



# СОДЕРЖАНИЕ

## **ЭЛЛАДА**

- 8, 60, 67 Страна  
14, 66 Религия  
20, 30, 44 Архитектура  
24, 34, 46 Пластика  
54 Живопись

## **РИМ**

- 78, 85, 97 Страна  
114, 118  
83, 89, 116 Обряды и учреждения  
110, 126 Архитектура  
138 Живопись

## **ДРЕВНЕХРИСТИАНСКАЯ ЭПОХА**

- 142, 162 Борьба язычества с христианством  
147 Базилики и баптистерии  
166 Сасаниды

## **РОССИЯ ДО XVIII ВЕКА**

- 172, 206 Влияние на славян Византии и Грузии  
179 Киев  
183 Новгород  
186 Владимир

- 190 Москва
- 214 Иконография
- 216 Одежда

### **АРХИТЕКТУРА ЗАПАДА**

- 226 Романский стиль
- 233 Готика

### **ОДЕЖДА XI-XVII ВЕКОВ**

- 238 Византийские и готические образцы
- 241, 248 Париж – центр моды
- 246 Немецкая мода

### **ИТАЛИЯ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

- 254 Высший расцвет искусств
- 260, 266 Великие мастера
- 262 Леонардо да Винчи
- 267 Микеланджело
- 273 Рафаэль
- 281 Венеция с Тицианом во главе

### **НИДЕРЛАНДЫ**

- 288 Страна и народ
- 292 Мировоззрение нидерландцев
- 297 Фламандская и голландская школы

**ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

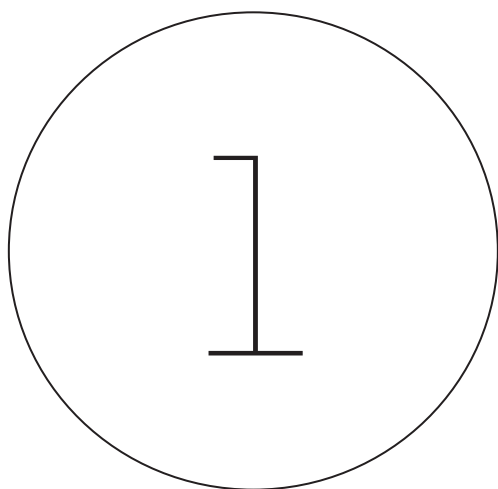
- 308 Возрождение в Германии
- 310 Искусство Испании
- 312 Искусство Франции до революции
- 316 Эпоха революции
- 321 Европейская скульптура и предметы быта

**ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО В ПРЕДДВЕРИИ  
XIX ВЕКА. XIX ВЕК**

- 330 Английское искусство
- 336 Французское искусство
- 358 Испанское искусство
- 361 Немецкое искусство
- 385 Архитектура и скульптура XIX века
- 387 Костюм XVIII-XIX веков

**ИСКУССТВО РОССИИ XVIII-XIX ВЕКОВ**

- 394 Первые художники
- 396 Блистательный век Екатерины и его наследие
- 405 Новый этап
- 421 Национальное движение в живописи
- 422 Архитектура первой половины XIX века
- 426 Расцвет русского искусства
- 471 Частные коллекционеры
- 473 Пейзажисты, графики, иллюстраторы, декораторы
- 485 Скульптура
- 491 Искусство Финляндии и Польши



# ЭЛЛАДА

Страна. – Религия. – Архитектура. – Пластика. – Живопись

## Страна

- Если мы взглянем на карту Греции, нас поразит изрезанность ее берегов; словно нарочно выкроены эти хитросплетенные узоры заливов, мысов, островков и проливов для развития судоходства и торговли.

## Религия

- Веселая природа и беззаботное праздничное мирозерцание грека создали веселый праздничный культ. Наделенные всеми человеческими слабостями, боги Олимпа снисходили часто до бедного человечества, принимали в нем непосредственное участие, любили его как равного.

## Архитектура

- Тяжесть материала, так грузно сказавшаяся в египетском зодчестве, совершенно отсутствует у греческого архитектора: до того грациозно и легко его здание... Грек раскрашивал свои здания в самые веселые, яркие цвета: он золотил акротерии и львиные головы водостоков для того, чтобы улыбающийся веселый стиль шел в один аккорд с ликующей солнечной природой.

## Пластика

- Одно имя Фидия затмевает собой всю скульптуру последующих поколений. Блестящий представитель века Перикла, он сказал последнее слово пластической техники, и до сих пор никто еще не дерзал с ним сравниться, хотя мы знаем его только по намекам.

## Живопись

- Художественный материал греков был весьма скуден, и Плиний уверяет, что в древности употребляли всего-навсего четыре краски: желтую, черную, белую и красную. Тем не менее греки, как известно, умели достигать и этой неполной гаммой замечательных результатов.



Все проявления искусства у египтян, вавилонян и персов — все это была только подготовительная работа к великому, пышному его расцвету на северных берегах Средиземного моря. Надвигаясь с юга, через малоазийские колонии, фильтруясь и формируясь все больше, искусство нашло в жителях Эллады такое отзывчивое, полное впечатление, такую мощную ширь свободы и такие благоприятные условия жизни и мировоззрений, что, воплотившись в дивные пластические формы, оно осталось образцом для искусства всех стран и веков. Дальше идти нельзя — это предел, последнее слово искусства. Форма здесь вылилась в такой идеальный канон, который мог быть создан только нацией, учредившей Олимпийские игры, путем многих поколений создавшей упругое, сильное, равномерное во всех частях тело. Искусству оставалось только резюмировать дивные живые образцы.

