казну за долги, исчислявшиеся астрономическими цифрами. Дворец в считанные месяцы был переоборудован под личную резиденцию царицы, но, в отличие от официальной резиденции — Зимнего дворца, в огромном желтом здании на окраине Петербурга не устраивалось балов. На приемы приглашались лишь наиболее приближенные лица. Считалось, что здесь царица обдумыв-

вает свои великие планы и занимается сочинением великих литературных произведений.

В память о Потемкине Таврическом дворце стал называться Таврическим дворцом, а его главное украшение — мраморная Венера получила название Венеры Таврической.

К этому времени «грекомания» охватила Европу, дамы не только делали себе греческие прически, но и появлялись при дворе в греческих хитонах и сандалиях. Стареющей русской государыне подобный костюм, разумеется, не подходил, однако роли самой «греческой» из дам двора она никому не уступала. Весь Таврический дворец должен был стать греческим. Екатерина приказала перенести сюда коллекцию скульптуры, приобретенную в 1787 году у знаменитого английского собирателя Ллайд-Брауна. В нее входили изображения Гермеса, Асклепия, спящего Эндимиона и ряд портретных бюстов, из лицезрения которых Екатерина, как считалось, черпала вдохновение.

Наследовавший Екатерине император Павел I ненавидел свою мать и все, что с ней связано. Таврический дворец, ставший в последние годы ее правления символом просветительства, был особенно ненавистен царю. По приказу Павла здание было отведено под казарму полка конной гвардии. Купольный зал стал манежем, колонная галерея была превращена в конюшню. Паркет из драгоценных пород де-

рева сняли и увезли. Бронзовые и хрустальные люстры, зеркала, gobелены, мебель, часы еще ранее отправили на склады гофинтендантской конторы. «На развалины великолепного Таврического дворца взглянул я со вздохом. Видал обломанные колонны, облупленные пальмы, и теперь еще поддерживающие своды, а в огромном зале с колоннадой, украшенном барельефами и живописью, где прежде царствовали утехы, пышность и блеск, где отзывались звуки «Гром победы раздавайся!» — что бы выдумали теперь? Дымящийся лошадиный навоз», — писал очевидец.

Часть сокровищ античной скульптуры была вывезена из Таврического дворца в Павловск, но знаменитой Венеры Таврической среди них не было.

Зимой 1837 года в Зимнем дворце занялся пожар. Справиться с ним объединенные силы солдат и пожарных не сумели. При восстановлении парадных залов потребовались материалы, находившиеся в распоряжении гофинтендантской конторы, и тогда среди мебели и бронзовых светильников была обнаружена античная статуя.

Таврический дворец был к тому времени восстановлен, и в 1837 году Венера Таврическая возвратилась на место, где она стояла при Екатерине II.

В 1852 году рядом с Зимним дворцом в Петербурге был торжественно открыт первый в Рос-

сии «Публичный музей» — Императорский Эрмитаж. Второй этаж здания с черными гранитными атлантами у входа отводился картинной галерее, на первом же этаже среди ваз и античных статуй была выставлена мраморная Венера Таврическая.

Собрания произведений искусства складывались в Европе с конца XV века. Среди них были и очень обширные, но художественных музеев вплоть до XIX века не существовало. Картинная галерея XVII—XVIII столетий, — как правило, один из залов парадной анфилады дворца, в которой живописные полотна играют роль стеной декорации. Нередко собрание памятников искусства предназначалось для интимного общения с ними лишь их владельца.

Не случайно стареющая поборница идей Просвещения Екатерина II с подчеркнутой гордостью писала о своей художественной коллекции — одной из самых крупных в Европе: «Всею этим любуются мыши и я». Ее иноземных корреспондентов это не шокировало. Сокровища искусства рассматривались как оправа царского величия и источник мудрости государыни. В первом изданном описании Эрмитажа указывалось, что он предназначен для «уединенных увеселений и упражнений Екатерины Вторые».

Открытие для публичного обозрения Лувра — дворца французских королей в Париже, имевшее место в 1793 году, не означало основания музея, ибо посещение

дворцов путешественниками было в обычаях XVIII века. Первые художественные музеи в современном смысле возникли отнюдь не как памятники торжества разума, к которому призывали просветители, и не как храмы муз. Они были основаны тогда, когда вера в разум как движущую силу истории уже рухнула. В эпоху Реставрации французские Бурбоны открыли в Париже Люксембургский музей (1817), испанские Бурбоны, оправившись от страха перед Наполеоном, открыли музей Прадо в Мадриде (1819), а баварский король Леопольд построил Пинакотеку в Мюнхене (1836). Режимы, пережившие тяжелые катастрофы, утверждали свою власть над прошлым в качестве обоснования своего настоящего. Когда по примеру Бурбонов и баварских курфюрстов Николай I задумал постройку здания «Публичного музея», он не допускал и мысли о том, что собрание картин и статуй является национальным достоянием. Не считаясь ни с манерой живописи, ни с художественными достоинствами произведений искусства, Николай I лично и самодержавно назначал картине «голландскую», «фламандскую» или «французскую» школу, точно так, как он производил офицеров в новый чин. Когда специально приглашенным немецким архитектором Кленце было построено великолепное здание Эрмитажа, царь приказал имя каждого посетителя вписывать в «шнуровую книгу» и доступ зрителей был всячески ограничен.

Поскольку Эрмитаж был частью императорской резиденции, он был отделан с дворцовой пышностью. Картинам, статуям и вазам отводилась в нем роль не только экспонатов, но и декоративного убранства. В соответствии со вкусами времени и прежде всего с личными вкусами самого царя, во всем должна была господствовать симметрия. В залах скульптуры по сторонам дверей стояли на постаментах мраморные бюсты, статуи были размещены вдоль стен так, чтобы самая крупная оказывалась посередине. Венера Таврическая стояла около статуи римского императора Августа, и поскольку Николай I предпочитал римское искусство греческому, статуя снова стала считаться римской.

Через четыре года после открытия Нового Эрмитажа Россия потерпела поражение в Крымской войне. Николаевский режим, в течение тридцати лет казавшийся незыблемым и монолитным, внезапно обнаружил нежизнеспособность. После смерти Николая I, последовавшей в 1855 году при недостаточности ясных обстоятельствах, его авторитет в областях политической, экономической и культурной рухнул с непостижимой быстротой. «Николаевские времена» уже через несколько лет стали синонимом тупого самовластия.

Эрмитаж начал восполнять ущерб, нанесенный его коллекции с начала 60-х годов. Разумеется, по-

лотна, уничтоженные по приказу Николая I, например, произведения польской живописи, воскресить было невозможно, но часть шедевров, «сосланных» царем в другие собрания или проданных с аукциона, возвращалась, подчас дорогой ценой. Одновременно шла атрибуция экспонатов, запутанная «высочайшей» самоуверенностью. Эта работа заняла в культурной жизни России 60—70-х годов весьма заметное место. Крестьянская реформа и рост национального самосознания порождали новое представление о культуре как национальном достоянии, а о музеях — как о просветительских учреждениях. Переатрибуция эрмитажных коллекций была не только частью музейной работы, но и выражением осознания русской наукой своей ответственности перед народом, а не перед престолом.

Для античного отдела Эрмитажа этот процесс совпал с сенсационными переатрибуциями античных памятников в других мировых коллекциях. Примерно в это же время гордость Лувра, прославленная Венера (Афродита) Милосская, считавшаяся самой выдающейся статуей эпохи Фидия, была определена в качестве произведения эллинистической поры. Несколько ранее флорентийские ученые признали эллинистической Венеру Медичейскую, ту самую, с которой когда-то Юрий Кологривов в письмах Петру I сравнивал свою замечательную находку.

Раскопки древнегреческих

городов и загородных вилл, которые велись во второй половине XIX века, позволили обнаружить великолепные рельефы и статуи. Это пошатнуло утвердившееся мнение, высказанное Винкельманом, о том, что после смерти Александра Македонского греческая культура деградировала.

Высказывания античных авторов об искусстве, уже к тому времени собранные Генрихом Брунном и отнесенные им к соответствующим греческим художникам, давали возможность идентификации не только найденных произведений. В свете новых открытий требовался пересмотр коллекций античного искусства, накопленных европейскими музеями. Это в свою очередь включало недавнее русское дворцовое собрание в орбиту мировой науки.

Между тем наука испытывала серьезные трудности. Они вызывались не только постоянным процессом отделения искусствознания от археологии, происходившим в первую очередь в науке об античности, но и коренными социально-экономическими процессами эпохи. Финансисты, магнаты нефти и каменного угля, судовладельцы, короли железных дорог бросились приобретать произведения искусства для своих резиденций и укреплять свой престиж пожертвованием шедевров музеям. По всей Европе шла распродажа дворцов итальянской, английской, французской земельной аристократии. Сокровища искусства, накапливавшие-

са веками, в течение нескольких часов переходили к новым владельцам, требовавшим при этом гарантий надежности вложения своих капиталов. Между тем атрибуция оставалась монополией «знатоков».

Некоторые антиквары накапливали порой столь значительный опыт, что, не имея систематического образования и не владея никакими научными методами, с изумляющей точностью определяли подлинность памятника, время его создания, школу или автора. Тем не менее периодически выяснялось, что части одного сервиза отнесены к разным временам и разным странам, портреты одного лица обнаруживались в разных собраниях под разными именами, купленные за огромные деньги картины оказывались копией или подделкой. При возникновении конфликта и судебных споров единственным доводом было противопоставление личного авторитета одного знатока — авторитету другого.

Мюнхенский профессор Адольф Фуртвенглер, считающийся отцом «атрибуционной школы», строго говоря, новой школы не создал. Но заслуги его были велики.

В конце XIX века наука об искусстве обогатилась новыми представлениями о стиле. Из суммы внешних признаков, присущих произведениям той или иной эпохи, стиль превращался во взаимосвязанную и взаимообусловленную систему. Под влиянием немецкого искусствоведа Генриха Вельфлина значительно совершенствуются ме-

тоды формально-стилистического анализа. С конца XIX века в арсенал исследователя входит знание тематических мотивов, привычно заимствуемых художниками определенного круга из истории, мифологии, народных сказаний, а также знание истории костюма, интерьера, предметов быта, техники обработки различных материалов, методы трактовки света, способы наложения краски в разные периоды истории мирового искусства.

Применение этих знаний, дававшее эффективные результаты при атрибуции произведений живописи, требовало особой тонкости и осторожности при подходе к античной скульптуре с ее относительно ограниченным репертуаром изобразительных средств.

Адольф Фуртвенглер сочетал в себе филолога, археолога и искусствоведа. Он, в отличие от своих предшественников, был уже вооружен фотографией, дававшей совершенно новые возможности сравнения памятников античного искусства между собой.

Фуртвенглер с группой сотрудников предпринял колоссальную работу. Древнегреческие памятники, рассеянные по всем музеям мира и частным собраниям, были заново пересмотрены и заново сравнены с литературными источниками, систематизированными Генрихом Брунном.

В отличие от Генриха Брунна, рассматривавшего историю искусств как историю художников, Фуртвенглер положил в основу ис-

тории искусств шедевры. Путем тонкого художественного анализа римских копий Фуртвенглер показал, как получить правильное представление о безвозвратно утраченном древнегреческом оригинале. Выстроены в хронологической последовательности наиболее значительные скульптуры служили в качестве опорных точек для определения стилистических признаков, свойственных искусству различных отрезков античной истории.

Отход от возвышенно-прекрасных образов греческой классики в сторону индивидуального и лирического, имевший место в III—II веках до н. э., Фуртвенглер не считал упадком. Множественность художественных направлений эпохи эллинизма, одни из которых оказывались связанными с утверждением внутреннего покоя, другие — с «суровой любовью к року», ученый рассматривал как развитие тенденций, зародившихся еще в классическую эпоху.

Термин «эллинизм» был введен в науку в начале 40-х годов XIX века. Первоначально эллинизм понимался как некий сплав культур, образовавшийся в результате распространения греческой образованности и государственности среди народов Востока. Постепенно выяснилось, что эллинизм — отнюдь не механический сплав, что сама «греческая образованность» и «греческая государственность» изменили в эллинистических монархиях прежний характер, встретившись с культурой Востока.

Фуртвенглер не раз посещал Петербург. Возможно, что с одним из его приездов была связана новая датировка Венеры Таврической. Во всяком случае, в конце XIX века статую атрибутировали уже не как римскую, а как эллинистическую. Трудно сказать, Фуртвенглер ли принял Венеру за оригинал или «патриотизм» сотрудников Эрмитажа заставил их отвергнуть мнение немецкого ученого о том, что замечательная своим совершенством статуя является римской копией.

С 1912 года античной коллекцией Эрмитажа стал заведовать ближайший ученик Фуртвенглера О. Ф. Вальдгауэр. Вальдгауэр считал формальный анализ, разработанный его учителем, недостаточным, хотя и признавал ценность разработанной им методики. Вальдгауэр считал, что искусствовед не должен ограничиваться наблюдением и анализом, а призван принять духовное участие в творческом процессе, как бы вживаясь в «художественную личность» создателя памятника искусства.

Вальдгауэр поставил себе задачу создать научный каталог эрмитажной коллекции античных памятников на основе единого метода атрибуции. Составление такого каталога у Вальдгауэра и группы его помощников заняло более двадцати лет.

В 1917 году обстановка на фронтах мировой войны складывалась неблагоприятно для Временного правительства. Опасаясь воз-

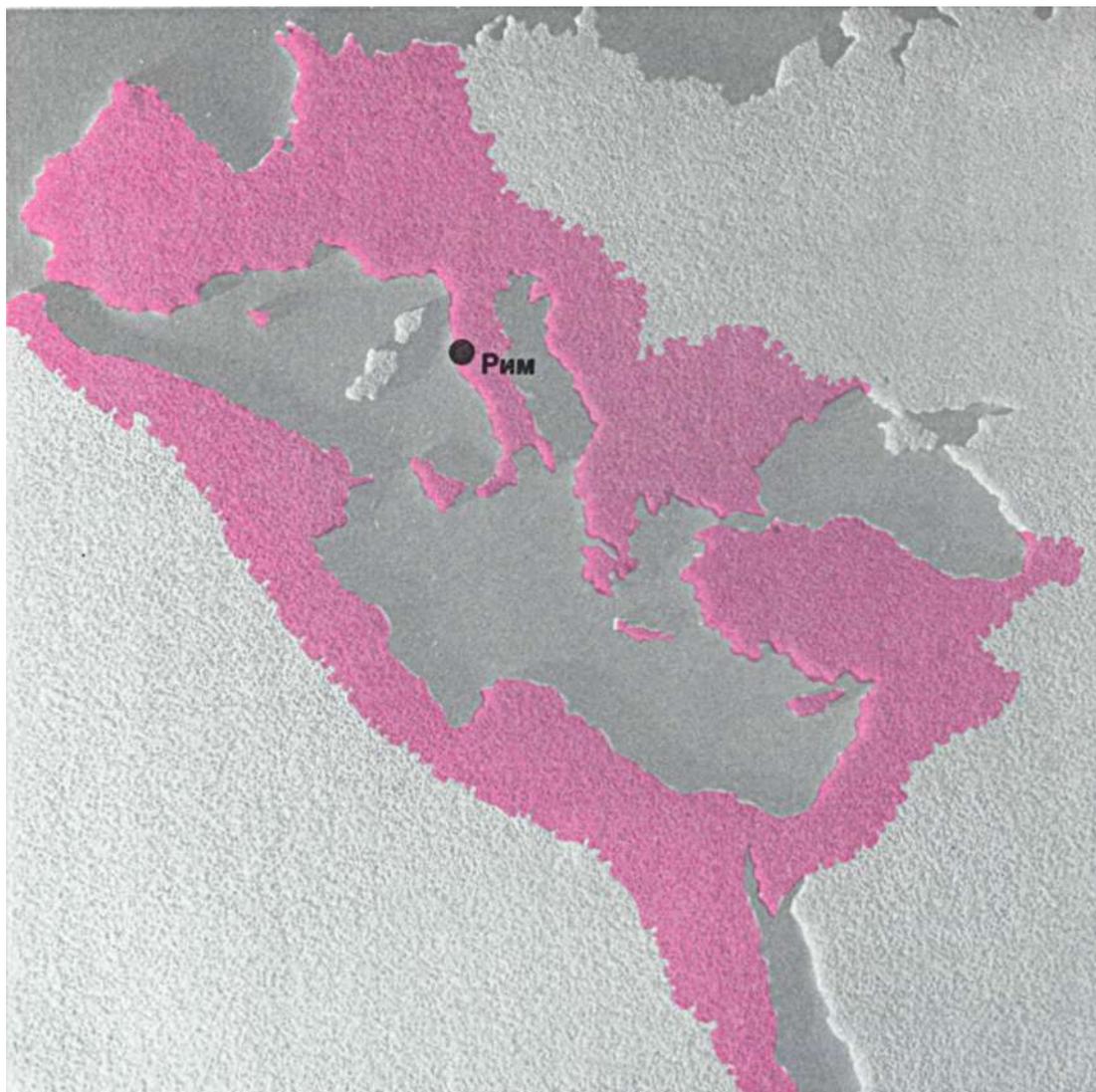
возможности наступления немецких войск на Петроград, министры решили эвакуировать сокровища искусства, хранившиеся в Эрмитаже и в здании Академии художеств из Петрограда в Москву. Тщательно упакованные в деревянные ящики статуи и картины были размещены в Кремле в залах Оружейной палаты, закрытых для посетителей.

Афродита Таврическая, которой к тому времени было возвращено ее правильное название, также совершила это путешествие. В Москве она находилась вплоть до 1920 года, когда музейное собрание вернулось в Петроград. К этому времени стало очевидным, что прежняя экспозиция устарела и не отвечает уровню научных знаний. За первые два десятилетия XX века оценки существенно изменились,

было открыто много новых фактов, сделала огромные шаги наука атрибуции. В результате работы Вальдгауэра и его учеников многие памятники, находившиеся ранее в запасниках, стали выступать в качестве первоклассных. Иные же утратили свою завышенную прежде оценку. Поскольку в датировку экспонатов также были внесены существенные изменения, при разработке плана новой экспозиции Вальдгауэр положил в основу хронологический принцип. Афродите Таврической было отведено почетное место среди произведений III века до н. э. К тому времени новые методы анализа техники обработки мрамора дали окончательные результаты для того, чтобы в каталог Эрмитажа Афродита была включена в качестве римской копии.

Столица Древнего мира





Карта Римской империи в период ее расцвета.

### **Главные исторические лица:**

**Гай Юлий Цезарь** (100—44 годы до н. э.) — римский полководец и государственный деятель. В 60-х годах до н. э. составил вместе с полководцами Помпеем и Крассом триумвират, узурпировавший власть в республике. В 58—50-х годах до н. э. Цезарь завоевал Галлию и распространил власть Рима на территорию современной Франции, Англии и большей части Германии. В 49 году до н. э. Цезарь, встав во главе верных ему легионов, начал борьбу за единовластие, в результате которой оказался фактически монархом Рима.

**Октавиан Август Цезарь** (63 год до н. э. — 14 год н. э.) — первый римский император. Во время междоусобных войн, начавшихся после смерти его приемного отца Юлия Цезаря, Октавиан, будучи совсем молодым человеком, сумел сосредоточить в своих руках высшие должности в государстве и добиться неограниченной власти. В 27 году до н. э. он был провозглашен императором и объявлен Августом, что значит благословенный.

**Витрувий** (2-я половина I века до н. э.) — римский архитектор и инженер, автор единственного дошедшего до нас античного трактата об архитектуре. В «Десяти книгах об архитектуре» Витрувий обобщает более древние представления об архитектуре, заимствованные им из греческих трудов эпохи эллинизма, и римскую архитектурно-строительную практику своего времени. Возникшие в результате этого смещения неясности послужили предметом многочисленных комментариев.

**Нерон** — римский император, царствовал в 54—68 годах, прославился как жестокий и безнравственный тиран, убийца собственной матери, жены и брата. На совести Нерона лежали казни тысячи безвинных людей, а также пожар 64 года, уничтоживший значительную часть Рима.

**Веспасиан Флавий** (9—79 год н. э.) — римский полководец. В 69 году был провозглашен императором. За время своего правления Веспасиан укрепил финансы и распространил на жителей ряда городов империи права, которыми ранее пользовались граждане одного только Рима.

**Тит Флавий** (умер в 81 году) — сын и соправитель Веспасиана. С 79 года — император. В его правление последовало извержение вулкана Везувия, затопившего лавой города Помпеи и Геркуланум.

**Марк Ульпий Траян** (умер в 117 году) — в молодости под началом Тита участвовал в Иудейской войне. Став императором в 98 году, предпринял поход на Дунай и покорил воинственные племена даков. Траяну удалось подчинить Армению и Парфию и распространить границы Римской империи вплоть до Персидского залива.

**Леон Баттиста Альберти** (1404—1472) — итальянский архитектор, музыкант, живописец и теоретик искусства. Его архитектурные постройки отличались строгой логикой и опирались на изучение античных образцов. Альберти был также пионером в разработке теории перспективы и музыкальной гармонии.

**Рафаэль Санти** (1483—1520) — великий итальянский живописец. В своем творчестве Рафаэль воплотил идеал гармонического, всесторонне духовно и физически развитого человека, свойственный Высокому Возрождению. Его образы знаменательны благородством чувств и возвышенностью переживаний. Рафаэль был также выдающимся архитектором, принимал участие в проектировании собора святого Петра в Риме.

**Алоиз Ригль** (1858—1905) — австрийский ученый, выступивший с критикой ряда традиционных положений искусствоведения. Под непосредственным впечатлением современных ему эволюционных идей в биологии Ригль объявил все звенья истории искусств равноценными (поскольку каждое обусловлено предыдущим и необходимо для последующего). Отсюда возникли отказ Ригля от оценки художественного уровня искусства той или иной эпохи и отрицание роли творческой личности художника. Заслуга Ригля — в установлении тесной связи искусства с культурно-исторической картиной эпохи.

Среди европейских столиц Рим — если не самая прославленная, то, во всяком случае, самая древняя. Некогда само слово «Рим» означало не только название города, но и величие и славу, могущество и великолепие, богатство и культуру. «Все дороги ведут в Рим» — гласила поговорка, ибо со всего мира устремлялись туда представи-

тели союзных и завоеванных стран, данники, купцы, искатели приключений. Начиная со средних веков Рим как столица католической церкви привлекал паломников своими церквями и монастырями, разбросанными среди античных руин. Пять веков назад, когда слово «турист» еще не было известно, памятники и руины Рима облюбовали живописцы,

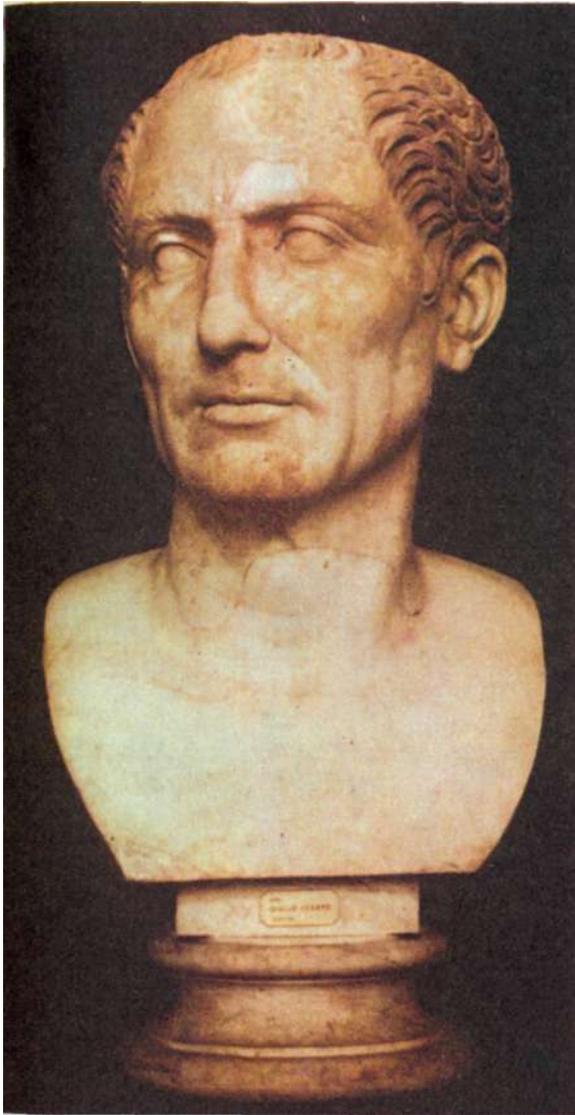


Модель застройки Древнего Рима в IV веке. Выполнена по плану Итало Джисмонди его учениками. В верхней части фотографии огромная чаша Колоссеума. Под

ней форумы Рима. В средней части слева форум Траяна со стороны храма. Над храмом длинное здание базилики Ульпия. Выше площадь и рынки.



Интерьеры богатых домов эпохи Древнего Рима нередко поражают великолепием внутренней отделки. В ней сочетаются росписи в технике фрески и энкастики, мозаика, декоративная скульптура. Таков «дом Нептуна и Амфитриты» в Геркулануме, городе, погибшем при извержении Везувия в I веке одновременно с Помпеями.



Мраморный бюст Юлия Цезаря — образец древнеримского психологического портрета. Художник передает сдержанную силу и глубокий ум Цезаря, его честолюбие, властность и в то же время утомленность государственными заботами, интригами и борьбой с политическими противниками.

скульпторы, зодчие, поэты и просто образованные люди. Лоджии, сады и дворцы Рима постепенно превратились в собрания статуй, бюстов, рельефов, выкопанных из земли или созданных итальянскими мастерами. Все Академии художеств Европы основали здесь филиалы, посылали в Рим своих лучших учеников для общения со святынями искусства. Задолго до того как стать государственной столицей Италии, Рим давно уже был столицей живописцев, скульпторов, зодчих и ценителей искусства.

В конце 117 года Рим праздновал апофеоз Траяна. Всюду воздвигались изваяния императора, и перед ними, как перед статуями богов, приносились жертвы. Его официальное причисление к сонму богов сопровождалось торжественным и пышным обрядом, называвшимся апофеозом. Апофеоз — одна из главных государственных церемоний империи — праздновался посмертно.

В Древнем Риме не было определенного порядка перехода верховной власти от предшественника к наследнику. Императором признавался полководец, которого легионеры под приветственные крики торжественно поднимали на щите. Если этот ритуал одновременно совершали над своими предводителями разные войска, то власть приходилось завоевывать с боем. Преемником почившего императора нередко становился его противник, и смена власти сопровождалась драматическими потрясениями.





Римский форум сегодня — музей под открытым небом. На современной фотографии (снимок с противоположной точки) на первом плане три коринфские колонны храма Диоскуров. На дальнем плане видна арка Тита. Храм Венеры и Ромы за кадром слева. От дома жриц сохранились только фундаменты.



Римский форум в IV веке (реконструкция). На первом плане храм Венеры и Ромы, богиня — покровительниц города. За храмом справа самая большая из римских базилик — базилика Максенция. Слева однопролетная арка Тита. За аркой дом жриц богини Весты, а за ним храм Диоскуров.

Однако Адриан приходился родственником Траяну, и его воцарение было спокойным. В театрах Адриана приветствовали мимы, в Большом цирке его славили зрители гонок запряженных четверками колесниц. В честь Адриана устраивали и гладиаторские игры.

В середине I века многие римляне были согнаны с насиженных мест: склоны трех из семи римских холмов занял Золотой Дом императора Нерона. Этот дворец имел покои, облицованные слоновой костью, в нем были залы, с раздвижных потолков которых падал дождь из лепестков роз, мозаичные бассейны были наполнены не водой, а драгоценными благовониями. Их украшали сотни статуй, одна из которых с лицом Нерона, повторявшая Колосса Родосского, стояла на берегу искусственного озера, изображавшего море.

Нерон был, как известно, жесток и лицемерен, его тирания привела к восстанию, и, попав в безвыходное положение, он покончил с собой, бросившись на меч. Новый император Веспасиан Флавий велел разобрать Золотой Дом, застроить его сады и расплавить бронзового колосса. Озеро было приказано осушить, а на его месте устроить арену гладиаторских игр. Веспасиан подчеркивал этим, что Нерон думал лишь о себе, он же, император Веспасиан, печется о народе.

Амфитеатр, заложенный в 75 году, был построен через четыре года. Император назвал его ам-

фитеатром Флавиев, но римляне величали его уважительно Колоссеум, то есть огромный, гигантский, невиданный.

«Мерой всех вещей» в Римской империи был не человек, как когда-то в Греции, а государственная власть, и поэтому в архитектуре ценилась прежде всего грандиозность в сочетании с великолепием. Памятники зодчества должны были внушать почтение, удостоверять могущество, поднимать достоинство власти.

Грандиозность создавала трудности, неизвестные греческим зодчим. Гигантские стены невозможно было складывать из тщательно отесанных мраморных блоков. Каменные балки, применявшиеся греками, не годились для огромных пролетов. Главным строительным материалом стал бетон — жидкая смесь извести, песка и щебня, отвердевавшая в деревянных опалубках. Для перекрытий римляне разработали арки и своды, которые выкладывались из небольших клиновидных камней.

Нижний ярус Колоссеума состоял из восьмидесяти арок-входов, позволявших пятидесяти тысячам зрителей заполнить трибуны за считанные минуты. Восемьдесят арок второго яруса освещали кольцевое фойе, где шла бойкая торговля водой и съестными припасами (игры порой продолжались неделями). Восемьдесят арок третьего яруса принадлежали галерее, с которой можно было обозревать огромный город. Еще выше подни-

малась глухая стена с кедровыми мачтами, укрепленными на кронштейнах: в жаркие дни для защиты от солнца на них над трибунами натягивали тент.

Арки имеют свойство передавать лежащую на них тяжесть не только вниз, но и вбок. Чтобы своим распором арка не опрокинула устои, они должны обладать солидной массой. Квадратные устои Колоссеума (Колоссея) массивны, однако благодаря приставленным к ним полуколоннам они не производят впечатления грузности.

В нижнем ярусе Колоссеума полуколонны дорического ордера, во втором ярусе — ионического, в третьем — коринфского. Заимствовав ордер у греков, римляне применили его в Колоссеуме как приставную декорацию: и капители, и архитравы, и карнизы, и фризы не имели конструктивного назначения, они служили для того, чтобы зрительно «облегчить» сооружение.

Как и в Греции, в Древнем Риме труд считался занятием, недостойным свободного гражданина. В бесчисленных лавках, пекарнях, харчевнях Рима работали рабы и вольноотпущенники. Римлянин, не имевший своего участка земли, не занимавшийся ростовщичеством и не служивший в легионе, жил на хлебные и денежные раздачи, проводимые государством, а свой досуг заполнял зрелищами.

Лишь немногие римляне жили в домах, наполненных мебелью из бронзы и драгоценных пород дерева. Большинство рим-



Улица в Помпеях вымощена плитами лавы. Поперечные камни служат переходами между каменными тротуарами в дождливое время, когда проезжая часть улицы превращается в поток. По сторонам — проемы таберн (всевозможных, преимущественно съестных, лавок).



Фигура Августа, восседающего на троне с богиней Победы в руке (I век), повторяет композицию, широко известную в античном мире. Это композиция статуи Зевса Олимпийского (V век до н. э.) из золота и слоновой кости, исполненной скульптором Фидием и считавшейся одним из семи чудес света.

ских граждан обитали в тесных, сырых и зловонных каморках пятишестиэтажных зданий, называвшихся инсулами, то есть островами. Куча тряпья да жаровня часто составляли все имущество римского гражданина. В его жилище не было ни воды, ни кухонного очага, и домой он чаще всего приходил только к ночи.

Гладиаторские бои были самым любимым зрелищем в Древнем Риме. До выхода на арену гладиаторов в Колоссеуме содержали в подземных казематах. Мечи, трезубцы, шлемы, щиты, панцири им выдавали лишь на глазах у зрителей, и хранилось все это в подземных кладовых. Под ареной находились также мертвецкие. Поскольку купить здорового гладиатора было дешевле, нежели лечить больного, раненых добивали в специальных камерах.

Хранилища красного песка, которым посыпалась арена, вольеры для львов, тигров, пантер, с которыми сражались гладиаторы, конюшни для лошадей, загоны для быков составляли подземный город, уходивший на пять этажей под арену.

Со времен республики главные должности в государстве замещались путем выборов. Они происходили на Римском форуме, площади, где народное собрание выбирало консулов и где заседал высший законодательный орган Республики — Сенат. После того как судьбы Рима стали решаться в императорском дворце, консулы

лишились реальной власти, но их должность упразднена не была. Летосчисление в Древнем Риме велось по именам консулов, и ежегодные выборы, хотя и лишённые своего прежнего значения, продолжались в императорском Риме прежним порядком.

«Порогом» форума служила увенчанная огромной бронзовой колесницей мраморная арка. На таких колесницах въезжали в Рим победоносные полководцы. Их въезд обставлялся с необычайной торжественностью, под бой литавров и ликующие крики толпы. Перед триумфатором несли значки легионов — серебряных орлов, гнали скованных цепями пленников и вели коней, навьюченных трофеями. Кульминацией считался проезд колесницы под аркой, украшенной фигурами крылатой богини победы — Виктории.

В отличие от греков, искавших во всем целесообразность, римляне считали почести несовместимыми с практическим расчетом. Если греки объясняли победу доблестью воинов, то римляне приписывали ее личным заслугам командующего. Подвиг не казался им выполнением естественного долга, как в Греции, он был уделом избранника судьбы. Подобно тому как император был противопоставлен народу, а римский полководец — солдатам, так памятник победы — триумфальная арка — противостоял городу. В качестве «ворот без ограды» триумфальная арка не обладала практической функцией и по-

тому считалась выражением высшего почета.

В 70 году сын Веспасиана Тит после двухлетней осады стер с лица земли столицу Иудеи Иерусалим, а его население рассеял по всему свету. «Божественному Титу, сыну божественного Веспасиана» — гласит надпись на массивном мраморном «лбу» арки. Прямые и ровные буквы римского алфавита напоминают легионеров, выстроенных для парада. Строгий порядок царит и на рельефах, высеченных под сводами арки. Шествие с орлами победоносных легионов и таблицами с названиями штурмованных крепостей, мерное движение колесницы с триумфатором и всеобщее ликование переданы с большим мастерством. Однако не поэтическая атмосфера праздника, некогда увлекавшая скульпторов Парфенона, вдохновляла римлянина. Римский скульптор — отнюдь не поэт, он не стремился претворить исторический факт в иносказательный образ или придать ему некое общее значение. Римлянин трезво и деловито сообщал зрителю о событии и его обстоятельствах, месте и обстановке, подчеркивая достоверность рассказа точной передачей одежды, оружия, трофеев.

Невысокий каменный столб поблизости арки Тита почитался в Римской империи центром Вселенной. Столб был позолочен в знак того, что к нему стремятся все дороги, проложенные римлянами через покоренные страны. Золоченый столб терялся среди заполнявших

Форум памятников, жертвенных треножников, алтарей и величественных храмов.

Римские храмы напоминают греческие своей прямоугольной формой и портиками, однако если греческие имели небольшие размеры, то римские святилища подавляли грандиозностью. Возведенные из бетона, они облицованы полированным гранитом, порфиром, цветным мрамором, алебастром и украшены золоченой бронзой.

Еще на рубеже нашей эры древние римские боги слились с олимпийскими богами греков. В представлении римлян существовали главные боги, столь же далекие от обыденной жизни людей, как император в Палатинском дворце. К ним надлежало обращаться лишь при совершении государственных церемоний, и им посвящались огромные ритуальные сооружения.

В повседневной жизни римляне обращались к второстепенным богам лесов, полей, долин; духам, уничтожающим сорняки или помогающим, например, вытаскивать занозы. Таким богам воздвигались скромные святилища, им посвящались озера и рощи или небольшие алтари.

Боги Римской империи были настолько многочисленны, что порой казалось, будто количеством они превосходят население. Поскольку всякая политическая деятельность в государстве была запрещена, энергия граждан находила выход в религиозных исканиях и в почитании не только своих местных,

но и чужеземных богов. В честь египетской богини Изиды были построены храмы и устраивались многочисленные процессии, неугасимый огонь поддерживали у алтаря поклонники персидского Ахурамазды, пленники из Иудеи принесли в Рим культ единого бога Яхве, и их молитвенный дом — синагога — был построен на берегу Тибра.

В конце I века стала распространяться секта, которую римляне называли христианами. Члены этой секты были последователями легендарного Иисуса, распятого в далеком Иерусалиме, которого они почитали сыном Божиим.

Христиане собирались тайком в подземных катакомбах.

На площади, граничившей с Римским форумом с севера, высился храм Венеры. Согласно легенде, знатный римский род Юлиев произошел от этой богини. Цезарь, принадлежавший к роду Юлиев, презрел обычаи и законы республики и захватил в 49 году до н. э. диктаторскую власть. Накануне битвы, в которой Юлий Цезарь нанес поражение сторонникам республики, он дал обет построить храм покровительнице своего рода и воздвиг его вскоре на площади, форма которой — прямоугольник, окруженный колоннадой, — служила символом нового установленного диктатором порядка.

Преемник Цезаря, первый римский император Октавиан Август, проявил себя страстным строи-

телем. Он не только завершил постройку форума своего предшественника, но вообще широко развернул строительство в столице. По словам современника, «город Рим, не отвечающий своим внешним видом величию империи и подверженный наводнениям и пожарам, он так украсил, что по справедливости мог хвалиться, что, приняв его кирпичным, оставляет его мраморным». На исходе I века до н. э. Август начал вплотную к форуму Цезаря строить новый форум, такой же прямоугольный, но более обширный, с храмом богу войны Марсу в глубине.

Наряду с богиней Венерой Марс считался покровителем рода Юлиев и, кроме того, личным покровителем Августа. Храм Марса сооружался в честь установления в Риме империи, и на его внешнем облике лежал суровый и торжественный отпечаток воинственного патриотизма.

Мраморная статуя императора близ алтаря изображала Августа с приветственно поднятой рукой. Хилый и сутулый в жизни, император был изображен могучим атлетом. Его голова с невысоким лбом, с небрежно зачесанными на лоб волосами была лишена признаков возраста. Герой, полубог, облаченный в панцирь полководца, он обращался к войскам, уверенный в их преданности.

Форум Августа был облюбован владельцами скрипториев, лавок, где переписывались книги. Основным материалом письма в



**Рынок Траяна, ныне один из музеев Рима, поражает своими размерами. Здание рынка поднимается полуциркульными ярусами по склону холма. Внутренние лестницы из кирпича и переходы, мощенные плитами лавы, соединяют между собой помещения лавок, складов, залов для раздачи хлеба и медных, а порой и серебряных денег.**

Риме был привозимый из Египта папирус, но, в отличие от Египта, где писцами были жрецы, в Риме переписчиками были рабы. Письменность не только не почитали здесь священной, но даже не отводили ей самостоятельной роли. Ее ценили лишь как способ фиксации устной речи, и переписчики, разложив свиток на собственных коленях, писали с голоса заказчика или владельца скриптория.

Форум Веспасиана был еще роскошнее форума Августа, а храм, воздвигнутый Веспасианом, отделан еще пышнее храма Марса, однако статуя императора отличалась от идеализированных портретов Августа большей простотой. Веспасиан изображался коренастым, плешивым, грубоватым человеком. В его лице представители трезвого и расчетливого делового сословия сменили на Палатинском холме родовую аристократию, и это отразилось в тяготении искусства к типическому и острохарактерному.

Самым грандиозным был форум Траяна, о котором говорилось, что не только люди, но даже боги пришли от него в изумление.

Удачливому полководцу и распорядительному администратору Траяну удалось в начале II века установить равновесие и мир между соперничающими группировками внутри империи и одержать ряд побед над внешними врагами. Придворные льстецы приравнивали Траяна к Александру Македонскому,

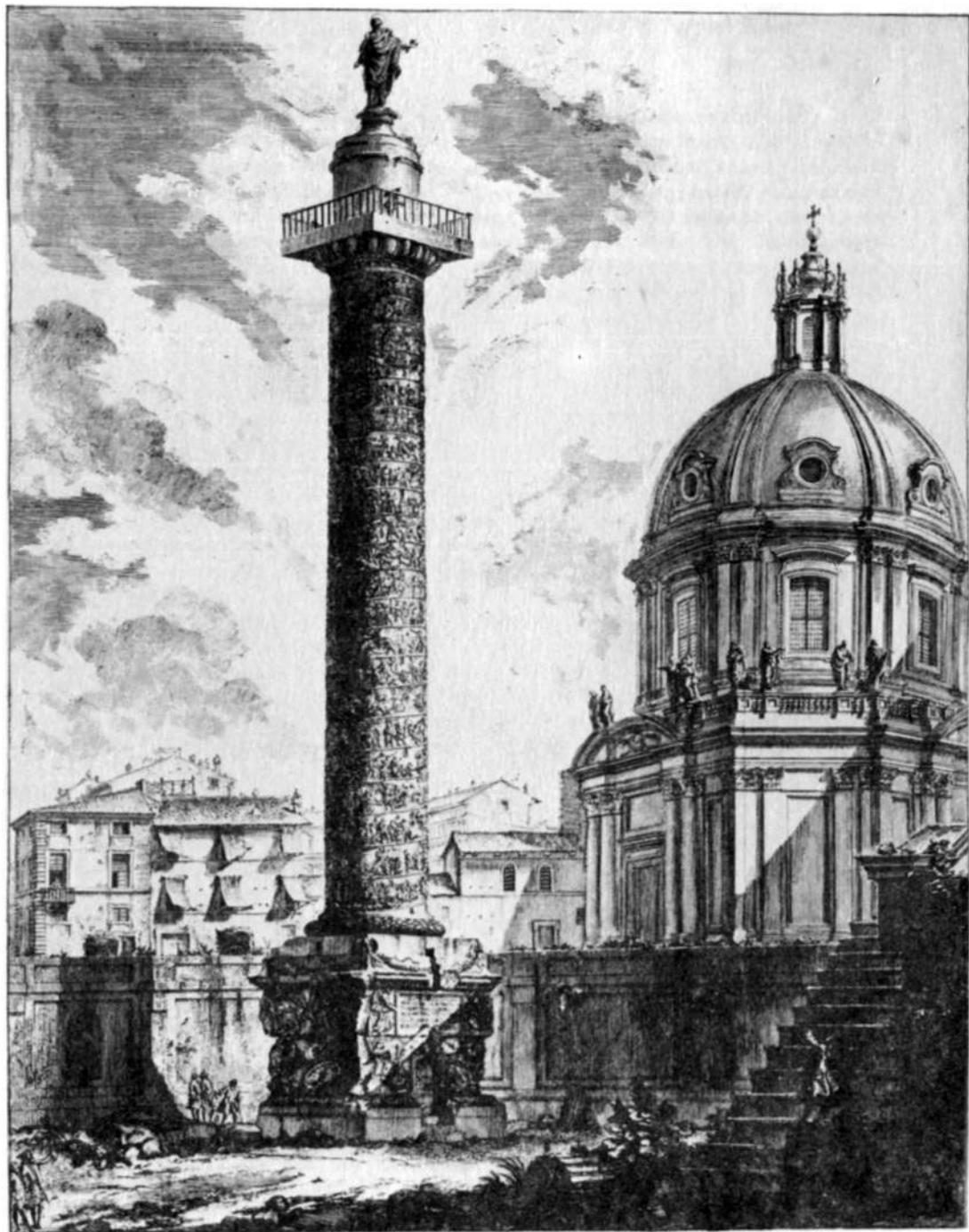
в подражание которому император лелеял планы расширения завоеваний вплоть до самой Индии. Построенный Траяном форум был обнесен стеной из огромных фиолетово-серых туфовых глыб. В плоскость стены была «вставлена» трехпролетная мраморная арка. Она имела невысокие боковые пролеты для прохода римских граждан, а колоссальный средний пролет как бы предназначался для бронзового всадника, сидящего на золоченом коне, посреди площади, мощенной плитами из вулканической лавы.

Лицо с теряющими упругость обвисшими щеками и квадратным подбородком казалось обветренным, а глубоко запавшие глаза под низким лбом как бы в упор сверлили зрителя.

Траян требовал, чтобы его изображали не героем-полубогом и не прозорливым государственным деятелем, а суровым, привыкшим к лишениям и дисциплине, закаленным в походах солдатом. Тем не менее он пожелал иметь конный памятник. Конь был древним символом солнца. Бронзовая фигура всадника изображала героя.

Гранитные колонны отделяли квадратную площадь с конной статуей от двух боковых полуциркульных площадей. Их ограничивали два мощных сооружения — одно, врезанное в Квиринальский холм; второе, подобно Колоссеуму, возведенное с помощью системы арок и сводов.

В двух ярусах этих сооруже-

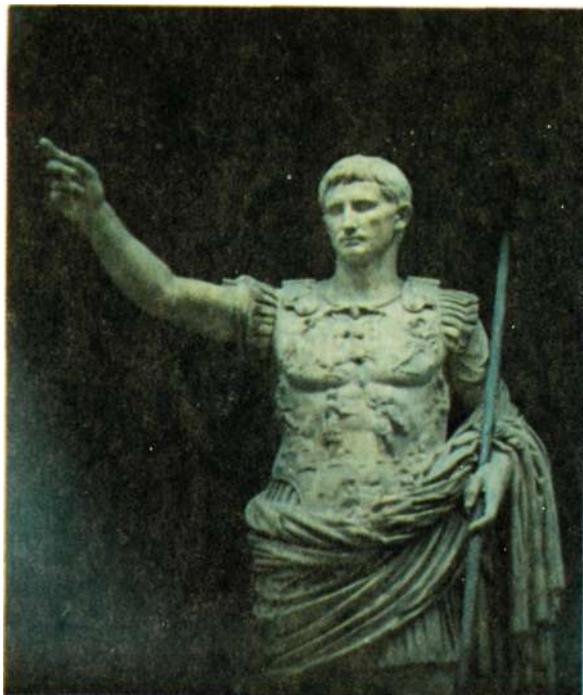




В 1977—1979 годах была укреплена винтовая лестница колонны Траяна. Одновременно рельефы были тщательно очищены от векового слоя пыли и копоти, разрушающей мрамор. Поверхность колонны покрыта тонкой пленкой воска, защищающей мрамор от атмосферных осадков и позволяющей камню «дышать».



Колонна Траяна в XVIII веке. Гравюра Джамбаттиста Пиранези. В XVIII веке, когда на территории форума Траяна была построена церковь св. Марии, почва города успела подняться почти на три метра. Раскопанный в начале XVIII века мраморный постамент колонны Траяна оказался ниже уровня застройки.



«Мы верим: в небе гром посылающий царь богов Юпитер; здесь же причисляется к богам наш Август», — писал поэт Гораций. Известно, что Август был ниже среднего роста и отличался хрупким сложением. Однако в портретах, выполненных в апологетическом духе, он представлен богоподобным.

→ Форум Цезаря. Три мраморные колонны с коринфскими капителями — руины храма Венеры-родительницы. Знатный патрицианский род Юлиев, к которому принадлежали Цезарь и его племянник Август, первым принявший титул императора, считал, что ведет свое происхождение от Венеры.

ний находились склады испанских полотен, индийских шелков, арабских пряностей и других товаров, привозившихся в Рим. Здесь были залы, в которых происходили государственные раздачи медных и серебряных денег. В помещении рынков Траяна беднейшие граждане получали от государства зерно, и здесь же богачи-банкиры совершали свои операции, а в полутемных лавках продавалось все — от лепешек до сверкающих драгоценностей.

В глубине форума за спиной статуи, как бы связывая оба рынка, высилось еще одно грандиозное сооружение — базилика Ульпия. Здесь, у подножия мраморной богини Правосудия, заседали суды. Судебные заседания, привлекавшие толпы народа в Риме, начинались с выступления обвинителя. Затем шел перекрестный допрос, а в конце заслушивался защитник. Обсудив все услышанное, двенадцать назначенных по жребию граждан, не вдаваясь в букву закона, а прислушиваясь лишь к голосу совести, выносили вердикт: «Да, виновен» или «Нет, не виновен», и только если эти «судьи совести» признавали обвиняемого виновным, ученые юристы, «судьи закона», выносили ему приговор.

Здания судебных заседаний, называвшиеся базиликами, возводились в Древнем Риме в соответствии со строго установленными правилами. «Место для базилик должно примыкать к форуму и должно выбираться в самой теплой его



стороне, чтобы зимой деловые люди могли укрываться в них, не страдая от непогоды. Ширина базилики должна равняться не менее трети и не более половины длины, разве только природные условия местности воспрепятствуют и заставят изменить эту соразмерность», — писал в своем трактате римский архитектор Витрувий.

Некогда, в глубокой древности, суд в Риме вершился под открытым небом, на улице. Впрочем, античная улица была открыта лишь в своей средней проезжей части: по обеим сторонам вдоль тротуаров шли колонные портики. Базилика была своего рода «крытой улицей». Она была также вытянута в длину. Ее боковые части напоминали портики. Центральная же часть была выше боковых. Каждая часть называлась «кораблем» (нефом).