Если мы взглянем на карту Греции, нас поразит изрезанность ее берегов; словно нарочно выкроены эти хитросплетенные узоры заливов, мысов, островков и проливов для развития судоходства и торговли. Горные хребты, избороздившие Грецию и разделившие местность на множество долин, естественным образом делили население на отдельные воинственные союзы с укрепленными поселениями в теснинах. И мы видим первичное, полумифическое племя пелагов, заселивших Элладу, именно подразделенным на союзы, деятельно занимающимся мореходством.

Что это было за племя — с точностью определить трудно, по всей вероятности, арийская ветвь, родственная по языку кельтам. Пелаги пришли с севера и одновременно с малоазийскими племенами, перебравшимися в Европу через острова, заняли роскошные долины Арголиды и Аркадии. Арголида стала центром новой народности. Образовав союзы, родствен-

ные ахейские и эолийские племена предпринимали воинственные набеги на соседей. Вожди их прославились как величайшие герои. До нас дошли сказания о походе против Фив и смелой экспедиции аргонавтов к далеким берегам Колхиды. Троянская война подкосила их могущество. Лучший цвет войск был вызван в Азию; храбрейшие из героев погибли под башнями Илиона. Изнеженность азиатской жизни внесла растление в чистую нравственность ахейцев и эолийцев. Вернувшись домой, они уже были не прежним здоровым, свежим народом, и, когда на них двинулись с севера закаленные, суровые дорийцы, они им не могли противостоять.

---

**ТАКИМ ОБРАЗОМ, НА РАЗВАЛИНАХ ОДНОГО ПЛЕМЕНИ ДРУГОЕ  
СОЗДАВАЛО СВОЮ ЦИВИЛИЗАЦИЮ.**

---

До нас дошло немного памятников первоначального зодчества Эллады. Уцелели так называемые циклопические стены, сложенные из неправильных, многоугольных камней, в сущности мало, даже ничего не имеющие общего с позднейшими постройками греков, так как, кроме грубой, примитивной формы, они не представляют ничего. Гораздо выше стоят так называемые львиные ворота в Микене. Этот вход в Акрополь украшен оригинальным порталом. Над дверью, на темно-зеленом мраморном постаменте, укреплено рельефное изображение герба в виде двух львов, симметрично стоящих у колонны. Контуры львов не лишены своеобразной грации и легкости. Другие уцелевшие постройки — подземные сокровищницы, так называемые **тесауросы**, вероятно служившие и гробницами царей. Близ Микен есть такая постройка, носящая название **тесаурос Атрея**. В плане она представляет форму круга, со стенами, сходящимися наверху в одной точке параболического свода, конструкция которого имеет скорее египетский характер, так как основной идеи свода, основанной на взаимном расporre кам-



ней, здесь нет. Камни выступают один над другим и потом, по окончании постройки, равняются. Множество симметричных дырочек с коротенькими гвоздиками, которыми искрещены стены, дает основание предполагать, что внутренность была облицована медными, серебряными или золочеными листами. Высота залы доходит до пятидесяти футов. Над входной дверью сделано отверстие в виде треугольника-арки, равномерно делящей давление на обе стороны. В связи с главной постройкой помещалась небольшая комнатка, назначение которой едва ли можно точно определить.

Быть может, этими скудными сведениями мы бы должны были довольствоваться при изучении периода владычества в Греции золийцев и ахейцев, если б не дошел до нас дивный гомеровский эпос. Автор чудесных рапсодий рассказывает нам, что в его времена были благоустроенные города, дворцы и дома. Предметы роскоши, золотые, серебряные вещи, превосходное оружие, ткани — все это уже вошло в обиход эллинской жизни. Вот какими блестящими красками он описывает палаты царя Алкиноя («Одиссея», песнь VII, ст. 86 и след.):

*Медные стены во внутренность шли от порога и были  
Сверху увенчаны светлым карнизом лазоревой стали;  
Вход затворен был дверями, литыми из чистого золота;  
Притолки их из серебра утверждались на медном пороге;  
Также и князь их серебряный был, а кольцо золотое.  
Две (золотая с серебряной) справа и слева стояли,  
Хитрой работы искусного бога Ифеста, собаки —  
Стражами дому любезного Зевсу царя Алкиноя;  
Были бессмертны они и с течением лет не старели.  
Стены кругом обегая, во внутренность шли от порога  
Лавки богатой работы...  
Был за широким двором четырехдесятинный, богатый  
Сад, обведенный отовсюду высокой оградой: росло там  
Много дерев плодоносных, ветвистых, широковершинных...  
Два там источника были, — один обтекал, извинаясь,*

*Сад, а другой перед самым порогом царева жилища  
Светлой струею бежал, и граждане в нем черпали воду.  
Так изобильно богами был дом одарен Алкиноев!..*

Вокруг внутреннего двора, посередине которого помещался очаг, шли ряды спален — на одной стороне для мужчин, на другой — для женщин. Далее дворы скота, конюшни, сараи для колесниц, кладовые, мельницы, ванны, помещения для рабов и рабынь, кухни. Комнаты второго этажа были, вероятно, невелики, и, судя по «Одиссее», можно сказать, что там располагались только кладовые и спальни для прислужниц. В подвалах хранилось вино и драгоценные сосуды.



Тесaurus  
Атрея. Около  
1250 года  
до н. э.

---

**САМЫЕ ТКАНИ И ПРЕДМЕТЫ РОСКОШИ БЫЛИ ДОВЕДЕНЫ ДО  
ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЙ СТЕПЕНИ СОВЕРШЕНСТВА.**

---

Не менее изящны и тонки по работе были фиалы. Гомер рассказывает про один кубок:

*Окрест гвоздями златыми покрытый; на нем рукояток  
Было четыре высоких, и две голубицы на каждой  
Будто клевали, златые; и был внутри двоедонный.  
Тяжкий сей кубок иной нелегко приподнял бы с трапезы,  
Полный вином...*

(«Илиада», рапсодия XI, 632).

Роскошь распространялась и на колесницы. В «Илиаде» упоминается о том, что с боков колесницы были:

*гнутые круги  
Медных колес осьмиспичных, на оси железной ходящих;  
Ободы их золотые...*

*Медные шины положены плотные, диво для взора!  
 Ступицы их серебром, округленные, окрест сияли;  
 Кузов блестящими пышно серебром и золотом ремнями  
 Был прикреплён, и на нем возвышались дугою две скобы...*

Светильники иногда стояли на постаменте из статуй или кариарид. У царя Алкиноя были:

*на высоких подножиях лики золотые  
 Отроков: светочи в их пламенели руках, озаряя  
 Ночью палату и царских гостей на пирах многославных...*

---

**НЕ МЕНЕЕ БЛИСТАТЕЛЬНО БЫЛО ВООРУЖЕНИЕ. СЕРЕБРЯНЫЕ ПОНОЖИ, МЕДНЫЕ ЛАТЫ, ОГРОМНЫЕ ЩИТЫ, ШЛЕМЫ С КОНСКОЙ ГРИВОЙ, КОПЬЯ, СТРЕЛЫ, СЕКИРЫ – ВСЕ ЭТО БЛИСТАЛО ЧУДЕСНОЙ РАБОТОЙ, НА КОТОРОЙ ОТРАЖАЛСЯ ВКУС НАЦИИ. В «ИЛИАДЕ» ЕСТЬ ОПИСАНИЕ УДИВИТЕЛЬНОГО ЩИТА АХИЛЛЕСА, ИСПОЛНЕННОГО, ВЕРОЯТНО, НЕОБЫЧАЙНО ДЕТАЛЬНО.**

---

Описание настолько картинно, так ясно выражает всю сложность чеканки, что его мы приводим почти целиком. Щит был закован в белый, блестящий тройной обод, состоял из пяти листов и был весь в изображениях. Художник создал на нем:

*землю, и небо, и море,  
 Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц,  
 Все прекрасные звезды, какими венчается небо...  
 Там же два града представил он ясноречивых народов.  
 В первом, прекрасно устроенном, браки и пириества зрелись.  
 Там невест из чертогов, светильников ярких при блеске,  
 Брачных песней при кликах, по стогнам градским провожают.  
 Юноши хорами в плясках кружатся; меж них раздаются  
 Лир и свирелей веселые звуки; почтенные жены*

Смотрят на них и дивуются, стоя на крыльцах воротных.  
Далее, много народа толпится на торжище; шумный  
Спор там поднялся: спорили два человека о пене,  
Мзде за убийство; и клялся один, объявляя народу,  
Будто он все заплатил, а другой отрекался в приеме.  
Оба решились, представив свидетелей, тяжбу их кончить.  
Граждане вокруг их кричат, своему доброхотству каждый;  
Вестники шумный их крик укрощают; а старцы градские  
Молча на тесаных камнях сидят средь священного круга,  
Скипетры в руки приемлют от вестников звонкоголосных,  
С ними встают и один за другим свой суд произносят...  
Город другой облежали две сильные рати народов, —  
Страшно сверкая оружием. Рати двояко грозили:  
«Или разрушить, иль граждане с ними должны разделиться  
Всеми богатствами, сколько цветущий их град заключает...»  
Сделал на нем и широкое поле, тучную пашню,  
Рыхлый, три раза распаханый пар; на нем землепашцы  
Гонят ярменных волов, и назад и вперед обращаясь;  
И всегда (как обратно к концу приближаются нивы)  
Каждому в руки им кубок вина, веселящего сердце,  
Муж подает; и они, по своим полосам обращаясь,  
Вновь спешают дойти до конца глубокобразного пара...  
Далее, выделал поле с высокими нивами; жатву  
Жали наемники, острыми в дланях серпами сверкая;  
Здесь полосой беспрерывною падают горсти густые...  
Сделал на нем, отягченный гроздием, сад виноградный,  
Весь золотой, лишь одни виноградные кисти чернелись;  
И стоял он на серебряных, рядом стоящих подпорах.  
Около саду и ров темно-синий, и белую стену  
Вывел из олова; к саду одна пролегала тропина,  
Коей носильщики ходят, когда виноград собирают.  
Там и девицы и юноши, с детской веселостью сердца,  
Сладостный плод носили в прекрасно плетенных корзинах.  
В круге их отрок прекрасный по звонкорочущей лире  
Сладко бряцал, припевая прекрасно под льняные струны  
Голосом нежным; они ж вокруг него, пляшучи стройно,