Форум Траяна строил выдающийся зодчий и военный инженер Аполлодор из Дамаска. Аполлодор, разумеется, умел применять своды, но будучи греком, уроженцем Сирии, он, согласно эллинистической традиции, считал лишь плоские перекрытия строгими и торжественными. Пролеты центрального нефа базилики Ульпия на форуме Траяна по своей ширине превосходили все сооружения Рима, и для его потолочных балок с гордалекого Ливана привезли огромные прямые стволы трехсотлетних кедров.

Если текст закона трудно было применить к данному судеб-

ному делу, римляне опирались на примеры решений, вынесенных в аналогичных случаях прежде. И судьям, и обвинителю, и защитнику требовались различные документы.

К базилике Ульпия были пристроены два крыла для библиотек: одной — на греческом и другой — на латинском языках. В полах на соты ячейках библиотек хранились свитки юридического содержания, труды историков, произведения философов, сочинения поэтов. Поскольку читать римляне умели только вслух и мешали друг другу, библиотеки были окружены просторными портиками, скрадывавшими звук.

Некогда на месте форума зеленел холм, высотой в 38 метров. По приказу Траяна холм был срыт, а на выровненной площадке воздвигнута башня в виде колонны, высотой равная уничтоженному холму. Подобно воротам вне оград — триумфальным аркам, свободно стоящие колонны, не несущие нагрузки, также назывались триумфальными.

Колонна Траяна, самая большая из триумфальных колонн, находилась в квадратном дворике между библиотеками, и с портиков можно было любоваться мраморной лентой рельефа, которая сверху донизу обвивает ее ствол.

Возведение крепостных стен, разбивка лагерей, форсирование рек и постройка мостов, принятые войском Траяна в Дунайском походе против даков, изваяны на этом рельефе. Здесь можно

увидеть баллисты — машины для метания каменных ядер, стрелометы, похожие на крылатых чудовищ башни с перекидными мостами и осадными лестницами, пехоту в строю и на марше, конницу в бою и на отдыхе. Здесь запечатлена военная летопись Древнего Рима: Траян во главе войска на мосту через Дунай, император на военном совете, Траян приносит жертву богам, Траян руководит осадой, Траян ведет в бой кавалерию, Траян празднует победу.

В рельефе колонны Траяна отсутствует условный фон, столь искусно использованный скульпторами Парфенона. Творцы древнегреческого храма воссоздавали миф, и панафинейское шествие на их рельефе нигде не начиналось и никогда не могло кончиться. На рельефе колонны Траяна воспроизводится история, имеющая начало, ход событий и завершение, и поэтому фон рельефа составляют детали римского быта.

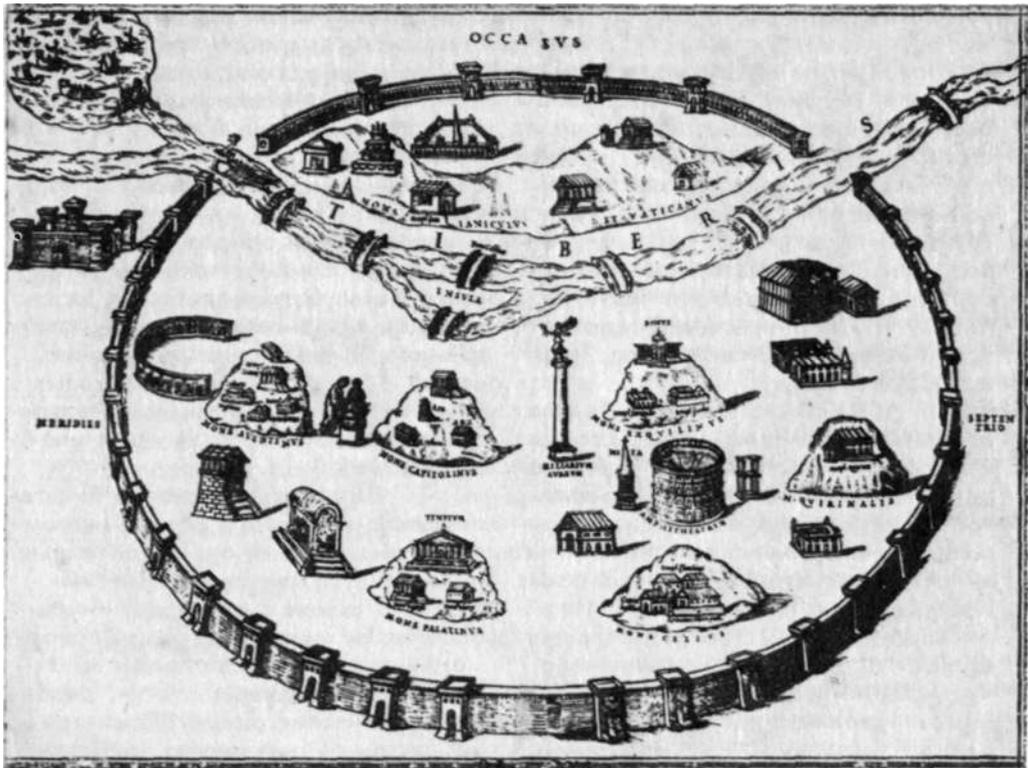
В отличие от Греции, Древний Рим нашел прочное место в системе христианских исторических представлений: христианство зародилось и окрепло в недрах Римской империи. Сам Христос, согласно Евангелию, был представлен римскому прокуратору Иудеи Понтию Пилату и был распят римскими солдатами.

Внутри империи христианство возникло как бунтарская секта. Впоследствии оно примирилось

с государственной властью, а затем стало и государственной религией. Тем не менее враждебность первоначального христианства Риму отразилась в чрезвычайно красочном новозаветном образе дракона о семи головах. Зверю этому суждено погибнуть в близком будущем. С его гибелью придет конец земной тирании и наступит вечное царство славы. Этой аллегории, освященной авторитетом Священного писания, было вполне достаточно, чтобы в сознании средневековых людей Рим был синонимом мерзости и нечестия, ареной мученичества святых.

Ранние христианские писатели рисовали культуру источником всяческих соблазнов. Отдаленные потомки делали из их слов вывод, что всякое знание, отличное от слов Библии, греховно, а современники и близкие потомки яростно ломали античные статуи, разбивали языческие храмы, сжигали библиотеки, уничтожая самую память об античном Риме. Впрочем, уничтожить эту память до конца было невозможно, богослужение по всей Европе происходило на латыни, богословские диспуты велись на языке Древнего Рима, а ученые монахи считали комментирование древних трактатов душеспасительным занятием.

По мере того как население Италии в VIII—XII веках редело, страсти фанатичной толпы теряли накал. Античные сооружения, которые можно было превратить в укрепленные замки или в церкви,



Почти все экземпляры ученого труда гуманиста Флавио Кальва «Древности города Рима», изданного в 1527 году, погибли во время разгрома Рима испанцами. Второе издание (1532) состоит из восемнадцати таблиц. Четыре таблицы, содержащие планы Рима, составлены преимущественно на основе литературных источников. По ним можно последовательно проследить развитие города во времена царей, республики и первых веков Римской империи, как его представляли себе итальянские гуманисты. Мы воспроизводим реконструкцию

плана Рима во времена Плиния (II век н. э.), составленную Кальва. Дополнением к историческим планам города являются таблицы, фиксирующие распределение античных памятников по четырнадцати кварталам (районам), на которые был разделен императорский Рим. Эти таблицы являются результатом археологических исследований, проведенных автором. К сожалению, Флавио Кальва чрезвычайно вольно обошелся как с топографией, так и с масштабными отношениями. Поэтому историческая ценность его многолетней работы невелика.



«Кампо вачино» — коровье поле. Так называлась территория Республиканского форума в Риме в средние века, когда прежняя общественная площадь превратилась в выгон для скота. Это название сохранилось еще в середине XVIII века. Д. Пиранези в одноименном офорте изобразил с вершины Капитолийского холма античные памятники, глубоко вросшие в землю. Слева на первом плане — верхняя часть колоссальной триумфальной арки Септимия Севера (203 год). За ней, слева, возвышается средневековая церковь святого Адриана.

В древности здесь находилась курия, место выбора должностных лиц. Вдали над колоннадой храма Антонина и Фаустины (141 год), завершая изображенную панораму, высится громада Колоссеума. Правее длинного двухэтажного здания — полуразрушенная арка Тита, еще правее панораму завершают спускающиеся с холма сады, принадлежавшие знаменитому роду Фарнезе, ныне не существующие. На первом плане справа (в углу) рухнувшие колонны храма Сатурна, в котором заседал римский Сенат.

были перестроены знатными феодальными семействами или духовными орденами. Статуи перестали вызывать исступление толпы. Их рассматривали теперь как материал, который легко и удобно пережигать на известь.

Время от времени феодальные объединения, такие как мощное франкское государство Каролингов (вторая половина VIII — начало IX в.), обращали свои взоры к Риму. Коронавание, совершенное в Риме, не только придавало блеск имени государя в глазах его вассалов, но и позволяло считать его государство преемником Римской империи и ее славы.

В качестве новых императоров Оттоны и Каролинги стремились привлекать к своим дворам латинистов, создавать словари латинского языка, заимствовать приемы античного зодчества. Впрочем, во времена и Оттоновского и Каролингского «возрождения» Рим оставался символом государственного величия, и в этом качестве он не нуждался в античных памятниках, уничтожение которых не прекращалось.

В XIV веке величайший поэт и ученый Италии Петрарка поднял голос против ненавистной феодальной анархии. Петрарка призвал к объединению мелких итальянских княжеств и республик в единое государство и к возрождению Рима как столицы Италии. Основу объединения Петрарка представлял себе туманно: он одинаково страстно жаждал возрожде-

ния и Римской республики, и Римской империи. Сыну флорентийского изгнанника, уроженцу французского города Авиньона, Петрарке Рим представлялся подлинной родиной, а языческие храмы и статуи — наследием предков. Мечтая о том, что в объединенной Италии будут возрождены античные законы, античные триумфы, апофеозы, увенчания лаврами, Петрарка ставил творения античных скульпторов и зодчих в один ряд с произведениями древних философов и поэтов, которые он разыскивал по всей Европе с беспримерной настойчивостью.

Античность представлялась Петрарке культурой, в первую очередь, письменной. Так же считали в XV веке и наследовавшие Петрарке гуманисты. Правда, в середине XV века два великих флорентийца — скульптор Донателло и архитектор Брунеллески — предприняли попытку обмера римских древностей, но оба они были художниками-практиками, а не учеными-теоретиками, и на иерархию гуманистических ценностей не повлияли.

Даже выдающийся зодчий и теоретик искусства Леон Баттиста Альберти, продолживший вслед за ними изучение античных монументов, ставил значение литературных памятников выше значения архитектурных, поскольку он был прежде всего ученым-гуманистом. Не столько в произведениях древнего зодчества, сколько в руководстве по архитектуре, написанном в I веке

Витрувием, искал Альберти секрет идеальной красоты. Толкуя в своем сочинении «10 книг о зодчестве» туманные места, которыми изобилует компилятивный труд Витрувия, Альберти опирался на практическое изучение древнеримских сооружений. Он не знал, однако, что многие античные памятники были созданы уже после смерти Витрувия, что в их основе лежали принципы, Витрувию не известные, поэтому в толкование древнего трактата Альберти ясности не внес. Это не умаляет значения труда Альберти, античность предстала у него как воплощение высших законов природы и как норма, к которой должен стремиться каждый художник, в какой бы области он ни творил.

Утверждению прямой связи Рима эпохи Возрождения с античным миром служил изданный папой римским указ 1462 года, запрещающий снос античных памятников. Однако практического значения указ не имел, ибо никто не знал, какие именно из бесчисленных римских руин следует считать античными.

Выявление древних памятников считал своей миссией «главный архитектор всех мраморов и других камней, которые впредь будут вырыты в Риме и его округе» — Рафаэль. Сразу по назначении на эту должность в 1515 году великий художник принялся зарисовывать и обмерять архитектурные памятники. Им был составлен также доклад об их сохранении, первый в европейской истории.

В 1520 году, когда Рафаэль умер, современники, судя по сохранившимся письмам, скорбели не столько о безвременной кончине великого живописца, сколько об утрате не оконченной Рафаэлем карты Древнего Рима. Судя по свидетельствам, эту карту видели многие, а восторгались ею — все. «Рафаэль, ты создал карту Рима, ты свершил чудо, ты вдохнул жизнь в труп великого города», — писал поэт Бальтасар Кастильоне.

Есть основание полагать, что и сам Рафаэль считал создание археологической карты очень важным делом. Не обладая необходимыми познаниями (прежде всего филологическими), он привлек к работе Андреа Фульвио, изучавшего топографию Древнего Рима по латинским надписям, и Флавио Кальво, специально для Рафаэля переведшего на итальянский язык трактат Витрувия.

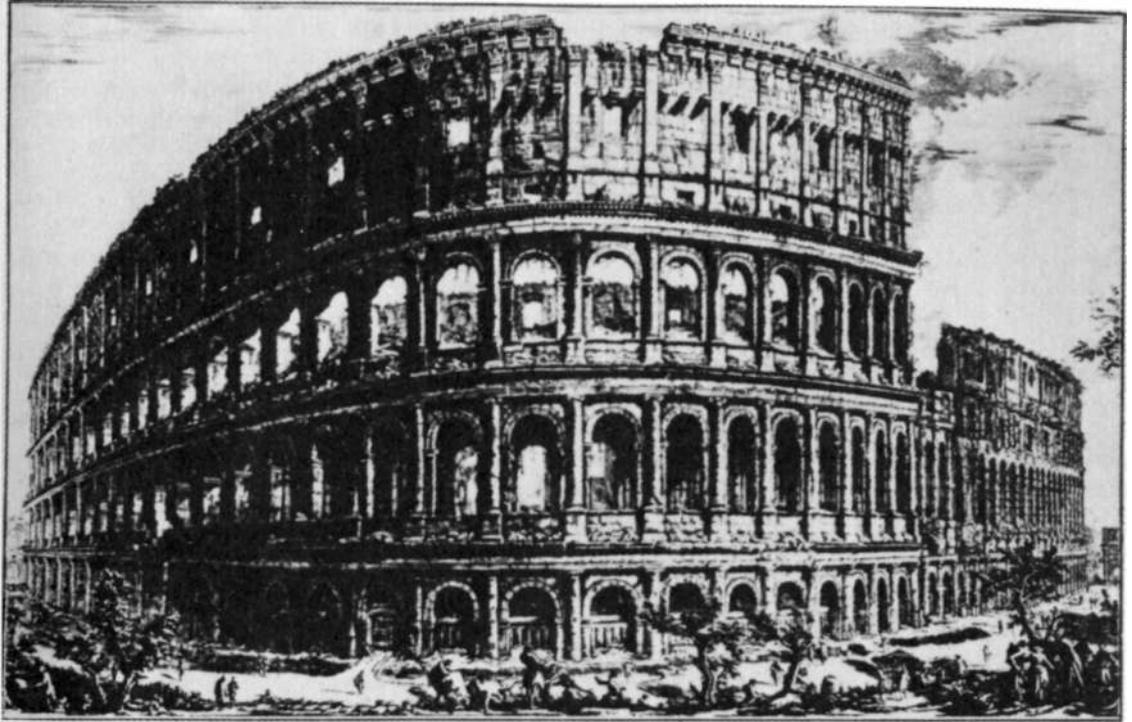
Перевод Витрувия с пометками Рафаэля сохранился, но поиски карты были безуспешны. В конце XIX века ученые склонились к мысли, что карты этой никогда не существовало. Она была лишь мечтой людей, составлявших окружение Рафаэля, и никто из писавших о ней ее не видел. Косвенно это подтверждается тем, что изданный Флавио Кальво в 1527 году историко-археологический план Рима не блещет художественными достоинствами и крайне неточен.

Древние здания, изображенные Рафаэлем на задних планах некоторых его картин и фре-



Руины Колоссеума, или амфитеатра Флавиев в середине XVIII столетия. Гравюры Д. Пиранези. Гигантское сооружение пережило разрушительные землетрясения в 442, 486, 1349 и 1698 годах. В него ударяла молния, и однажды на трибуны упал крупный метеорит. Многократно Колоссеум становился жертвой пожаров и наводнений. Грунтовая вода поднималась через античные шлюзы и подмывала основания стен. Огромные разрушения причинили деревья и вьющиеся растения, покрывавшие руины. В X—XI веках Колоссеум становится замком знатного семейства Франджиспани и переживает ряд осад.

Фортификационные работы были, естественно, связаны с разрушениями. Новые фортификационные работы и новые разрушения произвело семейство Аннибальди, к которому Колоссеум перешел в XIII веке. В XIV веке папы передают Колоссеум религиозным братствам. Пространство под трибунами переоборудуется под жилые и хозяйственные помещения для новых обитателей — монахов. В восточной части арены строится церковь из травертина, выломанного из трибун. В XV веке в западной части арены Колоссеума оборудуется сцена для мистерий — религиозные спектакли даются здесь вплоть до



середины XVI века, когда Колоссеум превращается в каменоломню. Античный камень используется на строительстве римских дворцов, он идет и на облицовку набережных Тибра. Одновременно руины переоборудуются под папскую суконную мануфактуру. В начале XVIII столетия для обеспечения порохов папской артиллерии под сводами Колоссеума устраивается селитряный завод. В результате раскопок и научных работ, начавшихся на территории Колоссеума в 1790 году, было установлено, что зданию угрожает обвал. В 1805—1807 годах Колоссеум пришлось укрепить колоссальным контрфорсом.

В 1848—1852 годах под руководством архитектора Антонио Канины были восстановлены внутренние лестницы и укреплены своды. Реставрационные и научные работы были снова развернуты в 70-х годах XIX века, когда Рим стал столицей объединенной Италии. Руководителем раскопок арены Колоссеума был архитектор Пьетро Роза.

сок, сделаны со студии с натуры, частично сохранившихся в ряде музеев. Нужно думать, что рафаэлевские студии легли в основу изданного в 1564 году тома гравюры на меди «Древности города Рима».

«Древности города Рима» послужили к объединению группы гуманистов и архитекторов в Академию Доблести, или Витрувианскую Академию. В середине XVI века истолкование Витрувия приобрело «эрудитский» характер и потребовало более точных, чем рафаэлевские, обмеров; они были выполнены одним из ведущих членов Витрувианской Академии замечательным зодчим Андреа Палладио. Он был первым, кто попытался восстановить облик античных сооружений по своим обмерам руин. Хотя его реконструкции и были фантастическими, но в них «возрождение» античности приобрело тот же практический характер, что и проектирование дворцов, церквей, вилл.

В XVII веке, ознаменованном ожесточенной борьбой католической церкви с проявлениями свободной мысли, папство постепенно отказывается от признания античности, свойственного эпохе Возрождения. Значение античного мира снова низводится до уровня свидетеля первых веков христианства, что и подчеркнула установка на колонне Траяна вместо статуи императора фигуры святого Петра.

Античные руины служили теперь строительным материалом для барочных ансамблей, что при-

дало разрушению античных памятников еще невиданные масштабы. Однако античные статуи, вазы, бюсты широко использовались для украшения парков, вилл и дворцов и позже стали предметом антикварной торговли.

В XV и XVI веках коллекционерами были гуманисты. Собираительство произведений искусства имело целью совершенствование молодых художников или создание особой «античной атмосферы»; нередко владелец коллекции надевал античные одежды, чтобы вести беседы о древностях. Теперь же обладание произведениями античного искусства становится выражением престижа. При этом духовные и светские князья стремятся превзойти друг друга не столько подбором своих собраний, сколько количеством входящих в них предметов. В произведениях античных мастеров ими ценится уже не идеальная красота и не гармония, а способность, контрастируя с искусственными насаждениями и фонтанами, органически включаться в садово-парковые ансамбли.

Во Франции XVII века отношение к античности имело иной характер. Античность представлялась эпохой господства Разума, а изучение истории и искусства Древнего Рима — путем познания природы абсолютистского государства. Перенесение на французского короля римского императорского декорума, отождествление главы абсолютистского государства с богами Марсом и Аполлоном



Макет Рима Джисмонди (Фрагмент). Позади Колоссеума на высоком подиуме торжественно высится храм богинь Венеры и Ромы. Проект этой грандиозной постройки создан строителем форума Траяна Аполлодором из Дамаска совместно с преемником Траяна — императором Адрианом, человеком разносторонне образованным и сведущим в зодчестве. Слева, вдоль храмовой ограды, проход на Римский форум. По соседству с колоссальными общественными сооружениями жилые кварталы Рима, прорезанные сетью узеньких улочек (шириной не более пяти-шести метров). Улицы загромождались лавчонками мясников, пирожников, брадобреев. Здесь же, на узком

тротуаре, школьные учителя обучали своих питомцев. В Риме царил такая теснота, что рабам-носильщикам, переносившим богачей по городу, приходилось поднимать носилки над головами прохожих. Ликторы, специальные служители, обязанностью которых было расчищать в толпе дорогу перед должностным лицом, нередко получали тяжкие увечья в стычках с раздраженной расталкиванием толпой.

Днем повозки проехать по городу не могли. Грузы перевозились только ночью. Уличного освещения не было. Быков, лошадей и мулов приходилось громко понукать в темноте, и над Римом день и ночь стоял невыносимый шум и грохот.

придавали власти вневременной характер. Этому способствовали постройки триумфальных арок, триумфальных колонн, сооружение конных памятников и театрализация придворных ритуалов в древнеримском духе. Хотя король Людовик XIV и его министры не увлекались коллекционированием, они покровительствовали изданию роскошных, переплетенных в тисненую кожу томов, поражающих и современного человека объемом сведений об античной мифологии, о генеалогии древнеримских родов, об античных обычаях.

Французский классицизм XVII века был не только слугой абсолютизма. Античность воспринималась подчас и как укор несовершенной, полной противоречий и жестокости жизни. Пример античности был как бы опорой в сопротивлении несправедливостям. Законы античного искусства, санкционированные вечностью, казались воплощением незыблемых истин, не зависящих от капризов моды и вкуса двора.

Классицизм ощущал себя хранителем гуманистических традиций Возрождения и его идеала прекрасного гармонического человека. Поскольку этот идеал сформировался в другой стране и у другого народа, верность этому идеалу нередко оборачивалась бегством от действительности. Рим представляется миром «античной мечты», куда не доносятся звон шпага, звуки выстрелов, стенания обездоленных. В Риме возникает

колония передовых французских художников, а в третьей четверти XVII века учреждается филиал Королевской Академии художеств.

На деле Рим XVII века не был тем патриархально-идиллическим городом, каким его хотели видеть передовые французские художники. Мир «античной мечты» нужно было создавать. Издание грандиозного собрания штудий античных рельефов, статуй, ваз, медальонов, монет в составе многих томов, строго систематизированных по видам искусства и бытовым функциям, известное в истории как «Бумажный музей» К. дель Поццо (покровителя французских художников, поселившихся в Риме), было символом этого «очищенного от действительности» мира. Таким же символом было издание обмеров римских памятников, гравированных на меди. В качестве воплощения возвышенной красоты, строгой линейности и математической пропорциональности грандиозный архитектурный увраж, изданный Королевской Академией художеств в Париже, оставил далеко позади гравированные на дереве обмеры Андреа Палладио. Увраж служил и важнейшим источником изучения римского искусства и одновременно сборником норм, обязательных для каждого французского зодчего.

Пока Версаль играл роль образца для всех дворов Европы, значение Древнего Рима как эталона государственного величия сохранялось. Не случайно в ознаменова-

ние победы над турками под Азовом Петр I в 1696 году сооружает в Москве первую триумфальную арку. По поводу успехов в строительстве новой русской столицы и постройки Зимнего дворца в середине XVIII века Ломоносов обратился к императрице Елизавете Петровне с такими словами:

В России строишь Рим,  
Пример в том сарский дом.  
Кто смотрит, тот чудится,  
Сказав, что скоро Рим пред нами  
постыдится.

Спустя немногим более полувека после Ломоносова великий русский художник Орест Кипренский уже не испытывает перед прошлым Рима ни малейшего пиетета. «Римляне не любили посредственное, — пишет он (имея в виду прежде всего памятники императорского Рима). — Все планы их были велики, обширны: настоящей меры не было ни в чем, особенно в пороках. Благодарю бога, что я не рожден в те времена, когда люди, облаченные в тоги, более походили на чудовищ, нежели на людей... Времена Перикла, вы будете всегда образцами всем народам».