*С пеньем и с криком и с топотом ног в хороводе несутся.  
Там же и стадо представил волов, воздымающих роги:  
Он их из золота одних, а других из олова сделал.  
С ревом волы, из оград вырываясь, мчатся на паству,  
К шумной реке, к камышу густому по влажному берегу...  
Следом за стадом и пастыри идут, четыре, златые,  
И за ними следуют девять псов быстроногих.  
Два густогривых льва на передних волов нападают,  
Тяжко мычащего ловят быка — и ужасно ревет он,  
Львами влекомый, — и псы на защиту и юноши мчатся...  
Далее сделал роскошную паству Гефест знаменитый:  
В тихой долине прелестной несчетных овец среброрунных.  
Там же Гефест знаменитый извил хоровод разнovidный:  
Юноши тут и цветущие девы, желанные многим,  
Пляшут, в хор круговидный любезно сплетая руками...  
Куна селян окружает пленительный хор и сердечно  
Им восхищается; два среди круга их головоходы,  
Пение в лад начиная, чудесно вертятся в середине.  
Там и ужасную силу представил реки-океана.  
Коим под верхним он ободом щит окружил велелепый.*

Очевидно, все эти изображения были помещены в концентрических кругах, и наружный круг-океан представлял бордюр, составленный из условных изображений маленьких пенящихся волн.

## II

Веселая природа и беззаботное праздничное мирозерцание грека создали веселый праздничный культ. Ни в одной стране мира не возникло богов более родственных человеку, как в Греции. Наделенные всеми человеческими слабостями, боги Олимпа снисходили часто до бедного человечества, принимали в нем непосредственное участие, любили его как

равного. Мы видим, что нередко бог или богиня дарит своею благосклонностью смертных, и плодом их союза являются герои. Тут нет безобразных двухголовых, трехголовых представлений, помеси зверя с человеческой формой, — напротив, людская природа в божестве воплощается во всей своей красоте и мощи.

---

**ГЛАВНЫЙ НЕДОСТАТОК БОГОВ ГРЕЦИИ – ИХ ИЗЛИШНЯЯ ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ: ОНИ СВАРЛИВЫ, МСТИТЕЛЬНЫ, ПОРОЮ БЕЗНРАВСТВЕННЫ, НО В ТО ЖЕ ВРЕМЯ КАЖДЫЙ ИЗ НИХ ВОПЛОЩАЕТ ИЗВЕСТНУЮ ИДЕЮ ВО ВСЕЙ СИЛЕ. ЕСЛИ АФРОДИТА ИЗМЕНЯЕТ МУЖУ, ЕСЛИ ЕЕ «ПЕРЕМЕНЧИВО СЕРДЦЕ», ТО ТЕМ НЕ МЕНЕЕ ОНА ВСЕ ЖЕ ОЛИЦЕТВОРЯЕТ ЛЮБОВЬ ВО ВСЕЙ ПОЛНОТЕ И СИЛЕ, МОЖЕТ БЫТЬ, ИМЕННО С ПОМОЩЬЮ НЕ ТОЛЬКО ПОЛОЖИТЕЛЬНЫХ, НО И ОТРИЦАТЕЛЬНЫХ КАЧЕСТВ.**

---

Мифологические представления греков таковы. Вначале был Хаос: борьба стихий. Из Хаоса образовалась земля — Гея, подземный ад — Тартар и любовь — Эрос. Гея произвела Урана (небо), а от союза их произошел Хронос (время), потом родились титаны и циклопы. Уран, опасаясь за свое могущество, ниспроверг детей в Тартар, но Хронос покусился на жизнь отца, и из пролитой крови возникли Эринии — богини мести. Овладев с титанами миром, Хронос, в свой черед опасаясь своих детей, съел их. Но младший, Зевс, сумел скрыться и с помощью циклопов и Прометея овладел вселенной, победив чудовище Тифона. С этих пор в мире воцаряется порядок.

Зевс-Кронид — идея верховного могущества и правителя мира. Одно мановение его бровей потрясает землю:

*Рек — и в знаменье черными Зевс помогает бровями.  
Быстро власы благовонные вверх поднялись у Крониды  
Окрест бессмертной главы, — и потрясся Олимп много-  
холмный.*

Он изображается с молнией в руках, с орлом у ног. Лицо выражает величие мысли и державное спокойствие. К нему обращались с молитвой, пели: «Всемогущий, предвечный Зевс, ты был, ты еси, ты будешь вовеки! Великий, ты даешь нам все блага земные!..»

---

**«ВОЛООКАЯ» ГЕРА, СУПРУГА ЗЕВСА, В ЗВЕЗДНОМ ВЕНЦЕ ОЛИЦЕТВОРЯЕТ ЗЕМЛЮ КАК ПИТАТЕЛЬНИЦУ ЛЮДЕЙ. НО, НЕСМОТЯ НА ТУ ЦАРСТВЕННОСТЬ, КОТОРУЮ ПРИДАВАЛИ ЕЕ ЧЕРТАМ ХУДОЖНИКИ, «ЛИЛЕЙНОРАМЕННАЯ» ГЕРА ПРЕДСТАВЛЯЕТ ПОЛНОЕ ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ СВАРЛИВОЙ И РЕВНИВОЙ ЖЕНЫ, НЕВЕРОЯТНЫМ ОБРАЗОМ НАДОЕВШЕЙ ЗЕВСУ. У НОГ ЕЕ ИЗОБРАЖАЮТ ПАВЛИНА.**

---

Далее следует Посейдон, владыка морей, который может своим трезубцем возмущать и укрощать волны. Он ездил на колеснице в виде раковины, влекомой морскими чудовищами. Его звали Зевс морей.