Перелом во взглядах на искусство императорского Рима начался после выхода винкельмановской «Истории искусства древности». По Винкельману, античное искусство начало медленно деградировать с IV века до н. э., а римское искусство, утратившее идеалы благородной простоты, превра-

тилось со временем в слабое подражание греческому. Процесс этот, согласно Винкельману, имел причиной установление единоличной диктатуры, ибо всякая деспотия противна природе человеческой и постепенно ведет к подрыву творческих сил народа.

Сам Винкельман высоко оценил художественные достоинства римских памятников и немало содействовал их сохранению. Однако созданный им образ греческой классики как искусства, порожденного равенством, оказался мощным оружием в борьбе третьего сословия с феодально-абсолютистскими режимами и вел к «ниспровержению» авторитета Древнего Рима.

В литературе конца XVIII века это ниспровержение было частью критики социального неравенства и осуждения деспотического властолюбия. Английский историк Эдуард Гиббон в своем семитомном труде «История упадка и разрушения Римской империи», одной из самых популярных книг конца XVIII — начала XIX века, доказывал, что сама гибель Рима вызвана органическими пороками деспотизма. Загнивание Римской империи, обрисованное Гиббоном в неповторимо ярких образах, длилось, как он считал, целое тысячелетие. Оно завершилось в 1453 году падением Константинополя. Под пером Гиббона римляне из героев-победителей, какими их рисовал XVII век, превратились в жестоких, разнузданных чудовищ, которые в первой четверти XIX века



В портрете императора Тита бросаются в глаза несколько укороченные пропорции лица и широкая, короткая шея — семейная особенность Флавиев. В отличие от идеализированного портрета Августа, здесь возраст императора подчеркнут глубокими складками на переносице и на лбу.



Зал Юпитера Государственного Эрмитажа первоначально предназначался для пластики XVII—XIX веков. Поэтому в распалубках свода — рельефные портреты скульпторов нового времени. После Великой Октябрьской социалистической революции зал был предназначен для древнеримской скульптуры.



так ужасали Ореста Кипренского.

Чудовищами рисовались, разумеется, не все римляне, но только римляне эпохи империи. В той же мере, в какой римская империя рисовалась в отрицательном свете, Рим эпохи Республики представлялся образцом демократического строя. Соответственно происходило преувеличение достоинств римской республиканской скульптуры по сравнению со скульптурой императорской эпохи или отнесение выдающихся памятников искусства II—III веков на двести—триста лет назад.

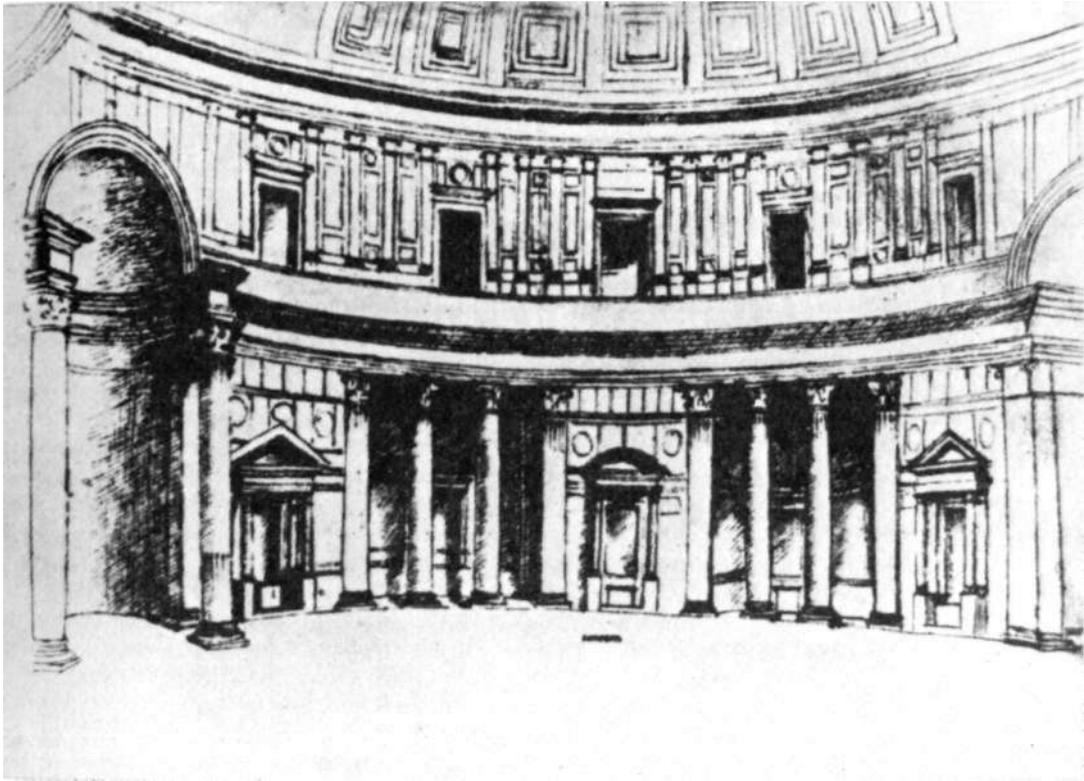
В эпоху, последовавшую за наполеоновскими войнами, правительство папской области проводит раскопки Римского форума (уровень земли в этом месте поднялся на 10—11 метров по сравнению с античными временами); ведет сложные и трудоемкие работы по укреплению грозящих обвалом аркад Колоссеума, расчищает подземные помещения под его ареной, освобождает от застроек рынки Траяна. Если искусство Древнего Рима и уступало греческому в своем приближении к идеалу, то отблеск этого идеала на нем все же лежал и, как казалось, падал на папский престол. Поэтому в Италии первой половины XIX века среди археологов ведущую роль играли лица духовного звания.

В эпоху нарастания национально-освободительного движения против австро-венгерского господства над севером Италии и испанского влияния на юге страны

итальянская археология начала превращаться в арену борьбы между учеными, для которых Рим был колыбелью христианства, а папский престол — естественным преемником императорского трона, и молодыми романтиками, для которых римские древности — национальное наследие Италии, призывающее к объединению страны и возрождению нации вопреки католической церкви.

Не случайно, что именно виднейший деятель борьбы за объединение Италии, профессор истории неаполитанского университета Джузеппе Фиорелли стал главой итальянской археологической школы и признанным отцом археологии в ее современном понимании.

Во времена Винкельмана (считавшего себя археологом) археология занималась только памятниками искусства, Фиорелли же начал рассматривать как потенциальный аргумент в идеологическом споре все без исключения материальные следы древнеримской культуры. Из этого вытекали новые методы работы. На смену хищническим поискам древних мраморов должны были прийти систематические раскопки. В 1863 году Джузеппе Фиорелли, став начальником археологических работ в Помпеях, превратил раскопки в школу для ученых Европы. Археологические работы в Помпеях были первым национальным культурным начинанием объединившейся Италии, обратившим на себя вни-



Грандиозное купольное сооружение древних римлян Пантеон поразил воображение Рафаэля. На рисунке камышовым пером великий мастер запечатлел интерьер Пантеона, не подозревая о том, что ему суждено вскоре быть похороненным в этом здании.

мание всего мира. В Помпеях были разработаны методы фиксации взаимного расположения находок, методы определения стратиграфических слоев и другие методы, лежащие в основе полевой археологической работы и поныне. Фиорелли покинул пост главного археолога Помпей тогда, когда его ученики уже развернули работу на территории Рима и окрестностей.

В семидесятые годы XIX века не только народные массы Европы, но и представители буржуазных верхов испытывали разочарование в парламентской системе. Официальная политическая мысль окончательно порвала с критикой общественного неравенства, с которой она когда-то начинала. Историческая литература отказывалась от фраз о гибельности властолюбия и выдвигала идеал сильной личности, соединяющей свои интересы с пониманием государственной необходимости.

Свой прообраз буржуазное общество начало искать уже не в античном полисе, а в эллинистических монархиях и в императорском Риме. Греция эпохи Перикла, которую с легкой руки Винкельмана более ста лет считали страной равенства, страной единства личных и общественных интересов, стала рисоваться теперь страной трагических конфликтов и враждующих властолюбцев, в то время как императорский Рим снова представлялся сильным и стройным общественным организмом.

Венские ученые Алоиз

Ригль и Франц Вихгоф выступили в это время с утверждением, что для исследователя равноценны все периоды истории искусства, что в каждом «продукте» искусства действует проявление некоей «художественной воли», которая по своей природе исторична и не может подвергаться ни восхвалению, ни осуждению, ибо в искусстве нет эпох расцвета и упадка и, стало быть, высшего и низшего.

Римское искусство, по мнению венских искусствоведов, будучи этапом развития европейской культуры, не только не подражательно, но по своей внутренней ценности и значению отнюдь не ниже греческого. Близость римского портрета к природе, точность и документальность римских рельефов, по Вихгофу, вовсе не вырождение греческого духа, а выражение иной — противоположной греческой — «художественной воли».

Художественная воля — это выражение духа народа. Ригль не отрицал связи искусства с социальными условиями, но считал, что при одинаковых условиях искусство может развиваться по-разному, в зависимости от художественной воли.

Венские искусствоведы считали, что традиционное выведение римской культуры из древнегреческой излишне прямолинейно. В то время как греческая культура, по их мнению, своими истоками тяготела к Древнему Востоку, римская культура уходит корнями и в прошлое варварской Европы.



Гипсовые слепки римской скульптуры, находящейся в разных музеях мира, собраны в зале искусства Древнего Рима Государственного музея изобра-

ительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Музей был открыт в 1912 году в качестве учебного музея слепков при Московском университете.

Греческое искусство, в силу присущих ему тенденций, искало путей возвышенной идеализации, а римское — чаще шло по своему собственному пути конкретизации и детализации. Например, рельефы колонны Траяна с непрерывным изображением действия и нагромождением реалий военного дела венские искусствоведы рассматривали не как результат забвения греческих принципов, а как воздействие на римскую пластику римской же исторической прозы. «Венская школа» пыталась установить особые внутренние законы, присущие римскому искусству, и оценивать его в соответствии с задачами, которые ставили себе древние римляне.

Алоиз Ригль жил в «веселой Вене». Однако Австро-Венгрия на рубеже веков была далеко не беспечной страной оперетт и вальсов Иоганна Штрауса. Империя Габсбургов, в течение столетий считавшаяся наследницей Древнего Рима, не смогла оправиться от ударов, нанесенных ей прусским милитаризмом, она находилась в процессе распада, в состоянии безысходного кризиса. Ригль, ощущавший этот кризис как «закат Европы», усматривал в римском искусстве пророческое ощущение грядущей катастрофы, сказавшееся в окончательной утрате веры в разумность мира. Венский профессор высоко ставил римское искусство и полагал, что никто не может оценить трагическое величие императорского Рима так глубоко, как европеец его времени.

Будучи великим эрудитом, Ригль доказывал, что каждая найденная в земле статуя, каждый архитектурный памятник, каждое произведение прикладного искусства должны быть использованы как источник, помогающий восстановить картину ушедшей эпохи. Не отвергая значения археологии, венские искусствоведы противопоставили ограниченности сведений, которые могут быть извлечены из археологической находки, неисчерпаемость памятника искусства. Безграничность глубины исследования — основное отличие искусствоведческой науки от археологической.

В XX веке наука отвергла ряд представлений венской школы. Однако мысль о том, что люди разных эпох по-своему воспринимают искусство разных периодов прошлого и что оценка отдельных произведений зависит от убеждений и взглядов, обстановки и атмосферы, господствующих в обществе, к которому принадлежит зритель, оказалась плодотворной. Возникал вопрос, чем же в своих взглядах, моральных нормах, системе поведения отличались от нас создатели древних культур? Это стало предметом исторической психологии, дисциплины, возникшей в конце 50-х годов XX века. Историческая психология впервые объяснила «слепоту», побуждавшую людей столетиями не ценить и даже не замечать великие памятники искусства, и помогла осознать историчность и подвижность любых оценок искусства прошлого.

Среди отвергнутых представлений венской школы оказалось ее объяснение особенностей римской культуры связью с культурой варваров, однако наука не вернулась и к представлению о том, что в искусстве Древнего Рима деградировали принципы греческой классики. Ученые стали теснее связывать Древний Рим с процессами, происходившими в эллинистическом мире после смерти Александра Македонского. Рим не столько предложил завоеванным областям культурные формы, сколько создал государственную систему, обеспечивавшую дальнейшее развертывание симбиоза западных и восточных элементов, начавшееся с символической свадьбы в Вавилоне. Город Рим был символом и воплощением этого симбиоза великих культур.

Карту этого Рима гуманисты XVI века стремились увидеть столь страстно, что им чудилось, будто они видели ее впрямь. Лишь современная наука превратила мечту в реальность, придав ей облик гигантского макета.

Итало Джисмонди, архитектор и археолог, последний представитель плеяды учеников Фиорелли, составил себе имя в десятых — двадцатых годах нашего века как руководитель раскопок в портовом пригороде Рима — древней Остии. Именно Джисмонди удалось раскопать остатки многоэтажных жилых комплексов, в корне перевернувшие представление о характере застройки демократических

районов Рима. Среди находок в Остии были фрагменты рельефов, в которых Джисмонди усмотрел сходство с рядом памятников Рима. Джисмонди первый попытался использовать эти и другие древние изображения для корректировки данных археологии. Работа Джисмонди над планом Древнего Рима началась в 1924—1925 годах и длилась более десяти лет.

План Рима IV столетия, созданный на основе раскопок и скорректированный с помощью изобразительных материалов, был завершен в 1935 году, но охватывал не всю территорию города, а лишь его монументальные ансамбли. Этот план в течение двадцати лет оставался известен только специалистам, сперва оспаривавшим, а затем постепенно признавшим убедительность метода Джисмонди.

Италия пережила войну, поражение Муссолини, ликвидацию последствий фашизма. Наступил послевоенный патриотический подъем, и только тогда, наконец, план Джисмонди оказался в центре внимания общественности. В 1955 году было решено создать на основе плана гигантский макет города и установить его в Музее римской цивилизации. Тогда же началась интенсивная работа по изучению литературных источников, составлению социологических таблиц, исследованию психологии древнего римлянина. Это оказалось необходимым, чтобы заполнить лакуны на плане Джисмонди и реконструировать жилые кварталы города.

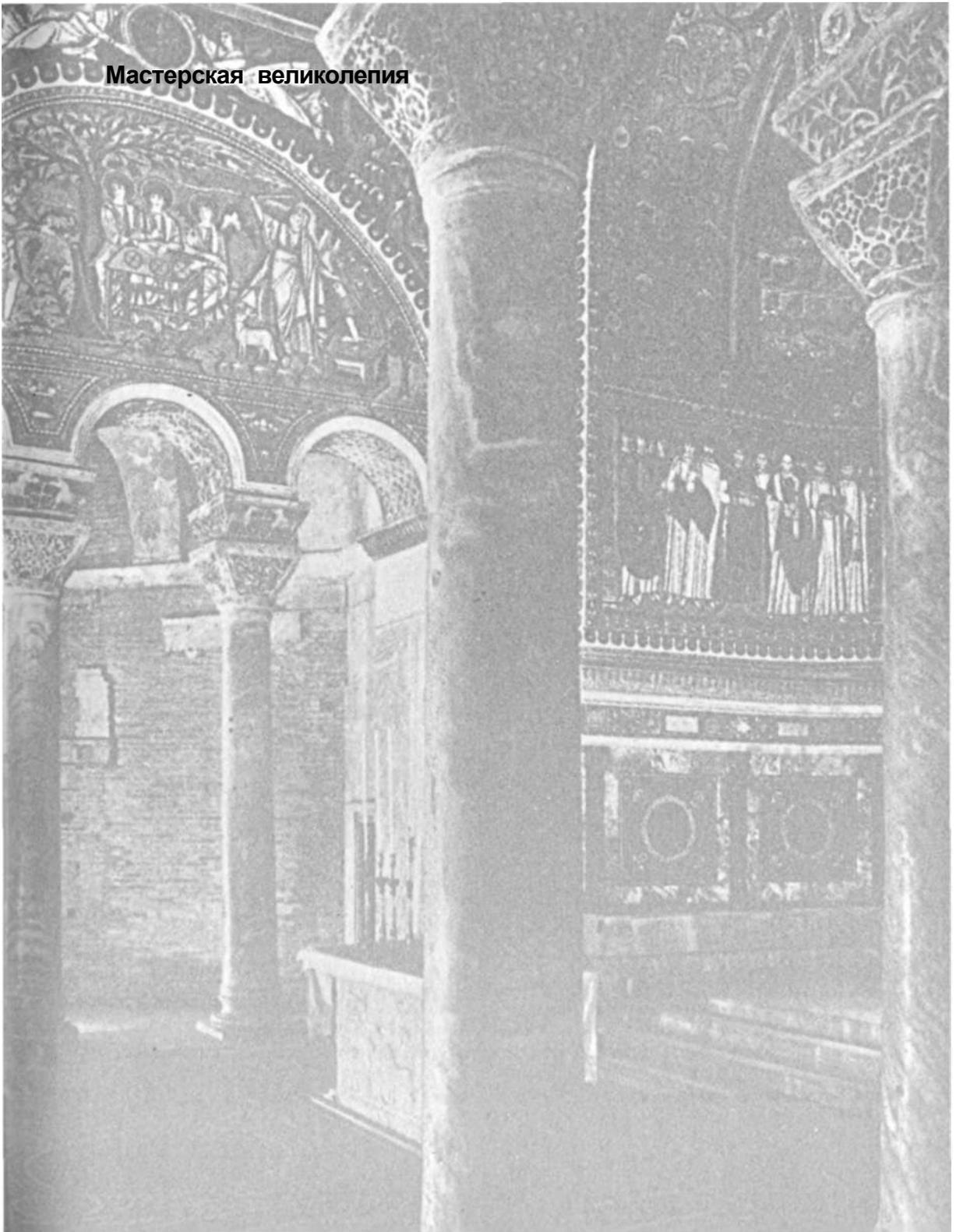
Джисмонди умер в 1968 году в возрасте девяноста трех лет. За три года до смерти он пригласил художника Карло Перини руководить изготовлением объемного макета города масштабом 1:500. Бригаде чертежников, резчиков и форматоров был предоставлен огромный зал в руинах рынка Траяна. Модель Древнего Рима выполнялась под сводами, выложенными древними римлянами.

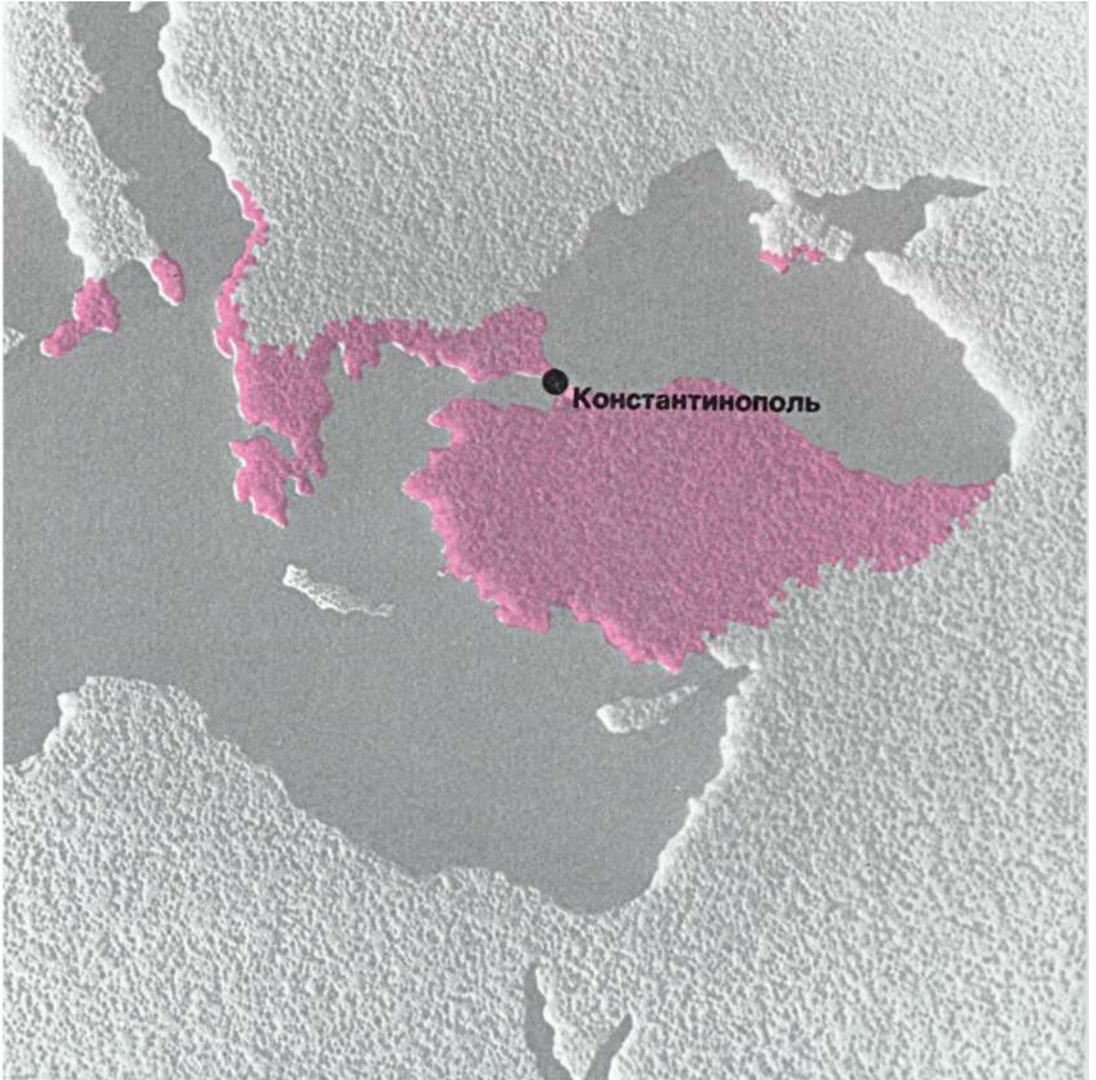
Работа началась с района форумов, после чего приступили к реконструкции Палатинского холма с дворцов императоров. Для реконструкции жилых кварталов материалов все еще было недостаточно. Восстановление двух с половиной миллионного города, гражданине которого почти все время находились на улице, площади, общественном месте, представляло огромные трудности, прежде всего в силу несходства с жизнью совре-

менных городов. Из-за немыслимой для современного человека тесноты одно время казалось, что улицы Древнего Рима непроходимы.

По мере готовности реконструкция Древнего Рима выставлялась по районам. Модель росла из года в год. К 1978 году была завершена реконструкция всего левого берега Тибра с основными монументальными и жилыми комплексами. Правый берег, район Транстевере, что значит «Затибровье», еще не готов, ибо научная работа, ведущаяся под руководством профессора Джузеппе Лული, все еще не завершена. Тем не менее не только планировка и силуэт вечного города, но даже архитектурный декор отдельных сооружений воспроизведены со скрупулезной точностью. Наука, по словам поэта Возрождения Бальтазара Кастильоне, «вдохнула жизнь в труп Великого города».

Мастерская великолепия





Карта Византийской империи в XI веке.

### **Главные исторические лица:**

**Константин** (около 285—337) — полководец, в 306 году провозглашенный римскими легионами, стоявшими в Британии, императором Рима. Однако борьба Константина с соперниками за власть завершилась лишь в 325 году. Вскоре Константин перенес свою резиденцию из Рима в Константинополь (греч. Византий) и допустил свободное исповедание христианства на территории Римского государства.

**Юстиниан** (483—565) — император Восточной Римской империи (с 527 года). Деспотическое правление Юстиниана вызвало восстание народных масс, с большим трудом подавленное. Юстиниан отвоевал у варваров большую часть Италии, острова Сицилию, Сардинию, Корсику.

**Кондаков Никодим Павлович** (1844—1925) — русский историк искусства. Выпущенная Кондаковым в 1876 году «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей» положила начало изучению художественной культуры Византии. В многочисленных трудах, посвященных частным вопросам, Кондаков ввел в науку огромный, не известный ранее материал по истории византийской культуры, а ранее известному дал совершенно новое освещение.

**Айналов Дмитрий Власьевич** (1862—1939) — профессор Петербургского университета, ученик Н. П. Кондакова, автор многих статей и ряда научных монографий о древнерусском и византийском искусстве.

**Стшиговски Иозеф** (1862—1941) — австрийский ученый, посвятивший себя истории средневекового искусства. Стшиговски привлек обширный фактический материал в обоснование своих гипотез относительно влияния искусства народов Азии на культуру Византии и Европы.