Ни одно божество Эллады не пользовалось, может быть, такой популярностью, как Афина Паллада, дочь Зевса, вышедшая в полном вооружении из головы отца. Такое рождение указывает непосредственно на самую сущность божества: это богиня разума. Миф представляет ее грозной богиней, нередко устремляющейся в битву на пламенной колеснице, в блестящей броне Зевса, с огромным копьем, которым она могла сокрушать целые ряды прогневивших ее. Нередко она является посредницей между людьми и богами; она не только богиня мудрости, но и гений общественной жизни.

Бог войны, Арей, — бог ужаса, распрей и крови. Про него с гневом говорит сам Зевс-тучегонитель:

*Ты ненавистнейший мне меж богов, населяющих небо:  
Распря единая, брань и убийство тебе лишь приятны.*

*Матери дух у тебя, необузданный, вечно строптивый,  
Геры, которую сам я с трудом укрощаю словами...*

Но в то же время Арей очень красив, и к нему склоняется с любовью сама Афродита, богиня любви, возникшая из морской пены. От их союза родился крылатый мальчишка Эрот — маленький божок с луком и стрелами<sup>1</sup>. Весь костюм Афродиты состоял из узорчатого пояса, в котором заключалось все обаяние любви: «и страсть, и желанья, и свиданья, и просьбы, и льстивые речи, не раз затемнявшие разум». Ее свита состояла из граций (харит): Аглаи, Талии и Эфросины. Афродите особенно чествовали в Пафосе на Кипре (отчего она и называется порою Кипридой), куда она удалялась после тех историй, которые ей устраивал ее супруг, хромоногий Гефест, накрывавший ее свидания с Ареем и путавший их сетями. В этом законном союзе хромоногого кузнеца-художника с идеальной красой греки, несомненно, хотели выразить необходимость сочетания красоты с искусством и ремеслом.

Были еще в Элладе два чудных божества — дети Зевса и Латоны: Феб-Аполлон и Артемида-Диана. Оба — первые стрелки мира. Феб — бог поэзии, искусств и солнца. Это был идеал, совершенство мужской красоты. По утрам он на огненных конях выезжал из моря и мчался по небесному своду, а впереди него неслась «розоперстная» Эос — богиня утренней зари. К вечеру его кони снова устремлялись к морю и, утомленные, отдыхали в его влаге, чтобы на следующий день совершить снова свой огненный полет.

Аполлон открывал людям будущее. Его Дельфийский храм был местом пророчеств. Семь муз идут за ним следом, олице-

---

<sup>1</sup> Эрот — совсем не то же, что Эрос — первоначальный бог любви к ближнему. Эрос — смягчитель нравов, бог мира. Эрот — божок вожделий и любовных интриг.



творяя собою изящные искусства во всех их проявлениях<sup>2</sup>. Его сестра, Артемида, была тоже владыка неба, только ночного; она кроткой луной вздымалась над усыпленным миром, легко и свободно плывя по темному небу. Она же была богиня лесов и охоты. С луком в руках и колчаном за плечами она устремлялась на лов в своих заповедных рощах. Она была покровительницей Эфеса; там был воздвигнут в честь нее храм, одно из чудес света, который был впоследствии сожжен Геростратом.

---

**БРАТ ЗЕВСА, АИД, БЫЛ ВЛАДЫКОЙ ПОДЗЕМНОГО ЦАРСТВА И СИДЕЛ НА ПРЕСТОЛЕ С ДВУЗУБЦЕМ В РУКАХ. РЯДОМ С НИМ ПОМЕЩАЛСЯ ЕГО ПЕЧАЛЬНАЯ СУПРУГА ПЕРСЕФОНА. У НОГ ЕГО СИДЕЛ ТРЕХГЛАВЫЙ ПЕС, КЕРБЕР, А ВОКРУГ ГРУППИРОВАЛАСЬ СВИТА, СОСТОЯВШАЯ ИЗ ЭВМЕНИД, БОГИНЬ МСТИ.**

---

Персефона жила полгода с мужем, полгода с матерью Деметрой (Церерой), у которой ее он похитил. Деметра, опечаленная потерей, лишила землю производительной силы до тех пор, пока Зевс не определил попеременно жить похищенной то с матерью, то с мужем. Отсюда — времена года. Пока Деметра с дочерью — на земле все цветет; когда Персефона отходит в мрачный Аид — наступает зима.

Затем остается упомянуть о Дионисе, который, окруженный менадами, фавнами, силенами, шел победоносно по земле, смягчая грубость нравов и научая людей виноделию. Упомянем о двух посланниках неба: Гермесе, который в крылатом шлеме носился в небесном пространстве, исполняя волю Зев-

---

<sup>2</sup> Всех муз девять: *Клио* — муза истории, со свитком пергамента; *Евтерпа* — муза лирики, с флейтой; *Каллиопа* — муза эпической поэзии; *Талия* — муза комедии, с комической маской; *Мельпомена* — муза трагедии, с трагической маской; *Эрато* — муза любовных песен, с лирой в руках; *Терпсихора* — муза танцев; *Полигимния* — муза красноречия; *Уrania* — муза астрономии, с глобусом.