**Лазарев Виктор Никитич** (1897—1976) — член-корреспондент Академии наук СССР, профессор Московского университета. В. Н. Лазареву принадлежат фундаментальные труды по древнерусской живописи, по византийскому искусству, по истории искусства итальянского Возрождения. Его работы отличаются

глубиной исследовательской мысли и обилием новых убедительных атрибуций памятников искусства. В. Н. Лазарев многие годы работал в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Он является основателем картинной галереи музея.

Римские императоры нередко переносили свою резиденцию из Рима туда, откуда им казалось удобнее править государством. Константин следовал примеру ряда предшественников, когда в 330 году принес жертву богине судьбы города Константинополя, который он основывал. Эта церемония означала, что захолустного греческого Византия, стоявшего на этом месте без малого тысячу лет, как бы и не существовало ранее. Перенос резиденции Константина на Босфор, на стык Европы и Азии, был вызван тем, что многолетняя борьба за власть разорила западные провинции. Легионам на Западе приходилось платить деньгами, собираемыми в процветающих восточных провинциях, в которые превратились завоеванные Римом эллинистические царства.

Свою новую резиденцию Константин вряд ли считал соперником Рима. Возможно, он собирался со временем возвратиться в Вечный город и явно не предполагал, что государство вскоре разделится, а Константинополь станет столицей Восточной Римской империи и просуществует еще около тысячи лет после того, как варвары сокрушат Западную империю.

Константинополь, лежавший на пересечении великого «шелкового пути», с запада на восток (из Италии в Китай), с другим великим северо-южным путем по Днепру в Скандинавию, носил еще до разделения империи официальный титул «новый Рим». «Новый Рим» отличался не только богатством, но и живописным расположением и здоровым климатом. Сюда устремилась масса людей из близлежащей Греции, Армении и государств Малой Азии, в которых господствовал греческий язык. Поэтому жители Константинополя, называвшие себя ромеями, то есть римлянами (от Рома — Рим), говорили не на латыни, а на языке древних греков — койне.

Столица ромеев занимала треугольник, ограниченный с востока Мраморным морем, а с севера глубоким, служившим гаванью заливом Золотой Рог. Константинополь был окружен кольцом каменных стен, с юго-западной, сухопутной, стороны город защищали еще две каменные стены и глубокий ров, двумя концами упиравшийся в море. Главные ворота города были укреплены надолбами и подъемным мостом. В трех сводчатых проездах опускались кованые решетки, а на увенчанных боевыми зубцами башнях, как руки, вздымались гигантские

рычаги, чтобы опрокидывать осадные лестницы противника.

Главные ворота служили одновременно мощным оборонительным сооружением и триумфальной аркой. Боковые проезды ворот были приземисты и хорошо защищены на случай внезапного штурма, но центральный пролет был выше и шире, нежели того требовала фортификация.

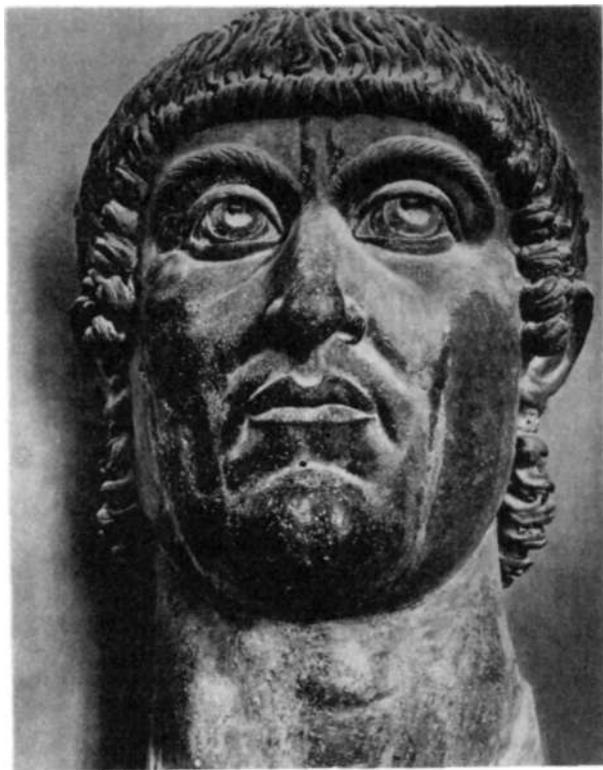
Так же как некогда в Риме, в Восточной империи перед триумфальной колесницей шли трубачи и за ней вели скованных пленников и несли трофеи. Но, в отличие от Рима, на колеснице не восседал триумфатор, а была выставлена разукрашенная икона, почитавшаяся защитницей города. Императору надлежало сопровождать святыню пешком, идя рядом с колесницей.

Империя ромеев была христианским государством. Император в качестве христианина должен был публично проявлять свое смирение, несмотря на то что он считался первым после бога и все, что к нему относилось, — столица, дворец, ворота — объявлялось священным. Ворота, через которые он вступал в Константинополь, назывались Золотыми, ибо со времен Вавилона или еще более древних золото на Востоке считалось воплощением сияния славы и излучением небесных сил. Название «Золотые» означало, что ворота охраняемы самим богом, защита которого надежнее, нежели острокопечные кольца, надолбы и подъемные мосты.

Когда Константин обстраивал Византий, он мыслил его еще эллинистически римским городом с прямыми улицами, пересекающимися под прямым углом. Однако впоследствии Константинополь рос, подобно всем восточным городам, не планомерно, а стихийно, и постепенно прямоугольные, окруженные портиками форумы затерялись в лабиринтах извилистых улочек и закоулков.

Извилистой была и широкая главная улица, начинавшаяся за Золотыми воротами. Сперва она шла мимо монастырских садов, огородов и виноградников, покрывавших склоны холмов. Кое-где ее защищали от дождя и зноя крытые портики. Колонны, некогда принадлежавшие античным храмам, впоследствии разрушенным, были различных цветов и из различных материалов, и это отличало византийские постройки от колоннад, возведенных римлянами в языческие времена.

Улица была многолюдна и пестра. Слово «ромей» означало не национальность, а подданство. Персы, армяне, грузины, проживавшие на территории Восточной Римской империи и платившие налоги государственным сборщикам, так же как греки или болгары, считали себя ромеями. Они говорили на официальном языке империи — греческом, но носили свои национальные костюмы. Узкие рубахи греков — хитоны — были цветными. Яркая вышивка украшала длинные белые рубахи славян. Кафтаны пер-



Главной задачей скульптора, работавшего над гигантской статуей императора Константина, было не достижение портретного сходства, а создание в портрете идеального образа земного божества. В Капитолийском музее в Риме находится скульптурная голова высотой 2,5 м и другие части колосса.



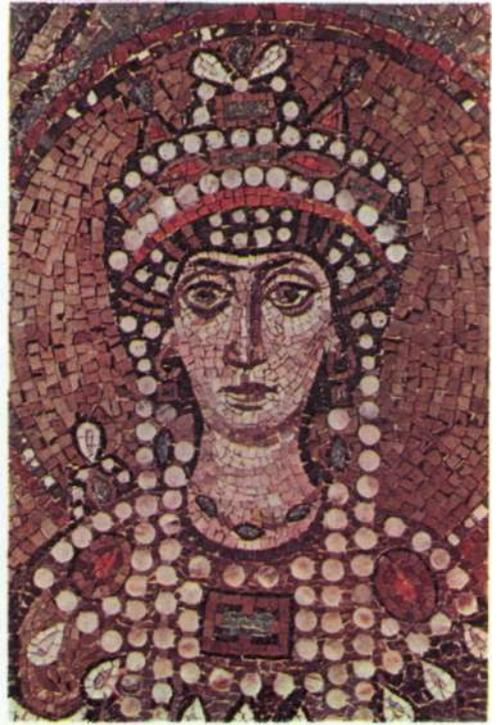
В византийском искусстве античные традиции упорнее всего держались в мелкой пластике. Вопреки установленному церковью запрету на круглую скульптуру, изображение святых Георгия и Тирона на боковой створке складня из слоновой кости X—XI веков напоминает статуи римских воинов.





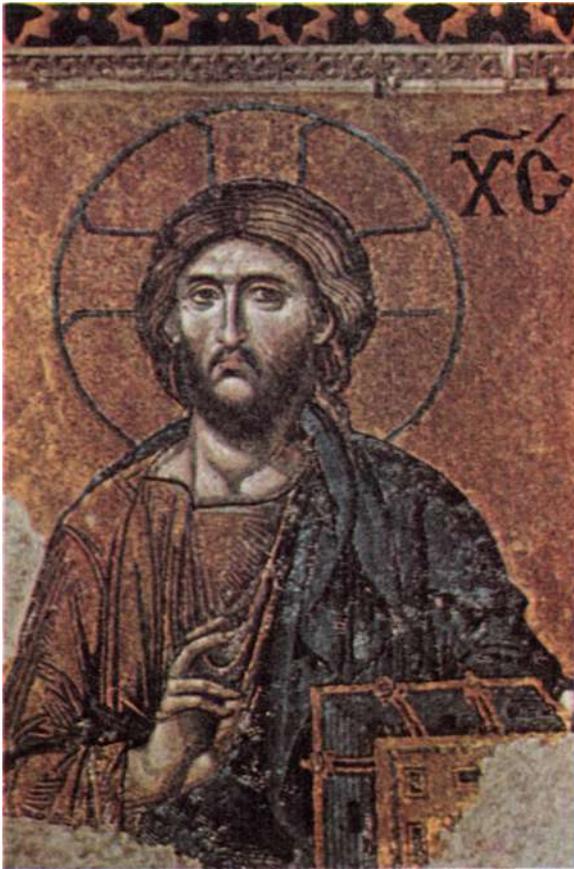
На мозаике церкви Сан-Витале в Равенне (VI век) император Юстиниан в пурпурном облачении и с нимбом христианского святого представлен равноапостольным венценосцем, царем и священнослужителем. Император — средоточие земного величия и небесной красоты. Под стать ему и императрица Феодора, тоже с нимбом святой и в унизанном жемчугами уборе на другой мозаике той же церкви. Император и императрица окружены свитой, подобно тому

как на небе бог окружен сонмом святых и ангелов. По представлению византийцев, государство земное — подобие царства небесного. Поэтому придворные на мозаике словно застыли в торжественном благоговейном предстоянии. В мозаиках Равенны сказываются античные традиции, например, в индивидуализации отдельных лиц, как у епископа с огромным лбом мыслителя. В VIII—IX веках в искусстве Византии происходит перелом. Условность усиливает-



ся, повышается духовность. Фигуры императора Алексея Комнина и императрицы Ирины на мозаике XII века в храме Софии Константинопольской сливаются с золотом фона. Это приводит к тому, что царственная чета кажется сотканной из сверкающих самоцветов. Алексей и Ирина помещены по сторонам фигуры богородицы, поражающей материальной плотностью сине-пурпурных одежд и определенностью силуэта. Столь же определен и младенец

Христос на руках у Марии. Этот всемерно подчеркнутый контраст утверждает небесное в качестве высшей реальности и противопоставляет его призрачной зыбкости всего земного, в том числе даже царской власти.



Византийское искусство создало образ бога — грозного, неприимимого, неподкупного судьи. Правая рука Иисуса Христа поднимается, чтобы благословить праведных, левая держит огромную книгу. Под золотым переплетом записаны грехи всех живых и всех мертвых.



На мозаике X века в Софии Константинопольской император Константин в короне, знаке своего сана, и с нимбом — символом святости — благоговейно склоняется перед богородицей. Модель в руках императора — это основанный им Константинополь. Константин как бы просит для своей столицы благословения.



сов были узорчатыми. Плащи западноевропейских воинов — из цветной шерсти. Толпа в Константинополе была невероятно пестрой, и на фоне ее пестроты выделялись черные одеяния монахов.

Отсутствие логики, над которым когда-то издевались древние римляне, оказалось не слабостью, а силой христианского учения. В последние века Римской империи, когда непрерывные восстания, войны, конфискации, казни, грабежи рождали чувство всеобщей безысходности, когда земля приходила в запустение, торговля обрывалась, города безлюдели, надежда на чудо оказывалась едва ли не последним прибежищем человека. Образ Христа, совмещающего несовместимое, сочетающего несочетаемое, одновременно и бога и человека, олицетворяющего и мир и меч, умершего и воскресшего, приносил впавшим в отчаяние надежду на спасение после смерти.

Подготовка к переселению в небесное царство, становясь целью земного существования, побуждала многих людей селиться в одиночестве в лесах и пустынях, проводить жизнь на площадках высоких столпов или в темноте наглухо замурованных, подобных могилам, келий. Античный идеал гармонического человека, победителя, героя, гражданина, вытеснялся идеалом изможденного, отвергнувшего все земное аскета. Тысячи людей вступали в монастыри, где, проводя дни и ночи в молитвах, довольствуясь единственной рясой

из грубой ткани, никогда не надевая обуви, они черпали душевное спокойствие в сознании искупления грехов добровольными страданиями.

Монастыри, занимавшие часть территории Константинополя, были подобны крепостям. Каждый был окружен стенами, выложенными из ряда крупных плоских кирпичей — плинфы, перемежавшихся с широкими светло-розовыми полосами раствора. Хотя центром монастырей были церкви, византийцы не заботились об их внешнем облике: храмы Константинополя были зажаты жилыми постройками, хозяйственными дворами. С улицы часто были видны лишь купола, блестящие поливной черепицей или позолоченной медью.

В отличие от античных архитекторов, придававших особое значение объему святилища, главное внимание константинопольских зодчих уделялось воплощению нерушимой гармонии религиозных, этических и эстетических начал в интерьере храма. Не только монах, но и мирянин, какое бы место в обществе он ни занимал, значительную часть своего времени проводил в молитвах под церковными сводами. Эту часть своей жизни он считал наиболее важной и наполненной, ибо храм представлялся ему подобием небесного царства, его «моделью», а мозаичные изображения бога и святых или писанные на досках иконы он наделял

способностью видеть, чувствовать, сострадать.

Каждому из изображений отводилось в храме то самое место, которое, по представлениям ромеев, тот или иной святой занимает в божественной иерархии.

Христианские храмы произошли не от языческих храмов, а от римской базилики. Однако они не были «крытой улицей», рассчитанной на движение людей в горизонтальной плоскости, а росли вверх, словно предназначенные для мысленного восхождения восторженной души к сияющим небесам.

Здание храма венчалось куполом. Купол покоился на четырех столбах, соединенных арками, так что в плане получался квадрат. В VII—VIII веках к подкупольному квадрату со всех сторон пристраивали по квадратной ячейке, так что получался символ христианской веры — крест. С IX века плану церкви стали придавать крестообразную форму с помощью четырех цилиндрических сводов, как бы врезавшихся в подкупольное пространство, что создавало эффект нарастания архитектуры от периферии к центру и снизу вверх, это подчеркивалось еще живописным декором.

Сразу же за порогом храма узоры мраморного пола уводили взгляд вошедшего в глубину, к полукруглой восточной стене, где обычно фигура богоматери в пурпурном покрывале и темно-синих одеждах воплощала столь важную для христианства идею жертвенного

материнства. Богородица изображалась с широко раскрытыми глазами — так, словно она постигает непостижимое для простого человеческого разума величие жертвы, которой послужит ее дитя. Ритмично, скорее как орнамент, нежели как складки, падает пурпурное мозаичное покрывало на голову и плечи девы Марии. Пурпур играет в свету золотом, и золото отблесков сливается с золотом фона, создавая сложную игру цветов и фактур. Это лишает фигуру — материальности, а зрителя — представления о том, изображена ли Мария на стене или парит в воздухе в золотых лучах.

Богоматерь обычно держит на руках младенца или изображена с руками, поднятыми, словно в мольбе, к центральному куполу, откуда, заворачивая и пронизывая взглядом темных глаз, смотрит темнобородый Христос. Мозаичный Христос Вседержитель в образе грозного, исполненного ярости и не знающего снисхождения судии прижимает к груди книгу, которую раскроет в день последнего (Страшного) суда, чтобы воздать каждому по делам его.

Архангелы с полупущенными крыльями в качестве начальников небесного войска изображались в униженных жемчугом одеяниях полководцев. Они размещались в куполе, окружая бога подобно свите.

Под архангелами в подкупольном барабане располагались фигуры апостолов — учеников Хри-



Главный неф Софии символизирует вселенную как арену, на которой свершаются величественные события священной истории. После превращения храма турками в мечеть он сохранил характер церемониального зала. Во времена султанов в нем объявляли народу об одержанных победах и начавшихся войнах.

ста, выполненные в нежно-зеленых, светло-голубых, розовых, жемчужных и пепельных тонах. Фигуры апостолов помещались обычно между окон, ибо учение Христа церковь считала светом, а апостолов — распространителями слов своего учителя.

Главную часть Нового завета составляют четыре Евангелия — описание земного пути и речений Иисуса Христа. Евангелия от Марка, Матфея, от Луки и от Иоанна уподоблялись краеугольным камням здания церкви, и изображения евангелистов помещались на той части архитектурной конструкции храма, на которой покоится купол, — на парусах, служащих переходом от подкупольного барабана к четырем столбам-устоям. Сами столбы украшались изображениями мучеников-святых, пострадавших за веру в Иисуса Христа. Страдание тела представлялось византийцами путем к спасению души, и потому мученикам в системе украшения храма отводилась роль опоры мироздания.

Находясь в храме у подножия столбов, человек со смирением ощущал ничтожность места, которое уготовано ему в основании иерархической пирамиды, и в то же время сознавал себя неотъемлемой частью этого величественного сооружения, что наполняло его гордостью.

Учение, которому следовала одна из многочисленных сект на земле древней Иудеи, христианство поначалу было верой голодных и обездоленных.

Враждебное Римской империи, оно сулило ей гибель и обещало своим приверженцам пришествие царства справедливости в ближайшее время. Скоро, очень скоро последние станут первыми, и те, кто провел жизнь в трудах, обретут заслуженное отдохновение.

Враждебность к Риму сравнительно быстро привлекла в ряды христиан людей просвещенных и состоятельных. Те, кто видел разложение государства и считал службу империи омерзительной и недостойной, отходил от религии предков. Христианские общины складывались в сильную и сплоченную организацию — церковь, которая, в свою очередь, начала нуждаться в защите накопленных богатств. Союз церкви и Римского государства привел к превращению христианской религии в опору господствующего класса сначала в Римской, а затем в Византийской империи. При этом царство божие отодвигалось в неопределенное будущее. Его отдаленность подчеркивалась ориентацией храма. Алтарное полукружие, символизирующее рождение Христа, принесшего людям свет надежды, устранилось на востоке против входа, а стена, означающая конец света, конец времен и конец надежд, находилась на западе — там, где был выход.

Первоначально торговля в Константинополе, как и в любом другом античном городе, сосредото-

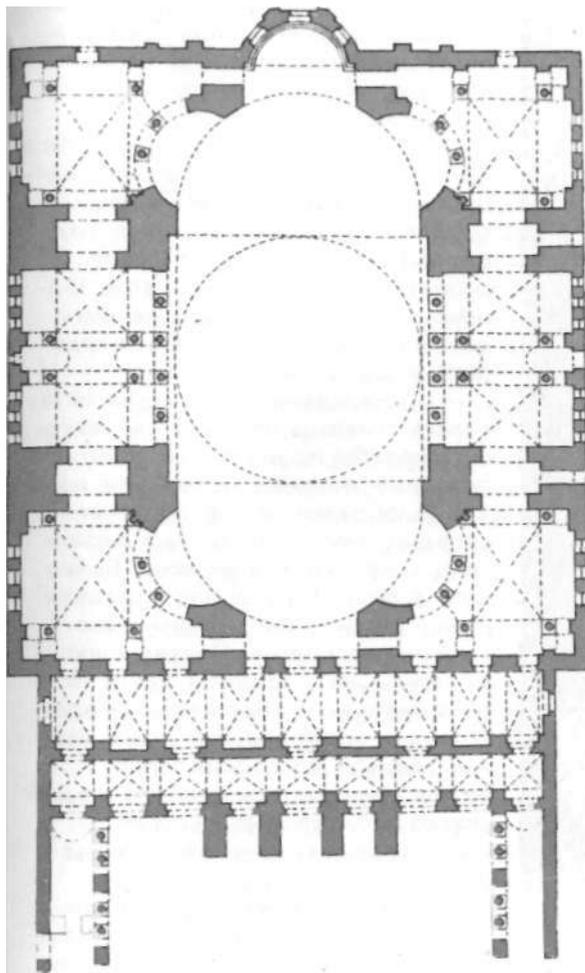
чивалась на просторных форумах. По мере роста столицы она перемещалась постепенно на затененные портиками улицы. Ремесленники работали здесь у дверей своих лавок, а разные товары либо выставляли в лавках, либо расстилали на проезжей части: для просушки, как это делали красильщики, для отбелики на солнце — как было принято у ткачей, или для закрепления узоров и выравнивания ворса на коврах, которые считались готовыми лишь после того, как по ним прошел не один караван вьючных верблюдов. Некоторые ремесленники работали в одиночку, иные — вместе с членами семьи. Наиболее богатые содержали крупные мастерские — эргастии с наемными помощниками и рабами.

Константинополь нередко называли «мастерской великолепия», ибо отсюда по всей империи расходились шерсть для плащей, полотна для хитонов, цветные шелка для облачений и придворных одежд. Константинополь славился своими мастерами, умевшими выдувать из стекла сосуды для благовоний, светильники и лампы. Из Константинополя происходили подвесные светильники, отлитые из бронзы в форме драконов, рыб, верблюдов, и только в одном Константинополе умели изготавливать украшенные рельефами и золотой наводкой бронзовые двери для особо почитаемых храмов и императорских дворцов.

Мастерские, изготовлявшие узорчатый бархат из шелка с



Сегодня святая София — музей византийской и исламской культуры. Мозаики, забеленные турками после падения Византийской империи, расчищены, раскопки и другие археологические работы проведены, но при этом сохранен и декор, присущий зданию, когда оно служило главной мечетью султана.



План святой Софии Константинопольской. Здание покоится на двенадцати мощных столбах. Четыре столба стоят посредине и являются опорами, восемь столбов, связанных с наружными стенами, одновременно являются контрфорсами. Тонкие стены не играют конструктивной роли.

применением золотой и серебряной нити, обслуживали исключительно императорский двор, тогда как серебряники, работавшие на нужды двора, в то же время имели торговые лавки в особом Серебряном ряду. Их изделия поражали изысканностью форм, виртуозностью техники чеканки и гравировки. Пиршественные и богослужебные сосуды византийского производства не знали себе равных.

Вероятно, никто так часто, как константинопольские серебряники, не заимствовал мотивов с римских и греческих образцов, никто так не знал и не чувствовал пропорций человеческого тела. Однако их привлекало прежде всего лицо в качестве выразителя духовной жизни человека, в то время как его фигура, хотя и не утрачивала объема, как это происходило в мозаике, все же теряла в своей телесности.

В VII веке византийская церковь категорически запретила ваяние круглой скульптуры. Искусство, которое в античном мире считалось ведущим, в Византии приравнивалось к идолопоклонству. Тем не менее во дворах, прилегающих к церквам, на улицах и площадях оставалось немало античных рельефов и статуй из мрамора и бронзы. Правда, византийцы относились к ним подозрительно и крестились, проходя мимо статуй, однако не стесывали у них лиц, как это делали мусульмане, и не жгли мрамор на известь в печах, как западные католики.



Диптих — дощечка для записей из слоновой кости. Одна сторона дощечки предназначена для покрытия воском, на другой вырезаны цирковые сцены. В первые века империи диптихи из слоновой кости были знаком консульского достоинства, устройство же цирковых зрелищ было обязанностью консула.

Античные памятники воспринимались в Константинополе как выражение древности города и связи империи со славным древнеримским прошлым.

Окружавшие византийского мастера античные скульптуры могли бы служить ему примером, особенно если он трудился над рельефными изображениями, разрешенными духовенством. Однако о том, чтобы срисовывать античные подлинники, не могло быть и речи.

Человеческая фигура оставалась главным объектом и искусства резьбы по кости. Константинопольские резчики продавали на улице образки и трехстворчатые складни, перед которыми византийцы молились в дороге. Бойко шла в Константинополе торговля коробочками для драгоценностей — пиксидами. Пиксиды вырезались из слоновой кости и покрывались изображениями евангельских и библейских сцен, так как главной драгоценностью византийцы считали кусочки мощей святых, обладавшие — по их представлениям — таинственной силой.

Влияние на судьбу человека приписывалось также изображению святого, сопровождавшему византийца всегда и повсюду в виде всякого рода образков и складней. Для бедняков образки вырезались из дерева, для тех, кто зажиточней — из мягкого камня стеатита, для богачей — из твердых полудрагоценных пород сердолика, оникса, многослойного сардоникса,

порой из темно-фиолетового аметиста. Но кто бы ни изготавливал изображение, в каком бы материале ни работал ремесленник, кому ни предназначал он свой труд, поза святого, его атрибуты, наклон головы, поворот и жест отвечали канону, установленному церковью.