са, но впоследствии сделался богом красноречия и промышленности, и об Ириде — радуге, посланнице державной Геры.

Кроме этих божеств, Эллада создала целый сонм второстепенных богов. В каждом ручье, роще, долине было свое божество, которое порой являлось людям, имело влияние на их дела и занятия. Великие боги превращенные ходили по земле. Сам Зевс не гнушался принимать образ даже быка, чтобы похитить любимую женщину (похищение Европы); порою он сходил золотым дождем (Даная), порою являлся лебедем (Леда), порою в виде туманного облака (Ио). Иногда смертные (как Семела) не выдерживали силы божественной природы и умирали от их ласк.

Смешанные зверообразные изображения встречаются у эллинов редко. Но их козлоногие фавны так гармоничны в общей структуре, что отнюдь не производят дурного впечатления. Соединение женского торса с рыбьим хвостом у сирен дышит скорей художественной шуткой, чем угловатой идеей того или другого олицетворения.

### III

Когда дорийцы, закаленные суровой жизнью горцы, вытеснив ахейцев — уже больное, ослабленное племя, — основали центр своего правления в Спарте, — новые условия жизни внесли в их нравы новые элементы. Монархическая власть была упразднена, страна распалась на отдельные республики; завоеванные богатства невольню приучали к изнеженности. Мощное законодательство Ликурга спасло нацию от гибели. Тесные суровые рамки непреложных постановлений заставили лакедемонян видеть в государстве все, приносить все ему в жертву. До его уровня ничто не могло подняться, даже религия. Трезвая умеренность перешла в суровость. Всякое

свободное индивидуальное развитие воспрещалось законами, — и это-то и дало спартанцам гегемонию над соседними племенами.

Но дивным противовесом явилась Спарте Аттика, с ее свободным ионийским населением. Легкий веселый взгляд афинян на жизнь давал такой удивительный контраст мрачной суровости спартанцев, что едва ли где-нибудь в истории мы можем встретить подобную резкую противоположность соседних родственных народностей. Герман сказал: «Спарта — статуя, вышедшая из рук художника Ликурга; Афины — идеально прекрасное, живое человеческое тело». Их попеременная гегемония, союзы и разрывы, роскошное процветание и, наконец, упадок дают такую полную законченную картину возмужания, могущества и дряхлости государства, что история Эллады может служить, вместе с историей Рима, как бы прототипом для историй всех прочих государств мира.

Дорийцы не принесли с собой никаких твердых идеалов зодчества. Пеласгические постройки были способны скорее сбить их с толку, чем направить на истинный путь искусства. Когда положение их упрочилось, оседлость и гегемония позволили свободно углубиться в изыскание форм, сродных их духу и понятиям, они обратились к своей простой деревянной застройке храма — продолговатому четырехугольнику, где помещался собственно храм, святилище, и кладовая для хранения священной утвари. Этот прообраз они решились повторить из камня со всей чистотой линий гладко обтесанного дерева. Ядром здания всеконечно было вместилище божества, — остальное было только побочные пристройки. Храм стоял (непрерменно) на помосте и был обращен порталом к востоку, в западной же части помещался на возвышении идол и перед ним алтарь. Колонна как необходимая поддерживающая часть здания появилась у портала, и хотя влияние Египта сказалось в ней явно, но строгая чистота дорийского стиля облагородила его.

Греки, имея сношения с Египтом, невольно воспринимали их архитектурные элементы как прообразы построек. Влияние египтян в данном случае было весьма существенно: оно внесло в греческое искусство ту целомудренность и чистоту, которыми были проникнуты все их создания. Но полная художественных инстинктов нация приняла его только как сырой материал и обработала по-своему. Пришлые восточные гости: Инах, строитель Аргоса, Данай, Кекропс, наконец, Кадам — насаждали египетскую и восточную культуру в Элладе, и даже до сих пор существуют развалины так называемой кенорейской пирамиды, построенной по известному египетскому образцу.



Мирон.  
Дискобол  
(копия  
в Копен-  
гагене).  
V век до н. э.

---

**ГРЕКИ ВЗЯЛИСЬ ЗА КАМЕННЫЕ ПОСТРОЙКИ ХРАМОВ ОЧЕНЬ ПОЗДНО: В НИХ НЕ ЧУВСТВОВАЛОСЬ ОСОБЕННОЙ НУЖДЫ. КЛИМАТ ПОЗВОЛЯЛ СПРАВЛЯТЬ СЛУЖЕНИЕ НЕПОСРЕДСТВЕННО В СВЯЩЕННЫХ РОЩАХ И ДОЛИНАХ. СПЕРВА ЯВИЛИСЬ КАМЕННЫЕ КРЕПОСТИ, АРСЕНАЛЫ И УДОБНЫЕ ЖИЛИЩА, А ПОТОМ УЖЕ ПРИНЯЛИСЬ ЗА ХРАМЫ.**

---

Главная подробность, в которой выразился вкус и стиль греков, была колонна. Отбросив фигурные погрешности Востока, они остановились на благородной протодорической форме египетской колонны. Соединение механической силы с глубочайшей эстетикой и вкусом, который сумели дорийцы придать своему ордеру, поразительно.