Утонченность, изящество, виртуозное мастерство византийских ремесленников ценились во всем мире, однако зарабатывать свой хлеб трудом считалось в Византии недостойным. Только лишь труд каллиграфа считался подвигом во имя божие.

Самые ценные книги выходили из императорских скрипториев. Здесь устанавливались правила — канон, согласно которому ту или иную книгу надлежало украшать так или иначе. На каких именно местах по отношению к тексту и в каком числе должны быть миниатюры, заставки и буквы, определялось канон. Иерархия существовала и для книг. Переписчики книг не были ни священнослужителями, как некогда в Древнем Египте, ни рабами, как в Греции и в Риме. Книги писались теперь не на папирусе, а на особым образом обработанной тонкой телячьей или бараньей коже — пергаменте, и хоть форма свитка продолжала применяться для официальных документов, книги получили форму «кодекса» (сшитых вместе нескольких тетрадей). Кодекс не нужно было держать в обеих руках, как свиток, — его можно было при чтении положить на пюпитр. На листах

кодекса писали с обеих сторон, а не на одной, как на свитке, и, наконец, для удобства чтения текст расчленяли заставками, концовками и буквицами на главы, параграфы, абзацы. Особенности пергаментной книги привели к вытеснению крупного «унциального» шрифта мелким и более сложным по начертанию «минускульным», пользование которым породило отделение слов друг от друга — прием, не известный переписчикам античных книг.

Центр Константинополя не совпадал с планиметрическим понятием середины города, как это было в Афинах или Риме. Центром Константинополя считались дворец главы государства, носившего титул василевса, и храм святой Софии. Это место, по представлениям византийцев, было «пупом» всего мира. Тут был установлен позолоченный столб, подобный тому, который стоял на Римском форуме, и это была точка отсчета дорог европейской части Византии. Отсюда же открывался вид на горы азиатского материка, лежавшие за Мраморным морем.

Издалека, с подплывающих к Константинополю кораблей, святая София казалась бесформенной. Огромные выступы контрфорсов напоминали гигантские утесы, а церковь казалась естественной частью холма, ибо, в отличие от творений римского и греческого зодчества, она не имела никаких ордерных членений.



Одежда, тонкая и прозрачная, обрисовывает прекрасное тело так называемой Ириды с западного фронтона Парфенона. Ирида — в греческих мифах вестница небес, олицетворение радуги. Многие ученые полагают, что складки, трепещущие на ветру, несут на себе следы резца самого великого Фидия.

В отличие от мозаик Древней Греции и Рима мозаики, покрывающие внутри стены и своды византийских построек, выложены не из камня, а из стекловидной массы — смальты. Византийцы изготавливали смальту разных цветов: подобно натуральным камням она могла быть прозрачной или глухой.

По-иному выглядела святая София внутри. Окруженный невысокой аркадой двор с колодцем посредине служил переходом от хаоса городской застройки к размеренному порядку церковного интерьера, где никак не ощущалась грандиозная, подавляющая масса здания. Во двор выходило преддверие храма — поперечная сводчатая галерея (нарфик) с девятью бронзовыми дверьми. Одна из дверей — центральная — была грандиозного размера, и каждый понимал, что она предназначена для самого бога. В торжественные дни через эту дверь в храм проходил император. Залитое светом помещение, открывавшееся за порогом нарфика, было столь велико и столь великолепно, что, по словам византийского писателя, каждый, «кто вошел в этот храм, чувствует, что храм не есть дело людского могущества и искусства, но скорее дело самого божества, а душа, обращаясь к небу, знает, что бог здесь, близко и что это дом его, который он избрал для себя».

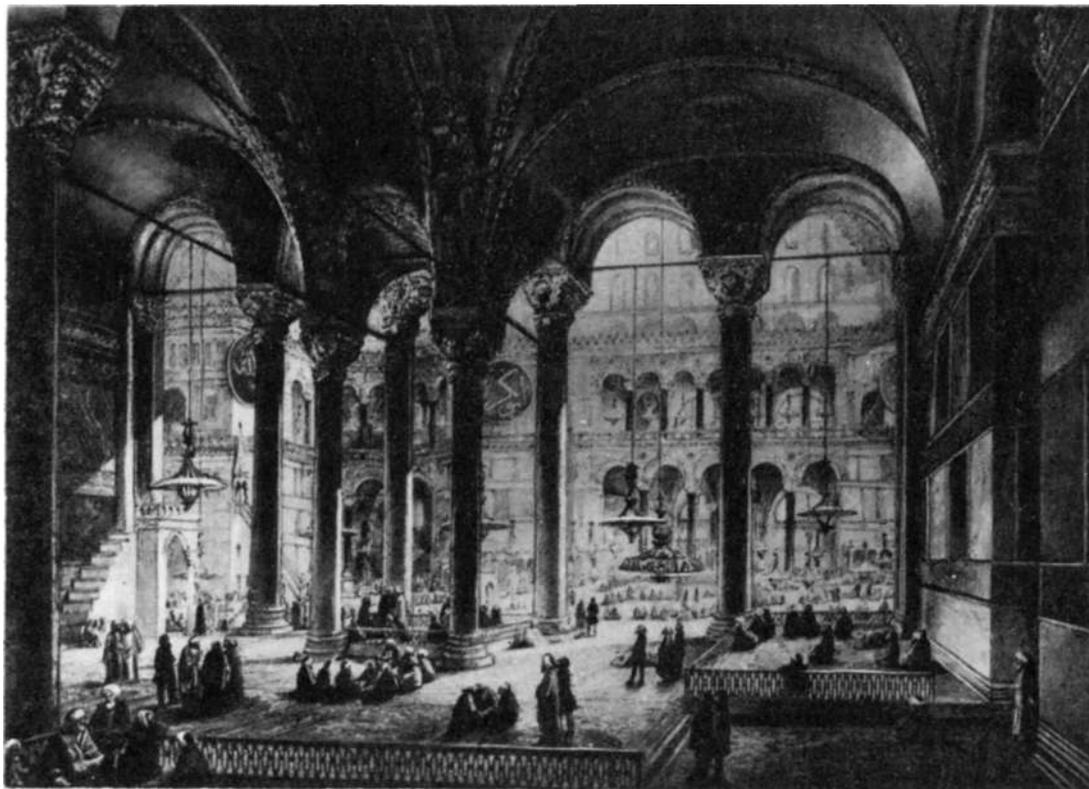
«Небом», к которому обращалась душа византийца, был колоссальный купол, поднятый на непостижимую высоту.

В отличие от античных греков, считавших видимый облик вещей отвечающим их внутренней сущности, византийцы полагали, что в каждом предмете заключен некий сокровенный смысл. Купол представлялся не только перекрытием, но и небесным обиталищем бога. Поэтому церковные купола

выкладывались в виде перевернутой плоской чаши, чтобы поверхность мистического «неба» могла быть воспринята зрителем при входе в церковь вся целиком. Дабы обозреть византийский купол, не нужно было стремиться к центру пространства, как это было в римских сооружениях, перекрытых куполами в виде полусферы.

Четыре колоссальных столба — устои, на которых держалась вся подкупольная конструкция святой Софии, — представлялись византийцам не только опорами, сложенными человеком, но и мистическими корнями, соединяющими небо и землю. Устои связаны подпружными арками, парящими в высоте подобно радугам. Солнечный свет, вливающийся через сорок окон барабана, «отрезает» купол от арок, так что кажется, будто он парит в воздухе и медленно возносится ввысь.

Архитекторы Анфимий из Тралл и Исидор из Милета приставили к подпружным аркам центрального купола два полукупола такой же мягкой уравновешенной формы. Полукупола подчинены поднятому над ними главному куполу, а их окна образуют как бы нисходящую световую ступень по отношению к сорокаоконному световому венку. В свою очередь каждый из полукуполов господствует над тремя малыми полукуполами — конхами, завершающими Софию с востока и запада. Конхи также имеют ряды окон, составляющих как бы третью ступень света.



Наиболее насыщенные и богатые перспективы в храме св. Софии открываются из боковых нефов. Глазам зрителей богослужбных церемоний, размещавшихся за колоннами, представляли покрытые мозаикой или облицованные мрамором поверхности стен и сводов главного нефа.

На золотом фоне средней конхи — женская фигура на троне. Лик Марии в образе царицы небесной освещают глаза, огромные и печальные. Это глаза матери, знающей о муках, на которые обречен ее сын. Скорбь Марии столь велика, а серьезность младенца столь значительна, что зритель не только сострадает, но и ощущает их трагедию как трагедию мировую, переживаемую всем человечеством.

В отличие от античного художника, целью византийского мозаичиста было создание некоего «знака», в котором бы угадывалась и затем домысливалась зрителем полнота содержания. Для этого нужно было наделить цвет определенным смыслом. Золотой в Византии означал божественность, пурпурный — царственность (голова богоматери как на иконах, так и на мозаиках покрыта пурпурным платком), а синий цвет одежды богородицы считался цветом знатности.

Древние римляне стремились зрительно подчеркнуть устойчивость и прочность постройки. В Византии своды и стены — всего лишь зыбкая оболочка, отделяющая священное пространство церкви от греховного города. Поэтому мраморная облицовка и ткани, драпировавшие промежутки между колоннами, должны были создавать впечатление «невесомости» архитектуры. Главным же средством ее дематериализации было мерцание кубиков, из которых составлялась

мозаика. Одни кубики, изготовлявшиеся из полупрозрачной смальты, были цвета старого золота, другие напоминали расплавленный металл, третьи — легкую позолоту. Переливаясь, они лишали глаз возможности оценить, далеко ли от него стена, арка или свод, плотны они или бестелесны, неподвижны или колеблемы. Золото представлялось византийцам «блистательным», «светоносным», «благосветным». Блеск золота — блистанье божьей славы, застывший солнечный свет, сияние правды и справедливости. Красота золота казалась «сверхкрасотой» самого бога, ибо «бог есть свет и нет в нем никакой тьмы», — разъясняли в своих трудах византийские богословы.

Главный неф Софии имеет сверхчеловеческий масштаб и как бы говорит о бесконечности бога. Колонны и своды боковых нефов членят их на отдельные пространства, наподобие анфилады залов, рассчитанных на масштаб человека.

Главный неф был сценой, на которой совершалось богослужение с песнопениями, речитативами, ритмическими движениями, воспроизводившие историю жизни Христа. «Духовный спектакль» разворачивался на амвоне — помосте, стоявшем под куполом, и перед невысокой каменной преградой, отделявшей восточную алтарную часть храма. Боковые нефы были «зрительным залом». Духовный спектакль был разбит по числу дней в году — на 365 действий. В определенный день из года в



Серебряный реликварий, хранящийся в Государственной Оружейной палате Кремля. Автор воспроизводит сень, построенную в церкви города Салоники над захоронением Дмитрия Солунского. С одной стороны сени изображены император и императрица, с другой — святые воины.

год, из десятилетия в десятилетие, из века в век на амвоне и перед алтарем святой Софии разворачивались события из жизни Христа в установленной церковью символической форме.

Важнейшей частью богослужения считалась литургия, посвященная рождению и смерти Христа. Священник с вином и хлебом в драгоценных сосудах входил в алтарное полукружие и возлагал сосуды на алтарь. Под пение хора за ним затягивался занавес, перегородивший неф, с тем чтобы ритуальные действия не происходили на глазах мирян. Затем занавес раздвигался, священник выходил к молящимся, но теперь вино и хлеб считались превратившимися в «истинную» кровь и «истинную» плоть Христа. Вкушая частицы просфоры и отхлебнув вина, человек верил, что становится причастным божеству.

Архитектура, мозаичная живопись, хоровая музыка, сияние бесчисленных свечей, ослепительный блеск драгоценной утвари, курящиеся благовония вызывали у молящихся ощущение, что «дух, возносясь к богу, витает в облаках, убеждаясь, что бог находится поблизости, с усладой пребывая здесь среди тех, кто сам избрал его».

Службу в храме святой Софии отправляли глава византийской церкви — патриарх, носивший титул Вселенского, и главы церковных округов — епископы, находившиеся в этот день в городе. Духовенство ослепляло великоле-



Римский военачальник IV века грек Дмитрий был после смерти причислен к святым и почитался покровителем славянских народов. Рельеф с изображением Дмитрия, хранящийся в Оружейной палате, вырезан на стеатите в Константинополе в XI веке. В XIII веке оправлен в серебро русским мастером.

пием священного облачения; хор поражал своей слаженностью, а свет, лившийся из окон, рефлектируя от мозаичного пола, объединял все.

Из ритуалов, совершавшихся в храме, важнейший — коронация. Коронуемый входил в храм святой Софии в обычном платье, встречаемый многочисленным клиром в златотканых, украшенных самоцветами облачениях. Стоя перед иконами, он со смиренным видом должен был прослушать молебен, после чего, как бы поднимаясь на ступень, получал право облачиться в пурпурные одежды.

По представлению византийцев, императором человек становился не по праву рождения, а в результате обряда вручения знаков императорской власти. Считалось, что этот обряд смывает с коронуемого любое бесчестье, любое преступление, превращает его в живую икону. Византийцы с равным благоговением молились на коронации прославленного своими достоинствами военачальника и на коронации узурпатора и убийцы и с восторгом кричали: «Достоин!», когда на его голову патриарх возлагал золотой венец. В этот момент коронуемый в глазах византийцев обретал некую космическую сущность, и теперь его полагалось уподоблять солнцу.

Патриарх помогал новому императору подняться с колен и подводил к двухместному трону, а сановники в белых одеждах на коленях подползали к властелину.

Носить императорский сан означало превратиться в живой «образ» Иисуса Христа и исполнять роль его наместника. Считалось, что бог, незримо восседающий на двухместном византийском троне, «сажал» своего земного наместника «по правую руку от себя», и сановники, как величайшую святыню, лобызали стопы императорских ног, обутых в пурпурные сапожки.

И все же, в отличие от своих римских предшественников и эллинистических царей, византийский император не считался богом, одновременно с символом земной власти — золотым шаром — ему вручался символ тленности — мешочек пыли.

Каждый христианский храм возводился в качестве модели небесного царства. Святая София считалась главным среди них не только благодаря невероятным размерам, не только из-за своего положения «в центре мира» и не в силу пышности отделки. Обряд коронации, превращавший смертного в «высшее» существо, был таким же чудом пресуществления, как и литургия. Место, где происходит такое чудо, место, где на глазах у народа рождается это солнцеподобное существо, могло быть если не самым божественным небом, то только его «истинным подобием».

Византийская культура оказала сильнейшее влияние на страны, в то или иное время

входившие в состав империи (такие как Сирия или Болгария) или граничащие с ней (как Иран или Армения). Влияние Византии испытала и Древняя Русь, не имевшая общих границ с Византией, но принявшая от Византии христианство. Киев лежал на середине пути «из варяг в греки», и его жители были знакомы с византийской культурой не только через греческое духовенство, устремившееся на Русь, но и благодаря торговле.

Константинополь был для Киевской Руси примером величия — Царьградом. Главные ворота в Киеве назывались Золотыми, а главный храм — Софией. В строительстве Софии Киевской принимали участие византийские зодчие, а в ее украшении — столичные константинопольские мозаичисты. Русь восприняла от Византии строительную технику, иконопись, ювелирное искусство, книжное дело. В течение столетий на Руси читали главным образом творения византийских писателей.

Эталоном величия и культуры Византия оставалась для Руси и после своего крушения в середине XV века, что и побудило великого князя Ивана III объявить Москву преемницей Константинополя — «третьим Римом» и перенять в качестве герба своего государства византийского двуглавого орла.

Византийские ритуалы сохранялись при московском

дворе вплоть до Петра I, а пришедшие из Византии художественные принципы жили в русском изобразительном искусстве и еще долее.

В средневековой Европе византийское влияние было сильно в Италии, особенно в южной, с которой у византийцев велась торговля и были прочные политические связи. Впрочем, во всех европейских странах византийские иконы, мелкая пластика, ювелирные изделия, эмали и ткани высоко ценились и рассматривались как образцы высочайшего вкуса. В XII веке, во время разгрома Константинополя крестоносцами, немало предметов искусства было захвачено, немало художников вынуждены были переселиться в Италию, Францию, Германию, что способствовало преодолению тяжеловесных форм романского стиля и сложению более гибкого художественного языка готики.

Тем не менее на протяжении всей средневековой истории Европы существовала и росла неприязнь к Византии. Она вызывалась и расколом церкви, и различием в строе жизни, обычаях, нравах. Византийская дипломатия представлялась европейцам вероломной, тактика византийских полководцев — трусливой, обычаи византийского двора — растленными, а самих византийцев в Европе считали лицемерами, живыми и лживыми людьми.

Все то, что в византийском искусстве служило способом выразить в чувственных образах сверхчувственное, во временном — вечное, в конечном — бесконечное, было чуждо людям эпохи Возрождения.

С началом XV века приверженность византийского искусства к канону, плоскостность, золотой фон, отказ от линейной перспективы, которая была известна еще художникам Древнего Рима, объявляются извращением законов природы.

Но дело обстояло не просто. Например, в Венеции великим мастерам живописи XV и XVI веков Витторе Карпаччо, Джованни Беллини, Джорджоне, Тициану, Тинторетто поручалось украшать своими радостными полотнами залитые светом церкви «жемчужины Адриатики». Но в домашних молельнях патрицианских дворцов висели иконы. Те самые люди, которые публично поддерживали победу светского начала в искусстве, наедине с собой в минуты религиозных настроений обращались к творениям византийцев.

В Европе внимание к Византии после ее крушения под натиском турок в 1453 году прежде других проявили страны, где о ней меньше всего знали, — Германия и Нидерланды. В XVI веке в борьбе с католической церковью сторонники реформации особенно яростно нападали на торговлю индуген-

циями — отпущением грехов за деньги. Византийские богословы еще раньше стали осуждать эту практику римских пап. Реформаторы использовали их доводы и в ряде других вопросов. Это вызвало интерес к византийским рукописям, их изучение и комментирование.

В XVII веке интерес к Византии проявляется во Франции.

В Византии подражание богу было главной обязанностью государя. В Византии император приобрел образ космического существа, которое постоянно сравнивали с солнцем. В Византии оформилось юридическое обоснование абсолютности монархической власти. В Византии сложилась многоступенчатая бюрократическая иерархия.

Это высоко ценили при дворе Людовика XIV, где были возобновлены не только римские, но и византийские ритуалы.

Византийская история, наравне с римской, служила во Франции XVII века примером величия государей и верности подданных. Не случайно историку Дю-Канжу, собравшему и опубликовавшему огромное количество византийских рукописей, покровительствовали могущественный первый королевский министр Фуке, а затем его преемник Кольбер. Впоследствии Дю-Канж был признан «отцом византологии» и удостоен памятника. Именно он ввел в науку и сами термины «Византия», «византийцы».

Хотя сведения по истории Византии уже в XVII веке были обширны, материальная культура, облик и быт византийцев отождествлялись с римскими вплоть до конца XVIII века. Когда Жак-Луи Давид в картине «Велизарий» изобразил византийского полководца, просящего милостыню у ворот Константинополя, он представил и Велизария и солдата, с ужасом узнающего в нищем слепце жертву императорского приговора, в римских костюмах. Художники-классицисты изображали героев «Илиады» и «Одиссеи» в соответствии со своими представлениями о греческой классике, тем самым перенося действие на 400—500 лет вперед, а сюжеты, почерпнутые из византийской истории, они относили назад, в обстановку Римской империи.

Передовым умам XVIII века религия представлялась цепью нелепых, придуманных злонамеренными попами. Четыре из семи томов своей «Истории упадка и разрушения Римской империи» Гиббон посвятил деградации Византии. Государство, в котором религиозная жизнь играла столь важную роль, казалось ему заслуживающим только осуждения. Гиббон не принимал терминов «Византия» и «византийцы», он видел в Константинополе вторую столицу Римской империи. Провозглашение христианства официальной религией он считал не исторической



Ясностью и определенностью красок миниатюры напоминают драгоценную эмаль. Выполненные в придворной мастерской около 1019 года миниатюры псалтири Василия II (Библиотека св. Марка, Венеция) иллюстрируют историю царя Давида: «Помазание Давида на царство» и «Единоборство Давида с медведем».

закономерностью, а произвольным актом, сделавшим античную культуру жертвой церкви.

Поклонникам античности, поборникам естественных и вечных законов красоты, каковыми были последователи Винкельмана, влияние христианства на искусство казалось пагубным. Византийская живопись, подчиненная канону и лишенная перспективы, представлялась им порождением суеверий и церковной политики. Правда, византийская литература ценилась, однако же, постольку, поскольку сохраняла рудименты античности.

В начале XIX века романтизм выдвинул новое представление о двух великих эпохах истории человечества. Вторая, христианская эпоха, к которой романтики относили и себя, не рассматривалась более в плане упадка по сравнению с первой — античной. Она представлялась эрой духовного подъема, результатом прозрения истины. Этот взгляд порождал интерес к христианским древностям и дал толчок к формированию первых коллекций предметов византийского прикладного искусства.

Отождествляя духовную жизнь средневековой Европы с историей католической религии, романтики унаследовали враждебность к православной церкви и не принимали образной системы византийского искусства, хотя они приняли романский стиль и европейскую готику.

Сосуды, употреблявшиеся при богослужении, складные иконы, ювелирные изделия византийцев рассматривались в эпоху романтизма как памятники религиозной жизни, их художественное достоинство оценивалось сравнительно невысоко. В середине XIX века археологи, раскапывавшие древнегреческие города, часто выбрасывали в отвал находки, относившиеся ко временам Византийской империи.

С середины XIX века посещение Оттоманской империи европейским ученым было облегчено. Однако вести раскопки в Константинополе все еще не разрешалось. Церкви, превращенные турками в мечети, по-прежнему были недоступны. Судить о византийском искусстве можно было лишь по мозаикам Венеции, Сицилии и Равенны, а также по миниатюрам византийских книг. Однако духовной напряженности, раскрытия явлений сверхчувственного мира, которые романтики открыли в искусстве средневековой Европы, в этих мозаиках и миниатюрах ученые не усматривали.

В середине XIX века сторонники так называемого позитивизма подвергли критике универсальные философские системы, лежавшие в основе представления романтиков об искусстве. Позитивизм отвергал возможность познания законов, управляющих мирозданием, и считал сомнительной способность ума давать

правильную оценку произведения искусства. Отсюда следовало отрицание как попыток классицизма увидеть в искусстве незыблемые законы прекрасного, так и стремления романтиков обнаружить в образах искусства отблески сверхчувственного мира. Позитивисты считали задачей науки скрупулезное изучение конкретных процессов, происходивших в истории и культуре, и искали в каждом отдельном процессе присущую лишь ему логику.

Идеи позитивизма лежали в основе труда Иоганна Краузе «Византийцы в их государственном и частном быту». Изучая жизнь Константинополя по литературным источникам, Краузе проводил сравнение сведений древних авторов с теми гражданскими, юридическими, строительными, санитарными и прочими нормами, которые регулировали жизнь немецкого города середины XIX века. Это позволило ему не только проверить правдоподобность дошедших до нас описаний, но и выделить ряд особенностей, присущих византийской культуре.

Против оценки византийских памятников по степени их близости к античным выступил мюнхенский лингвист Карл Крумбахер (1856—1909). В «Истории византийской литературы» (1897) Крумбахер указал на то, что христианство в образе богочеловека, распятого на кресте, поставило в центре мироздания

этическое начало. В персонажах житий святых, в образах героев легенд и византийских хроник Крумбахер усмотрел свободу выбора между добром и злом, которой даже в малой степени не обладали античные герои. Благодаря христианству, утверждал ученый, проблемы нравственности приобрели в Византии роль, немыслимую для античного общества, а представление христиан о бесчисленности путей спасения и дорог, ведущих к гибели, породило то невероятное обилие жанров византийской литературы, которое было не свойственно и не нужно античной словесности. С точки зрения Крумбахера, каждый жанр имел свою собственную, не зависимую от других жанров логику, но каковы бы ни были жанровые отличия отдельных произведений, они выражали чувства, настроения и чаяния средневекового византийца, а не его античного предшественника.

Хотя византийская культура представлялась ученым по-прежнему лишенной развития, в конце XIX века ее самобытность не вызывала сомнений. Византийское искусство привлекало теперь своим тяготением к вечности, внутренней успокоенностью, стройной системой символики, то есть тем, за что его отвергло Возрождение.

В России представление о Византийской империи, Византий-



Вид Константинополя. Гравюра на меди неизвестного русского мастера начала XVIII века. На втором плане слева от середины под номером 3 мечеть Айя-София (святая София), левее — резиденция султана на месте императорского дворца. Справа — поразившие художника количеством минареты.

ской культуре, византийском искусстве в силу особенностей самой русской истории имело иной характер, нежели на Западе. Византия была для русских исторической реальностью, тесно связанной с русской церковью и русской государственностью. На Руси Константинополь издревле почитался «вторым Римом». Различие между византийским искусством и искусством античного Рима в России никогда сомнению не подлежало.

Объявив «самодержавие, православие, народность» основами российской государственности и обратившись за поддержкой этого лозунга к церковной традиции, режим Николая I вполне последовательно ставил некий «византийско-русский стиль» образцом исконного и самобытного в искусстве. Этот стиль насаждался Петербургом, вытесняя традиционный классицизм. Различие между византийским и древнерусским еще не осознавалось, и обмеры архитектурных памятников, проведенные главным образом в Южной Руси и издававшиеся с 30-х годов XIX века, не столько расширяли представление о византийском искусстве, сколь запутывали его картину.

Уяснить отличие художественных тенденций Византии от тенденций, порожденных развитием Древней Руси, и тем самым противопоставить научную позицию официально-бюрократической стало задачей науки

и перенесло центр тяжести интересов русских ученых в область материальной культуры Византии.

«Среди русских историков Никодим Павлович Кондаков занимает одно из наиболее почетных мест. Н. П. Кондакову посчастливилось обогатить систему гуманитарных наук совершенно новым отделом. При этом Кондаков не опирался ни на какую традицию. Понятие византийского искусства как своеобразного художественного мира было выражено им вполне самостоятельно. Кондаков не только воссоздал историю византийского искусства путем привлечения совершенно нового материала, но сделал нечто большее: он выработал также оригинальный метод для данной научной дисциплины», — писал В. Н. Лазарев.

Действительно, никто из ученых конца XIX — начала XX века не мог соперничать с Н. П. Кондаковым в знании византийского прикладного искусства, икон, быта, костюма, которое ученый применил к исследованию византийской живописи.

В центре внимания Кондакова стояла иконография, то есть традиционное построение одних и тех же сцен в иконописи, монументальной живописи и книжной миниатюре. Кондаков исходил из того, что византийская живопись как религиозное искусство служила конкретным целям церковной политики и что в зависимости от этих целей один и

тот же персонаж в пределах неизменной композиционной схемы трактуется то иступленным аскетом, то благочестивым проповедником, то благожелательным мудрецом. Каждое изменение, по мысли Кондакова, было обусловлено не художественным произволом, а конкретными историческими условиями.

Если для Карла Крумбахера, предложившего классификацию византийских литературных памятников, развитие происходило внутри литературного жанра, но сами жанры в рамках литературного процесса оставались неподвижными, то Кондакову, выделившему в иконописи и миниатюре ряды близких по смыслу памятников, именно выявленное им развитие иконографических схем давало опору для построения исторической картины византийской живописи в целом. В начале XIX века в результате многочисленных открытий на Ближнем Востоке и в Азии в науку вошел новый обширный материал по истории архитектуры и прикладного искусства, использованный венским профессором Стшиговским. По Стшиговскому, решающим фактором для классификации произведений искусства являются не их художественные достоинства, а происхождение отдельных форм, развитие которых он объяснял «первоначальным импульсом», разновидностью «художественной воли» Франца Викхофа.

В отличие от последова-

телей Гиббона, продолжавших отождествлять Византию с Римом, И. Стшиговски, по существу, отрицал преемственность культуры Византии от Рима и отвергал решающую роль христианства в ее сложении. Своеобразие византийской культуры, по Стшиговскому, определялось победоносным наступлением кочевников Алтая, Ирана и Монголии на районы господства древнегреческой традиции. В частности, храм Софии в Константинополе Стшиговски считал развитием архитектурного типа, сложившегося на Кавказе и перенесенного на константинопольскую почву мощным потоком культурного влияния. Стшиговски обосновал свои теории обширным фактическим материалом, впервые введенным им в обиход византологии.

На вопрос: «Восток или Рим?», вынесенный Стшиговским в заглавие своей книги, ответил русский профессор Д. В. Айналов. Подобно другим ученым рубежа веков, Айналов считал вопрос о происхождении искусства центральным и показал, что в искусстве Византии нашли развитие, в первую очередь, традиции эллинистической культуры II века до н. э. — II века н. э., развитые и переосмысленные христианством.

Айналов, в отличие от Кондакова, противопоставлял религиозную направленность византийского искусства, то есть выраженное в нем общее стремление к спасению души, непо-

средственным дидактическим задачам, ставившимся церковью перед живописью и архитектурой. Интерпретации сюжетов, лежавшей в основе иконографического метода Кондакова, с точки зрения Айналова, было недостаточно. Он предложил изучение памятника не только в связи, но и независимо от роли, предназначенной ему церковью, это открывало перспективу определения художественных достоинств данного памятника, его места в искусстве и места самого искусства в византийской культуре в целом.

После падения султаната и установления в Турции республики (1923) ученым было разрешено исследовать византийские церкви, превращенные в мечети, раскрывать в них древнюю стенопись, а также производить раскопки в мусульманских святынях. Расчистка византийских икон в музеях и частных собраниях Европы и Америки, переатрибуция известных ранее памятников и кропотливая историко-филологическая работа, проводившаяся особенно интенсивно во второй четверти XX века, также ввели в обиход науки огромный арсенал новых фактов.

Неизмеримо разросшийся материал обобщил в своей «Истории византийской живописи» (1947) В. Н. Лазарев. Для него кардинальным вопросом было не исследова-

ние происхождения искусства или влияний, следы которых оно несет. Главным для Лазарева было раскрыть в качестве последовательного и закономерного процесса драматизацию изобразительного языка византийской живописи. Развитие, которое Кондаков проследил на примере отдельных иконографических рядов, в трудах Лазарева приобретает обличье неуклонного возрастания духовности, а условность, плоскостность, иносказательность, отличающие византийское искусство, оказываются языком этого искусства, построенного на иных принципах, нежели античное.

Лазарев считал первые два с половиной столетия после основания Константинополя эпохой, в которой византийское искусство оперирует еще пластическими схемами, выработанными в античности, осмысливая их, однако, по-новому. Время, когда Византия существует в границах Восточной Римской империи и охватывает почти весь эллинистический мир, символизирует, по его мнению, святая София.

В VII веке Сирия, Палестина, Египет отходят арабам, и территория империи сокращается вдвое. В этот период античная система уже оказывается преодоленной новой средневековой художественной системой, продолжавшей развиваться вплоть до захвата Константинополя турками. Эта средневековая система с наибольшей полнотой нашла воплощение в архитектуре и мозаичном убранстве крестово-купольных храмов IX—XII веков.

Лазарев перевернул свойственное началу века представление о византийской культуре как сплаве живописи, архитектуры, литературы и декоративного искусства, в лучшем случае подчиненных общей цели. Он раскрыл общие закономерности в художественном творчестве ромеев и в развитии их эстетических взглядов. В свою очередь это дало возможность показать, что одна и та же иконографическая схема по-разному истолковывалась не только на разных этапах истории (что открыл еще Кондаков), но по-разному понималась в одно и то же время. Изображение духовного средствами материального, раскрытие небесного средствами земного в столичном Константинополе оказывалось иным, нежели в провинциях Византии. Представление о местных художественных школах, существовавших в разных районах империи, введенное Лазаревым, потребовало пересмотра и взглядов Айналова, оказавшихся излишне прямолинейными, и взглядов Стшиговского, к тому времени не всегда обоснованно отвергнутых наукой.

С выходом «Истории византийской живописи» обнаружилось, что искусствоведение дает ряду явлений культуры новые толкования, отличные от тех, что сложились в литературоведении или исторической науке. В некоторых случаях расхождения оказались велики и, поскольку они связаны с методами и установками, традиционно присущими данной дисциплине, устранение их представлялось делом трудным.

В пятидесятых — первой половине шестидесятых годов культуру в целом стали рассматривать как подобие некоей пространственной системы, элементы которой настолько самостоятельны, что их можно изучать отдельно друг от друга, и в то же время недостаточно самостоятельны, чтобы функционировать независимо друг от друга. Части этой системы расположены в зависимости от своего значения или назначения на разных уровнях, в ее центре или на периферии. Единицей измерения такой системы и одновременно ключом к законам ее функционирования оказался создатель и потребитель данной культуры — «исторический человек».

Современное искусствоведение, признавая заслуги сравнительно-исторического метода, блестящим представителем которого был В. Н. Лазарев, тем не менее считает, что сопоставление однородных явлений, лежащее в основе метода, нередко ведет к выделению не главных, а второстепенных элементов культуры.

Специфическими же и самобытными часто оказываются те признаки, которые не поддаются сравнению. Фигура «исторического византийца», раздвоенного между земным и небесным, духом и плотью, раем и адом, между всевластием и бесправием, роскошью и нищетой, столицей и провинцией, позволяет установить связь между явлениями культуры, которые прежде казались отстоящими далеко друг от друга.

Отношение к власти и представление о красоте, политические доктрины и система храмового убранства, смысл жизни и сочетание красок — трудносопоставимы. Тем не менее они связаны между собой. Отбрасывая ответ друг на друга тогда, когда они оказываются в единой плоскости, просвечивая друг сквозь друга, в случаях, когда они лежат на разных уровнях, они выдвигают на первый план то главное, уникальное и неповторимое, что отличает империю ромеев, и только ее одну, от других великих культур прошлого.

Системный подход к изучению культуры, свойственный новому поколению ученых, открыл дорогу выводам, адресованным ко всем дисциплинам, разрабатывающим историю культуры в различных аспектах. Исторический человек — создатель и потребитель произведений живописи, поэзии, зодчества, и поэтому его фигура служит масштабом, позволяющим согласовать между собой выводы искусствознания, истории и филологии.

Живопись, поэзия, музыка, прикладное искусство, архитектура, изучаемые сегодня разными историческими дисциплинами, служили в свое время отражением цельной картины мира, которую рисовала себе эпоха. В этой картине человеку было отведено место иное, нежели то, которое отводится ему в нашем мире, и цель человеческой жизни соответственно была иной. Другими были и представления о времени, пространстве, движении.

Связь между искусством и культурой в целом была осознана еще Винкельманом, она была несомненно для романтиков. Рисовать процесс развития искусства на широком культурно-историческом фоне стало с конца XIX века правилом. Однако фон потому и называется фоном, что находится позади предмета, отделен от него определенной дистанцией. Системный же подход позволяет увидеть искусство не «в связи» и «не на фоне», а в самом механизме культуры, внутри его, во взаимодействии с другими, так сказать, шестеренками и колесчатыми валами.

Соотнесение картины мира, созданной той или иной культурой прошлого, с нашими представлениями меняет взаимоотношение так называемых смежных дисциплин, таких как искусствознание, литературоведение, эстетика. Слово «смежный» означает «лежащий через межу», на соседнем поле, то есть на общей плоскости. В науке этот термин связан с убеждением в том, что разные виды искусств (или другой идеологической деятельности) равно значимы в каждую историческую эпоху. Между тем каждая эпоха создавала свою особую, лишь ей принадлежащую шкалу ценностей. Соответственно этой шкале архитектура, живопись или поэзия то поднимались на более высокий уровень, то опускались. Достаточно вспомнить скульптуру, игравшую в системе античного искусства ведущую роль, а в Византии допускавшуюся в качестве второстепенного декоративного элемента, чтобы убе-

даться в непреложности этого правила. Перемещение отдельного элемента единой структуры всегда свидетельствует о перестройке структуры в целом, взаимной перестановке и других ее частей. Это значит, что живопись, архитектура, скульптура в иерархии ценностей новой культуры заняли иные, отличные от прежних, места и что эти места присущи лишь одной определенной эпохе. Это, в свою очередь, определяет и иерархию научных дисциплин, изучающих разные отрасли культуры. Науки перестают быть «смежными», они составляют многоступенчатую лестницу, зависящую от особенностей изучаемой культуры.

Соотнесение картины мира, сложившейся в процессе формирования той или иной культуры прошлого, с нашим современным представлением о мире сказывается на взаимоотношении так называемых смежных дисциплин, скажем, искусствознания, литературоведения, эстетики. Слово «смежный» означает — соседний, лежащий через между, то есть имеющий четко очерченные границы и при этом лежащий в той же плоскости. В науке этот термин выражает уверенность в том, что различные виды искусства или иной идеологической деятельности играют одинаковую роль в разные периоды истории и имеют неизменное значение и вес в сменяющихся одна другую культурах.

Между тем у каждой эпохи своя собственная шкала ценностей.

Соответственно архитектура, живопись или поэзия то занимают лидирующее в культуре место, то уступают его, как бы поднимаясь или опускаясь. Достаточно вспомнить скульптуру, игравшую в системе античного искусства ведущую роль, а в истории искусства Византии служившую подчиненным декоративным элементом, или вспомнить архитектуру, подчинившую себе всякую иную художественную деятельность в средние века, или живопись, лидировавшую в русской культуре конца XIX века, — чтобы убедиться в неумолимой закономерности подобных изменений.

Изменение удельного веса отдельного элемента структуры с очевидностью говорит о происшедшей перестройке структуры в целом, то есть об изменении взаимного положения всех ее частей. Это значит, что живопись, архитектура, скульптура заняли новые места, отличные от мест, которые были за ними закреплены предшествовавшими культурами и приобрели значение, свойственное новой культуре и только ей одной.

Если это так, то и иерархия дисциплин, изучающих отдельные отрасли культуры, тоже меняется. Науки перестают быть смежными, ибо отнюдь не лежат на одном уровне, равно как и не имеют четких границ. Наука перестает уподобляться полю, изрезанному разграничительными знаками, а представляется походящей на многоступенчатую лестницу, для бесконечного восхождения к истине.

## Краткий словарь реалий истории искусства

**«Авеста»** — собрание священных книг Древнего Ирана.

**Агора** — место народного собрания в Древней Греции, обычно — торговая площадь.

**Акрополь** — «верхний город». Укрепленная природой и людьми цитадель, господствующая над древнегреческим городом. Слово Акрополь, написанное с большой буквы, означает цитадель Афин.

**Алтарь** — помост или род каменного стола для свершения жертвоприношений. В Древней Греции и в Риме алтари устанавливались под открытым небом возле храмов и нередко украшались мраморной скульптурой. В христианском храме алтарь находится внутри помещения и имеет форму стола, ящика или саркофага, верхняя крышка которого покрыта тканой пеленой. В православной церкви алтарная часть отделена от прихожан каменной стенкой или иконостасом. В католической церкви алтарь открыт для обозрения со всех сторон. Нередко алтарь называют все восточное (алтарное) пространство церкви.

**Амвон** — возвышенное место (кафедра) в церкви для произнесения проповедей. В храмах Византии амвон помещался под центральным куполом.

**Амфитеатр** — в Древнем Риме монументальное сооружение, предназначенное для боев гладиаторов, травли диких зверей, театрализованных зрелищ.

**Антаблемент** — венчающая горизонтальная часть ордера (см.), состоит из трех элементов. Нижний — каменная балка, перекинутая с колонны на колонну, называется архитравом. Полоса над архитравом, то есть средняя часть антаблемента, называется фризом. Нередко фриз несет на себе рельеф — в коринфском и ионическом ордерах в форме ленты, в дорическом ордере в виде квадратных вставок. Верхняя часть антаблемента — карниз, нависающая над архитравом и фризом плита, служит для защиты здания от атмосферной влаги.

**Ападана** — зал приемов дворца персидских царей.

**Апсида** — полукруглый, граненый, реже прямоугольный в плане выступ в восточной части церкви.

**Апостолы** — двенадцать учеников Христа. С деятельностью апостолов церковь связывает распространение христианской религии.

**Ареопаг** — орган власти в Древних Афинах, заседавший на холме Ареса.

**Арка** — криволинейная конструкция перекрытия проемов или пролетов между устоями. Выкладывается из клиновидных камней или кирпичей, начиная с двух нижних точек, называемых «пятой», и ведется по направлению к верхней точке, носящей название «замка». Арочные перекрытия, в отличие от плоских балочных, передают тяжесть лежащего на них груза не только вниз, но и вбок, создавая боковой распор. Арочные конструкции были изобретены в Древнем Двуречье, однако греческие зодчие арок не применяли. В римском и византийском зодчестве широко употреблялись арки полуциркульной формы, то есть с центром дуги арки на уровне пят, или коробовые — с центром ниже пят. В архитектуре средневековья были разработаны формы арок, состоящих из дуг, проведенных из нескольких центров, так называемые стрельчатые и килевидные. Перекрытия помещений с помощью арочных конструкций называются сводами. Устои, противостоящие боковому распору арок и сводов, именуются контрфорсами.

**Атрибут** — неотъемлемый вещественный признак, отличающий того или иного героя, божество, аллегорическую фигуру. Например, атрибутом фараона на изображениях служила привязанная борода и урей. В Древней Греции атрибутом Афины считался змей, атрибутом Геракла — палица. В средневековом искусстве общим атрибутом святых был нимб, изображение сияния святости над головой; атрибутом святого Петра был ключ, так как Петр считался привратником рая; атрибутами святых мучеников были обычно орудия пыток или казни, к ним примененные, например, святая Екатерина изображалась с колесом.

**Базилика** — тип сооружений, возводившихся в эллинистических и древнеримских городах для торговых помещений или судов. Вытянутое в длину прямоугольное пространство базилики членится рядами колонн на три или пять широких проходов, именуемых нефами, или кораблями. В отличие от зала — пространства, перекрытого на одном уровне, — средняя часть базилики — выше боковых нефов. Перепад высоты используется для устройства окон. Форма античной

базилики легла в основу архитектуры раннехристианских, романских и готических церквей. В храме св. Софии в Константинополе, где главный неф перекрыт куполом, базиликальный принцип тем не менее сохраняется.

**Гемма** — изображение, вырезанное на твердом (обычно полудрагоценном или драгоценном) камне. Геммы служили главным образом личными печатями.

**Гобелен** — вытканная вручную ковер-картина. Имеет также название — шпалера.

**Грифон** — фантастическое животное, изображается в виде льва с головой орла.

**Евангелия** — включенные в состав Библии сочинения (Новый завет), повествующие о жизни Иисуса Христа. Авторство четырех Евангелий приписывается апостолам Луке, Матфею, Марку и Иоанну.

**Зиккурат** — многоярусное ступенчатое сооружение в древнем Вавилоне из сырцового кирпича; часто облицовывался кирпичом обожженным и глазурованным.

**Икона** — изображение Иисуса Христа, богоматери или святых, почитаемое христианами (католиками и православными). В отличие от картины икона считается священной со святым таинственными узами и способностью влиять на судьбу человека. В Византии иконы писались на кипарисовой доске восковыми красками, затем появились иконы, написанные темперой или выполненные мозаикой.

**Интерьер** — «внутренний вид», архитектурно и художественно оформленное пространство жилого или общественного здания. Характер интерьера, его размеры, пропорции, планировка определяются эпохой и функциональным назначением помещения. Отдельные части интерьера нередко несут различные функции, что подчеркивается монументальной росписью, декоративной скульптурой, витражами.

**Каннелюры** — вертикальные желобки на стволе колонны.

**Капитель** — верхняя часть колонны, на которую опирается каменная балка — архитрав.

**Картуш** (в древнеегипетских надписях) — обрамление вокруг имени фараона. Имеет форму овала (означающую солнечное сияние) и горизонтальную линию (символизирующую горизонт). Средневековый картуш, впоследствии унаследованный искусством Ренессанса и барокко, ведет свое происхождение от очертания телячьей или бараньей шкуры, имеет сложную пятиконечную форму. В средние века картуш окружал геральдический щит с изображением

герба или эмблемы. Лепные картуши в XVII—XVIII веках служили украшениями парадных входов во дворцы. Картуши изображались также на географических картах, видах городов, надгробных плитах и т. д.

**Колонна** (в архитектуре) — круглая в сечении вертикальная опора, сужающаяся кверху и имеющая легкое утолщение примерно на 1/3 высоты (энтазис). Колонна состоит из трех частей — базы, ствола и венчающей капители (см.).

**Клафт** — полосатый головной платок — атрибут египетского фараона.

**Мозаика** — изображение, выложенное из отдельных кусочков цветного камня, керамики или стеклянной пасты. Техника мозаики применяется преимущественно в монументальном искусстве, а также для украшения предметов прикладного искусства (главным образом в виде мозаичных вставок в основной материал предмета, называемых инкрустацией). Мозаика из пластинок дерева разных пород носит название интарсии и широко распространена в мебельном деле. Мозаика зародилась на Древнем Востоке в районе Двуречья в качестве керамической облицовки. В Древней Греции и Риме мозаика была распространена в качестве украшения пола в богатых домах и общественных зданиях. Античная мозаика выполнялась из рубленых кусочков камня и имела шлифованную поверхность. В византийском искусстве мозаика из кусочков стеклянного сплава — смальты — служила декорацией стен и куполов. Нередко в нее включались кусочки полудрагоценных камней, перламутр и т. д. Византийская мозаика не шлифовалась, и это способствовало особой глубине цвета.

**Миниатюра** — рисунок, украшающий рукопись или облегчающий ее чтение акцентировкой отдельных мест. В средние века миниатюра называли заглавную букву в начале абзаца или заставку, наносившуюся самим переписчиком книги красной киноварью (по-латыни — миниум). Впоследствии миниатюрой стали называть многокрасочные страничные иллюстрации, заставки в начале главы и концовки, служившие ее завершением. Миниатюры выполнялись в начале византийской истории восковыми красками, в средние века для миниатюры употреблялись краски, разведенные на желтке или гуммиарабике. Изобретение книгопечатания положило конец развитию книжной миниатюры, и этим словом начали обозначать произведения живописи малого формата на бумаге, пергамене, пластинах слоновой кости, эмали, фарфоре. Особое развитие миниатюра, особенно портретная, получила в европейском искусстве в XVIII—

начале XIX века. Искусство книжной миниатюры было широко развито и на Востоке, особенно в Иране в XV—XVIII веках и в Индии в XVI—XVIII веках.

**Мифы** — повествования, созданные в процессе освоения мира коллективной фантазией первобытных людей. Представление человека о себе и о мире, его происхождении, устройстве, бытии миф воплощает в образах одушевленных, как правило, в образах разумных существ. Земля, небо, растительный и животный мир персонализируются мифом в образах богов и героев, находящихся между собой в родстве и составляющих нечто вроде идеальной общины. Мифы, родившиеся в незапамятные времена, бытуют и заново истолковываются в родовом и рабовладельческом обществе. В сложных напластованиях системы мифов — мифологии — отразились попытки людей разобраться в настоящем, прошлом и будущем. Вычленение таких напластований в мифологии разных народов является предметом особой науки, также именуемой мифологией.

**Ордер** (в архитектуре) — стоечно-балочная конструкция, со строго определенным взаимным расположением и пропорциями вертикальных несущих и горизонтальных несомых элементов. Основные типы ордеров — дорический, ионический, коринфский — отличаются прежде всего пропорциями колонн и формой капителей. Предполагается, что наиболее древний дорический ордер (не имеющий базы) возник под влиянием древнеегипетского зодчества и распространился в материковой Греции в VII веке до н. э. Ионический ордер с капителью в виде двух спиралей и базой в виде точеной подставки появился в Малой Азии в начале VI века до н. э., но в самой Греции вошел в употребление не ранее середины V века до н. э. Коринфский ордер с капителью, украшенной листьями аканфа, начал входить в употребление лишь в самом конце V века до н. э. Римляне разработали на основе дорического ордера — тосканский и путем усложнения коринфского ордера — композитный.

**Орнамент** — узор, подчиненный определенному ритму, в том числе построенный по законам симметрии. Орнамент возник в незапамятные времена в качестве выражения представлений человека о мире и состоял из колдовских знаков и символов, наносившихся на предметы ритуального назначения. Со временем он утратил смысловую нагрузку и превратился в одну из форм украшения архитектуры, бытовых предметов, произведений прикладного искусства, одежды, тканей. Орнамент разде-

ляется на геометрический, растительный, зооморфный — использующий формы животного мира. Нередко он комбинируется из элементов различного характера и даже включает в себя надписи. Орнамент зрительно организует поверхность, на которую нанесен, и может выявлять архитектуру целого.

**Папирус** — травянистое растение; в Древнем Египте из него изготовляли писчий материал, называвшийся тоже папирусом.

**Пергамен** — писчий материал из недубленной, специально обработанной кожи, телячьей или овечьей.

**Пинакотека** — хранилище живописи, картинная галерея.

**Пилон** — массивная трапециевидная башня. Парные пилоны обрамляли портал египетского храма. Обычно грани пилонов покрывались рельефами. Пилонами называют также мощные опоры, например, для сводов.