Дорическая колонна не имеет базы; но, начинаясь непосредственно от пола круглым стволом, она поднимается на высоту  $4\frac{1}{3}$  своего диаметра. Ниже чем на половине своей высоты она имеет маленькую припухлость, которая придает контуру колонны удивительную упругость, хотя энтазис почти не заметен для глаза. Без припухлости колонна суха, кажется вдавленной посередине, математически мертвенной. Никаких барельефов и надписей на стволе не допускалось: он

весь был покрыт шестнадцатью–двадцатью продольными желобками — каннелюрами, еще более оживлявшими колонну и сообщавшими ей благородно разнообразную игру света. У капители ствол утончался на  $1/6$  диаметра своего нижнего основания и охватывался вырезкой: горизонтальным кольцом — подшейником. Шея колонны имела три выпуклых кольца, которые, утолщаясь снаружи, переходили в подушку, упругим контуром удачно выражавшую давление антаблемента, связанного с ней посредством четырехугольного абака. Деревянный столб связывался и ущемлялся ремнями и железными обручами во избежание трещин и для придания большей упругости постройке. Архитекторы только скопировали деревянный оригинал. Всякое предположение о самобытной беспричинной форме скорее запутает, чем разъяснит дело. Непосредственно над абаком лежит нижняя часть антаблемента — архитрав — массивная балка, совершенно гладкая, изредка только покрытая украшениями в виде ряда кружочков. Поясок разделяет фриз от архитрава. На балку-архитрав в деревянной постройке клались поперечные балки, которые в камне выразились триглифами, квадратными выступами, при отношении высоты к ширине, как пять к трем, с тремя каннелюрами. Пространства между триглифами — метопы были, вероятно, не более как ставни для оконных отверстий, образованных триглифами. Они покрывались рельефами, изображавшими сосуды и вооружения, которые, быть может, ставились действительно в открытых окнах для украшения.

Фриз венчается карнизом, состоящим из балки, которая с внутренней стороны срезана откосом, где помещаются, соответственно триглифам и метопам, дощечки с пуговками, или каплями. Над балкой идет верхний брус (иногда гусек), на который опирается фронто́н. В брусе продельвались отверстия, украшенные львиными головами, для стока дождевой воды. Фронто́н украшался барельефами, а на вершине его и по концам нередко ставили фигуры.

Продолжая в простом четырехугольном храме боковые стены, крышу и подпирая ее колоннами, строители получили предхрамие. Различные изображения божеств и приношения, накапливавшиеся в пронаосе, заставили расширить помещение. Тогда, оставив стены, выдвинули вперед только фронтоны, оперев его на четыре колонны, отчего образовался открытый пронаос. Симметрично увеличенная задняя сторона храма дала новый храмовый тип. Затем колонны окружили все здание и образовали храм. Если колонны стояли только по одной у входа, а боковые стены были глухие, такой храм назывался храмом в пилястрах.

---

**ЗАКОН ПОСТАНОВКИ КОЛОНН БЫЛ ТАКОВ. ЧИСЛО ИХ У ВХОДА УДВАИВАЛОСЬ ДЛЯ БОКОВОГО ФАСАДА, И ПРИБАВЛЯЛАСЬ ЕЩЕ ОДНА. ТО ЕСТЬ ЕСЛИ У ФРОНТОНА БЫЛО ШЕСТЬ КОЛОНН, ПО БОКАМ ИХ БЫЛО ТРИНАДЦАТЬ. РАССТОЯНИЕ МЕЖДУ КОЛОННАМИ, МЕЖДУСТОЛПИЕ, РАВНЯЛОСЬ  $1\frac{1}{4}$ – $1\frac{1}{2}$  ДИАМЕТРА НИЖНЕГО ОСНОВАНИЯ КОЛОННЫ.**

---

Все дорические храмы были невелики и темноваты, так как народные жертвоприношения совершались перед храмом. Иные изыскатели утверждают, что снаружи они обшивались деревом. Храм Дианы Эфесской оттого и сгорел, что был облицован кедровым деревом. Несомненно то, что каменные здания расписывались греками в яркие цвета, преимущественно в красный и голубой. Тщетно было бы искать в дорическом храме резко установленных педантических традиций. Полная свобода творчества здесь царила во всей красе. Каждая постройка, хотя бы и симметричная, имеет свой индивидуальный характер пропорций, модулей. Найти определенный цифровой закон этих построек невозможно — остается только удивляться бесконечному разнообразию творчества греков и в то же время благородству чувств, нигде не переходящему через мерку строго намеченного стиля.

Ядром храма служит, несомненно, святилище, центром которого, в свою очередь, является идол, или предмет, долженствующий олицетворять данное божество. Еще до появления идолов в разных местах Эллады чтили камни, обрубки дерева, доски, грубые колонны, представляя себе, что два сплоченных чурбана изображают близнецов Кастора и Поллукса, что в Дельфах есть камень, которым подавился Хронос, проглотив его вместо Зевса, и выплюнул обратно. Впоследствии у этих безобразных обрубков появились не менее безобразные головы и плечи, затем руки и торс. Таким образом постепенно являлись деревянные идола. Они были крайне неблагообразны, о чем древние писатели говорят нередко, но именно этим безобразием они и внушали богомольцам благоговение, как и доселе старообрядцы предпочитают древние иконы новейшей иконописи. Впоследствии, когда античное искусство достигло высшей точки своего развития, народ все-таки остался верен своим старозаветным идеалам, хотя и отдавал должную дань справедливости красоте новых изображений. Облеченные в одежды и украшения, эти деревянные статуи должны были возбуждать в черни невольное благоговение своим получеловеческим видом. Даже в нашей церкви, где пластические изображения воспрещены, народ с необычайным почтением относится к немногим статуям, разбросанным по захолустьям и обвешанным амулетами, чья их наравне с иконами, если не больше.