**Пирамиды** — гробницы египетских царей. Первая пирамида была воздвигнута для фараона Джосера и имела ступенчатую форму.

**Портрет** — жанр живописи, скульптуры и графики, посвященный изображению человека или нескольких людей, реально существующих или существовавших в прошлом. Главная особенность портрета — сходство, под которым подразумевается не только передача внешнего физического облика модели, но и проникновение в ее внутренний мир и ее характеристика как типического явления эпохи. Обычно портрет создается художником с натуры, однако нередко портреты деятелей прошлого (или предков), созданные по историческим материалам, по воображению или воспоминанию автора. Портрет бывает оглавный, погрудный (бюст), поясной и поколенный, в рост. Оглавный и погрудный портреты обычно считаются камерными; сосредоточивая внимание зрителя на лице модели, художник обычно стремится раскрыть в них индивидуальную неповторимость личности. Поколенный, в рост и конный портреты считаются парадными, и чаще всего они подчеркивают общественное положение портретируемого. Портрет художника, выполненный им самим, называется автопортретом.

**Рельеф** — скульптурное изображение на плоскости, включенное в композицию стены или мемориального памятника или задуманное как самостоятельное произведение. Как правило, рельеф является формой монументального искусства, однако рельефные изображения часто применяются в мелкой пластике — эмалирном искус-

стве, ювелирном деле и пр. Рельеф, в котором изображенные фигуры имеют полный объем, называется высоким рельефом, или горельефом. Рельеф, у которого выпуклость фигуры пропорционально меньше, нежели ее высота и ширина, называется плоским рельефом, или барельефом. Горельеф или барельеф, имеющий дополнительно пространственные планы, создающие перспективный эффект, называется живописным.

**Форум** — общественная площадь у древних римлян, первоначально — рынок.

**Фронтон** — треугольник на фасаде здания, образованный горизонтальным карнизом и скатами крыши.

**Энкаустика** — живопись восковыми красками. Энкаустика была широко распространена в Древнем Египте и была хорошо известна в Древней Греции. Ранние византийские иконы также выполнялись энкаустикой.

**Эргастерий** — античная производственная мастерская с большим числом занятых в ней рабов.

## Некоторые понятия современного искусствоведения

**Академия** — в первоначальном значении — роца близ Афин (согласно легенде, насаженная мифическим героем Академом), ставшая в V веке до н. э. местом встречи философов. В эпоху Возрождения академиями называли в Италии научные общества, главным образом гуманитарного направления, затем школы, в которых преподавали известные ученые или знаменитые художники. Первая академия художеств — Академия св. Луки — была основана в Риме в 1593 году в качестве общества художников. По ее образцу в 1648 году основана Королевская академия живописи и скульптуры в Париже, получившая при основании ряд государственных привилегий и ставшая затем образцом для многих европейских стран. Создание академий художеств в качестве учебных заведений и органов, контролирующих художественную жизнь, встречало сопротивление ремесленных цехов, терявших право обучать молодых людей живописи и скульптуре. В России во времена Петра I живопись и скульптура преподавались на отделении Академии наук. В 1757 году по проекту И. Шувалова это отделение выделилось в Академию трех знатнейших художеств, переименованную в 1764 году в Императорскую Академию художеств.

**Аллегория** — условное изображение отвлеченной идеи (добродетели, порока) чаще всего путем ее персонификации. Так, аллегория правосудия в искусстве — женщина с завязанными глазами и весами в руке, аллегория смерти — скелет с косой и песочными часами. Нередко аллегория строится на противопоставлении: жизни и смерти, дня и ночи, греха и добродетели. Во всех случаях аллегория расшифровывается путем истолкования содержащихся в ней скрытых или явных намеков.

**Ансамбль** (в архитектуре) — согласованное гармоническое единство здания, монументальной скульптуры, живописи, зеленых насаждений. В понятие ансамбля включаются также рельеф местности, водоемы. Грандиозные ансамбли император-

ского Рима послужили примером пространственных композиций эпохи барокко и классицизма. Ансамбли не всегда создаются по единому плану. Некоторые знаменитые ансамбли, например, афинский Акрополь или московский Кремль, складывались исторически в течение длительного времени. Термин «ансамбль» применяется также для обозначения группы произведений, связанных единым стилем, например, «декоративный ансамбль» и др.

**Апофеоз** — в первоначальном значении: обряд обожествления эллинистического царя или римского императора в момент его смерти. В изобразительном искусстве апофеозом называется изображение вознесения на небо (например, апофеоз богородицы).

**Архаика** — в прямом смысле греческая культура VIII—VI веков до н. э. Архаической называют также начальную стадию любой культуры.

**Археология** — буквально «наука о началах». В XVIII веке — начале XIX века под археологией понимали изучение памятников древнего искусства. С шестидесятых годов XIX века внимание науки стали привлекать все материальные остатки древней культуры, и археология превратилась в дисциплину, изучающую прошлое по вещественным источникам, то есть орудиям производства и созданным с их помощью постройкам, оружию, утвари, одежде, а также по произведениям искусства. Археология разработала тонкую и сложную технику раскопок, позволяющую извлекать и сохранять памятники материальной культуры, проводить их датировку, определять их назначение и место в процессе исторического развития, а также реконструировать целое по найденным частям. Для этого она использует многие достижения современной атомной физики, спектроскопии, химического анализа и т. д. Одна из первых инструкций по производству археологических раскопок издана в 1739 году в России В. Н. Татищевым.

**Атрибуция** — определение подлинности художественного произведения, установление его автора (или художественной школы); а также места и времени (датировка) его создания. Современное искусствознание при атрибуции опирается на анализ композиции, индивидуальной манеры мастера, техники исполнения и т. д. Атрибуция прибегает также к помощи достижений современной физики, таких как рентгенография, инфракрасное и ультрафиолетовое облучение, микро- и макрофотосъемка.

**Барокко** — название направления в европейском искусстве конца XVI — сере-

дины XVIII столетия. Происхождение самого слова остается предметом споров. Искусство барокко тесно связано с дворянской культурой эпохи абсолютизма. Оно было призвано прославлять могущество монархии, аристократии и церкви. Наибольшее развитие барокко получило в католических странах и не пустило столь глубоких корней в странах, где рано сложилась буржуазная культура (Голландия, Англия) и победила протестантская церковь. Для искусства барокко характерны торжественно-монументальные ансамбли, в которых архитектура, живопись, скульптура, театр, музыка сливаются в единое целое, отмеченное грандиозностью, пышностью и динамикой. Эстетика барокко строится на противопоставлении чувства и разума, человека и мира, реального и сверхъестественного.

**Возрождение** — эпоха истории европейской культуры (XV—XVI веков), отличавшаяся своей антифеодальной направленностью, светским характером, обращением к античности. Сам термин выражал стремление ученых-гуманистов возродить античную образованность. Культура Возрождения противопоставила аскетическому идеалу средневековья идеал человека жизнелюбивого, исполненного веры в безграничные возможности воли и разума. Искусство Возрождения выдвигает на первый план представление о гармонии и строгой закономерности бытия, в котором человек отводится роль высшего и самого совершенного из всех творений природы. Отсюда титаническая мощь образов и их яркая жизненность. Человек — центр художественной системы Возрождения наделяется красотой лица, совершенством анатомических пропорций и впервые получает индивидуальную психологическую характеристику.

**Гармония** — соразмерность, стройная согласованность части и целого, а также частей между собой. Слово гармония означало у древних греков организованность Вселенной, она противопоставлялась хаосу. В эпоху Возрождения под гармонией понимали идеальное развитие человеческого тела, уравновешенное полным расцветом его духовных сил.

**Декор** — система украшения архитектурного сооружения или предмета. Элементы декора, как правило, не имеют конструктивного назначения, а предназначены исключительно для формирования образа, например, окраска, живописный или лепной орнамент, обрамление проемов и т. д. Декор способен вносить в композицию присущие лишь ему ритм, колорит, масштаб, подчеркивать общий художественный замысел и т. д.

**Династия** — ряд сменяющих друг друга по праву наследования владетельных особ. Чаще всего наследование идет по нисходящей линии в силу кровного родства, как, например, тридцать одна династия Древнего Египта. В иных случаях наследниками считаются не дети, а братья. В Древнем Риме императорская власть переходила не по родству, а в силу акта усыновления.

**Иероглифика** — система древней изобразительно-образной египетской письменности, просуществовавшая с IV тысячелетия до н. э. до IV века н. э. Долгое время, вплоть до расшифровки иероглифов Ф. Шампольоном, им придавалось значение магических знаков. Науке известно около 5000 египетских иероглифов, однако одновременно употреблялось не более 700—800 знаков, обозначавших звуки, слога, целые слова или служивших для уточнения значения тех или иных слов. В настоящее время иероглифами называют любые знаки не алфавитного письма, например, китайского.

**Иконография** — установленное каноном изображение определенного персонажа или сюжета. Иконографией называется также изучение и описание традиционных изображений определенных лиц или сюжетов. Иконография позволяет установить происхождение и изменение тех или иных типов или сцен, распространенных в искусстве данной эпохи.

**Канон** (в искусстве) — совокупность твердо установленных правил, определяющих композицию, колорит, системы пропорций и т. д. Первоначально каноном называлась система пропорций идеального человеческого тела, предложенная древнегреческим скульптором Поликлетом в V веке до н. э. Античный канон, равно как и каноны эпохи Возрождения, опирались на математические закономерности и имели рационалистический характер. Система канонов в искусстве Древнего Востока и Средних веков была связана с религиозными предписаниями. Примером неукоснительного следования канонам служит искусство Древнего Египта.

**Классицизм** — одно из направлений в культуре XVII и XVIII веков. Отличительной чертой классицизма было использование форм античного искусства и примеров античной истории для выражения общественных, этических и философских представлений своего времени. Классицизму свойственно тяготение к возвышенным темам, к строгой логике, ясности и простоте художественного языка.

В искусстве классицизма утверждается героическая личность, разум которой доминирует над страстями, а понимание общественного долга — над личными интересами. Эстетика классицизма исходила из существования объективных, неизменных, вечно значимых и не зависящих от человека законов красоты. Задача художника — привести эти законы в действительность, и потому «художественное», в понимании классицизма, всегда искусственное, сотворенное, логически построенное.

Классицизм как целостная система складывается в XVII веке, в период, когда идея разума казалась неотделимой от идеи абсолютизма, сыгравшего, по определению Карла Маркса, роль «цивилизующего центра», «объединяющего начала общества». Классицизм приходит в упадок в XVIII веке. Используя достижения археологии, классицизм XVIII — начала XIX века осознает разумное и героическое в плане борьбы с пережитками феодализма.

**Копия** — художественное произведение, являющееся повторением другого, созданного ранее, именуемого оригиналом. Копия выполняется не автором оригинала, а другим художником, с сохранением композиции оригинала, но может иметь другие размеры, быть выполнена в другом материале и в другой технике. Копия, выполненная самим автором (иногда со значительными отклонениями), называется репликой или авторским повторением. Повторение образца (свободное или точное), выполненное с целью выдать его за авторскую работу, является подделкой и под понятие копии не подходит. Древнеримские копиисты при работе в скульптуре были очень близки избранным образцам, но они были весьма свободны при повторении произведений живописи. В силу этого римские мозаики и фрески не позволяют реконструировать историю греческой живописи в той мере, в какой это позволяет римская пластика.

**Пластичность** — способность материала изменять (под внешним воздействием) и сохранять форму. В скульптуре пластичностью называют выразительность объемной формы, образную убедительность объема. В театральном искусстве под пластичностью подразумевают выразительность жеста, изящество и плавность движений.

**Реконструкция** — воссоздание первоначального облика произведения архитектуры, скульптуры, декоративно-

прикладного искусства, выполненное в рисунке, чертеже или модели. Нередко реконструкция дается путем описания. Реконструкция выполняется на основании изучения сохранившихся фрагментов памятника, литературных источников и документов, изобразительного материала и другой исследовательской работы. Научная реконструкция, как правило, предшествует реставрационной работе.

**Романтизм** — эпоха в истории культуры, противопоставившая себя классицизму и его гражданским идеалам. Главное внимание романтизма направлялось на внутренний мир человека, на проявление сильных и ярких чувств, на грандиозные страсти, на таинственные движения души. Задачей искусства романтизм считал не изображение, а претворение действительности в величественные и впечатляющие образы, подчас далеких от реальности. В своей программе романтизм опирается на опыт средневекового христианского искусства, стремившегося к передаче сверхчувственного и вневременного.

**Символ** — широко употребляемое понятие философии, искусствоведения, литературоведения. В искусстве символом чаще всего называют условное изображение — знак, художественный образ, наделенный смыслом, выходящим за пределы изображаемого, и обозначающий нечто отличное от него. Например, фигура богоматери в апсиде византийского храма служила символом церкви.

Символ не следует смешивать с аллегорией, в которой отвлеченные идеи также олицетворяются в зримых образах. Символ всегда тождествен обозначаемому предмету (богоматери в апсиде есть сама церковь, посредница между богом и людьми). В аллегории образ иллюстрирует, поясняет предмет, но не сливается с ним. Например, лиса в басне — аллегория хитрости, то есть отвлеченного понятия. Символ, в отличие от аллегории, невозможно дешифровать путем логических рассуждений. Символ истолковывается лишь через другие символы (символ богоматери в апсиде — символ церкви, церковь же, в свою очередь, символ миропорядка и т. д.).

**Сравнительно-исторический метод** — научный метод, принятый в ряде дисциплин, в том числе в искусствоведении, на определенном этапе его развития. Путем сравнения отдельных произведений, жанров, стилистических направлений, выявляя их сходство и различие, ученые определяют разные степени развития

искусства или сущность конкретного художественного явления. Сравнительно-исторический метод предполагает изучение влияния одних культур на другие, проследивание сюжетов, перекечевывающих из одной культуры в другую и т. п.

**Тотемизм** — вера первобытных людей в сверхъестественную связь человека с определенным животным или растением. Тотем — животное или растение, которое считается предком — покровителем племени или рода.

**Церковь** — культовое здание, предназначенное для христианского богослужения. Слово церковь имеет также значение организации духовенства и верующих, обладающей определенной догматикой и священной литературой; у христиан символическим принятием в лоно церкви служит обряд крещения. Церковью называют также организацию христианского духовенства разных толков: православного — «православная церковь», католического — «католическая церковь», протестантского — «англиканская», или «евангелическая церковь».

**Эстетика** — философская наука, изучающая художественную деятельность. Ее предметом являются происхождение искусства и его роль в социальной жизни; взаимоотношение искусства и других способов освоения мира; место искусства в системе культуры и соотношение отдельных его видов; членение искусства на жанры. Эстетика дает теоретическое обоснование стилям и направлениям современного ей искусства, изучает взаимовлияние воли художника и материала, из которого создается произведение; формулирует законы восприятия искусства и определяет перспективы развития художественной деятельности в будущем. Эстетические учения отражают борьбу различных философских систем, частью которых они являются, или борьбу направлений в искусстве, которые эти эстетические учения обосновывают.

Марксистско-ленинская эстетика строится на фундаменте исторического и диалектического материализма.

## **Книги, которые рекомендуется прочсть**

**Дмитриева Н. А.**  
**Краткая история искусств. Очерки.**  
**Вып. I. М., Искусство, 1968**  
В этой книге в яркой, образной и в то же время предельно сжатой форме рассказано об основных тенденциях развития искусства Египта на протяжении его тысячелетней истории, об искусстве античной Греции и Древнего Рима, построенном на иных, прямо противоположных принципах, и об искусстве Византийской империи, впитавшем в себя восточные и античные традиции. Первый выпуск «Краткой истории искусств» завершается эпохой Возрождения.

**Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н.**  
**Искусство Древнего Востока.**  
**Малая история искусств.**  
**М., Искусство, 1976**  
Книга состоит из трех частей. В разделе «Искусство Древнего и Ближнего Востока» В. К. Афанасьева рисует историю развития культур от раннего родового строя до Ново-Вавилонского царства включительно. В разделе «Искусство Древнего Ирана» В. Г. Луконин основное внимание уделяет искусству эпохи Ахеменидов. Н. Н. Померанцева в разделе «Искусство Древнего Египта» раскрывает процесс развития культуры в долине Нила на протяжении нескольких тысячелетий.

**Матье М. Э.**  
**Во времена Нефертити.**  
**Л., Искусство, 1965**  
Автор рассказывает об истории царствования фараонов Эхнатона и Тутанхамона, широко освещающая древнеегипетскую художественную культуру, в частно-

сти, анализируя рельефы и росписи, украшавшие гробницы и храмы Нового царства. Особое внимание уделяется памятникам прикладного искусства, обнаруженным в знаменитой гробнице Тутанхамона.

**Матье М. Э.**  
**Кари, ученик художника.**  
**Историческая повесть.**  
**М., Детгиз, 1963**  
Автор в беллетризованной форме рассказывает о быте и ритуалах Египта эпохи Нового царства. Особенно подробно обрисована жизнь древнеегипетских художников, в частности, обучение мастерству, а также работа над фресками, рельефами, статуями.

**Рубинштейн Р. И.**  
**Загадки пирамид.**  
**М., Советский художник, 1966**  
Книга состоит из четырех очерков. Автор знакомит читателей с догадками и предположениями ученых по поводу ложных гробниц египетских фараонов, по поводу скульптурных портретов, предназначенных служить двойником усопшего, рассказывает о смысле и происхождении египетских заупокойных культов.

**Рубинштейн Р. И.**  
**Мифы Древнего Египта.**  
**Предисл. В. В. Струве.**  
**М., Учпедгиз, 1959**  
Автор в популярной форме пересказывает египетские мифы о солнечном боге Древнего Египта Ра, о боге добра Озирисе, запретившем людям убивать друг друга, а также вавилонские сказания о богине утренней звезды Иштар.

**Ривкин Б. И.**  
**В долине Алфея.**  
**М., Искусство, 1969**  
Книга посвящена спорту и, в частности, Олимпийским играм в Древней Греции. По памятникам скульптуры и росписи древнегреческих ваз автор прослеживает подготовку к упражнениям, в частности, натирание маслом, различные формы тренировки, а затем и состязания в кулачном бою, борьбе, в гонках на колесни-

цах, в беге на длинные дистанции, метании копья и диска. В книге дается большой материал о происхождении Олимпийских игр.

**Ривкин Б. И.**  
**Античное искусство.**  
**Малая история искусств.**  
**М., Искусство, 1972**

В ясной и доступной широкому читателю форме автор излагает точку зрения современной марксистской науки на историю искусства Древней Греции и Древнего Рима. Книга начинается с Эгейского искусства II тысячелетия до н. э. Рассказывая об искусстве Древнего Рима, автор включает в свое повествование и культуру этрусков — народа, создавшего высокую культуру, предшествовавшую римской.

**Сергеенко М. Е.**  
**Жизнь Древнего Рима.**  
**М., Наука, 1964**  
**Очерки быта Древнего Рима**  
**в I веке до н. э.**

В книге подробно рассказывается об обстановке древнеримского двора, распорядке дня древнего римлянина, о жизни римских

женщин и детей, в частности, о римской школе, а также о римских традициях и обрядах.

**Немировский А. М.**  
**Белые, голубые и собака Никс.**  
**М., Детская литература, 1966**  
 Автор в увлекательной беллетристической форме рассказывает о быте стадионов, форумов Древнего Рима. Удивительные истории, собранные в этой книге, основаны на содержании античных надписей и документов.

**Тяжелов В., Сопоцинский О.**  
**Искусство средних веков.**  
**Малая история искусств.**  
**М., Искусство, 1975**

Книга посвящена истории искусства Византии за тысячу лет и культуре стран, тесными узами связанных с Византией: Армении, Грузии, Болгарии, Сербии. Искусство Древней Руси, непосредственно связанное с византийской традицией, занимает в книге ведущее место.

**Популярная**  
**художественная энциклопедия.**  
**М., Советская энциклопедия, 1986**

**Бродский Б. И.**

Б 88 Жизнь в веках. Занимательное искусствознание.  
2-е издание. — М.: Советский художник, 1990, —  
256., ил.

ISBN 5-269-00034-2

Популярные очерки о культуре и искусстве Древнего Египта,  
Вавилонии, Персии, Древней Греции, Древнего Рима и Византии.

Б  $\frac{4901000000-021}{084(02)-90}$  09—89

ББК 85.1

**Борис Ионович  
Бродский**

**Жизнь в веках**

**Редактор Т. Г. Гурьева  
Художник Ю. А. Марков  
Художественный редактор Н. Г. Дреничева  
Технические редакторы Л. А. Пархомчук,  
В. Г. Разваляева  
Корректор И. А. Шорсткина**

**ИБ №1228**

Сдано в набор 29.07.88  
Подписано в печать 31.01.90  
А 07233  
Формат 70X90/16  
Бумага офсетная  
Гарнитура шрифта журнальная рубленая  
Печать офсетная  
Усл. п. л. 18,72. Усл. кр-отт. 60,84. Уч.-изд. л. 16,584  
Тираж 50 000. Зак. № 4886. Изд. № 1—370  
Цена 3 руб.

Издательство «Советский художник»  
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

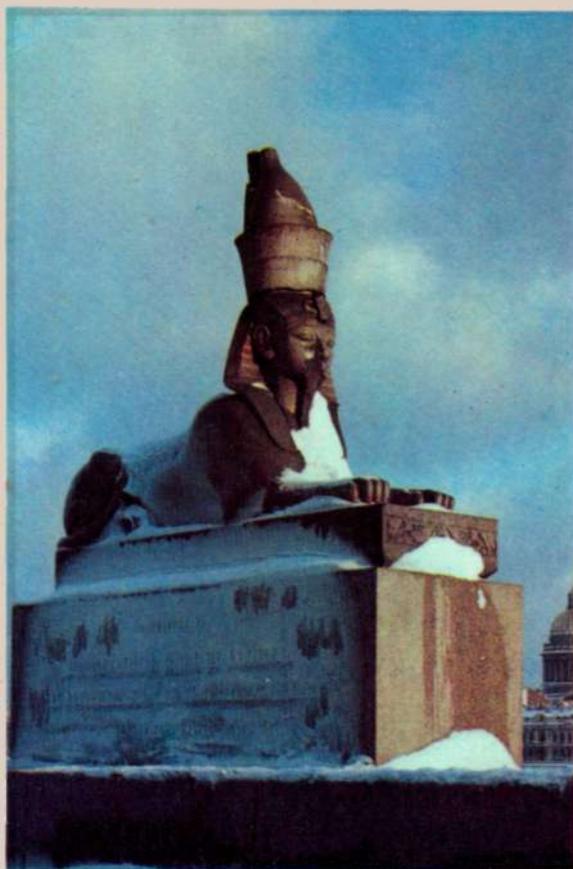
Набрано в ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового  
Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» Госу-  
дарственного комитета СССР по печати. 113054, Москва, Ва-  
ловая, 28

Московская типография № 5 Государственного комитета СССР по  
печати. 1 29243, Москва, Мало-Московская ул., 21



# Жизнь в веках

Занимательное искусствознание



В семи главах этой книги рассказывается о нескольких культурах древности и о том, как наше современное представление о них складывалось в процессе драматического ниспровержения прежних идеалов и утверждения новых. Время и пространство, скорость и расстояние, великое и ничтожное каждая эпоха осмысливала по-своему. Сменялись настолько различные представления, будто люди, их выработавшие, жили не просто в разных исторических эпохах, но и как бы в совершенно разных, непохожих один на другой мирах. Но какова бы ни была новая культура, в ее фундамент всегда закладывалась культура прошлая. Истолкованные каждый раз в новом духе, эти древние культуры продолжают жить в веках. Однако о том, чем являлось искусство Египта для

Европы XIX века, или что означало древнегреческое искусство для людей XVIII века, или чем стало для нас искусство Византии сегодня, большая наука высказывается скупно, наука же малая, адресованная широкой публике, как правило, вообще умалчивает.

Каждая глава «Жизни в веках» начинается с рассказа о том, где, когда и зачем создан был данный архитектурный ансамбль или художественный памятник, какую роль играл он в культуре, обусловившей его появление. Эти сведения почерпнуты автором в специальной литературе, и читателю предлагается если не апробированная, то во всяком случае устоявшаяся точка зрения.

Дальше в каждой главе рассказывается о месте и роли произведений искусства данного круга в культуре последовавших исторических эпох. Здесь автору не удастся опереться на научную литературу столь же обширную, поэтому в этих частях книги могут встретиться спорные утверждения и личные авторские предложения, а также не исключены пробелы в освещении ряда вопросов, которые науке еще предстоит заполнить.



«Советский художник»