Миф приписывает изобретение деревянных статуй Дедалу — строителю критского лабиринта. Дедал, несомненно, олицетворение искусного мастера, имя нарицательное. Дедал значит «искусно работать». Не менее фантастическое сказание передает, что в Коринфе жил горшечник Дибутад, который сделался родоначальником рельефа при следующих обстоятельствах. Возлюбленный его дочери, Кору, должен был

с нею расстаться. На прощанье Кора нарисовала углем на стене контурную тень профиля своего милого. Дибутад наложил на рисунок глину и пережег его. Павсаний свидетельствует, что видел в Коринфе эту работу. От барельефа до горельефа остался один шаг.

---

**ОДНОВРЕМЕННО СТАЛИ ПОЯВЛЯТЬСЯ И МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ  
ИЗОБРАЖЕНИЯ: ВЕЛИКОЛЕПНАЯ ХРАМОВАЯ УТВАРЬ, СОСУДЫ.  
ПИСАТЕЛИ УПОМИНАЮТ О БРОНЗОВЫХ КУМИРАХ ЗЕВСА  
И АПОЛЛОНА В ВИДЕ СТОЛБОВ С ГОЛОВАМИ И ЗАЧАТКАМИ РУК.  
ПРЕДАНИЕ НАЗЫВАЕТ НЕСКОЛЬКО СЛАВНЫХ ИМЕН ЛИТЕЙЩИКОВ,  
ЗОЛОТЫХ ДЕЛ МАСТЕРОВ, ПАЯЛЬЩИКОВ: РЁКА, ФЕОДОРА,  
ЭМАЛЬЯРА.**

---

До нас дошли памятники этого старозаветного искусства, в котором еще сильно чувствуется влияние Востока. На барельефах так называемых силенунтских метофов в изображениях Геракла, несущего связанных керкопов, еще ярко видна приземистость ассирийских фигур. Волосы так же подвиты в симметрические локончики, на губах — глуповатая, растерянная улыбка. К этому же периоду пластики принадлежит статуя, известная под именем Аполлона Тенейского, вернее, портрет какого-нибудь бойца-победителя на народных играх. Хотя Тенейский Аполлон несколько развязнее египетских статуй, но все-таки имеет слишком фруктовый характер. Грудь выпячена вперед до опухлости, лицо представляет совершенную маску. Головной убор напоминает египетский; левая нога несколько подалась вперед, хотя груз тела все же распределен равномерно на обе ноги. Но в то же время во всем чувствуются пропорция и легкость — предвестники будущего развития!

Самую полную картину техники и художественной концепции V века до Р. Х. дают так называемые эгинские фронтоны, остатки которых, реставрированные Б. Торвальдсеном, хранятся в Мюнхенском музее. На острове Эгине



стоял храм Афины, оба фронтона которого были украшены тождественными группами, изображающими эпизоды из Троянской битвы. Творцами этих групп называют Каллона и Онатаса.

Эпизод изображает схватку троянцев с греками над телом павшего Ахиллеса или Патрокла. Посередине стоит Афина Паллада, прикрывая щитом ахейцев. Она ухмыляется той же юродивой улыбкой, которая характерна для всех египетских работ. Стоит она анфас, но колени и ступни ее вывернуты вбок. Складки туники чисто архаистические — правильно симметричны до невозможности. Прочие фигуры удачнее. Движение воинов, несмотря на сокращенную пропорцию, выработано с глубоким знанием тела, хотя полной свободы еще нет. Улыбка не миновала и умирающего героя; беспомощное, хотя слабеющее движение предсмертных мук его выражено с глубоким чувством.



Таким образом, было положено начало великой пластики. Ясное, спокойное, ничем не затуманенное мировоззрение грека создало такую же чистую и ясную скульптуру. Он овладел формой так, что ни до него, ни после него соперников ему не нашлось.

И. Тэн в своих «Лекциях эстетики» объясняет простоту формы эллинского искусства физическим строем края. Оно и понятно. Грек не поражался, подобно египтянину, бесконечным песчаным океаном Сахары, бесконечно огромным Нилом; его воображения не подавляли массы Гималайских гор, сухая плоскость Каспийского побережья. Нет, вокруг него было все так светло, свежо, чисто, понятно и просто. Небольшие округлые горы, рощи, разросшиеся у их по-

дошв, море, испещренное островами, так близко лежащими один к другому, что трудно найти пункт, где бы далекая земля не виднелась на горизонте; крохотные речки-ручьи. Взгляд охватывает полностью каждую форму, не теряется, отсюда выработка определенных, точных понятий. Любое из государств Эллады равнялось нашему уезду, а вся Греция была меньше иной губернии. Граждане знали в своем государстве всех в лицо. С городской цитадели можно было охватить взглядом все государство. Город, пригород, фермы, поселки — вот и все. Тумана здесь никогда не бывает, даже дождя почти нет. Жар умерен близостью моря. Вокруг вечное лето; маслины, померанцы, лимоны, кипарисы, виноград дают постоянную даровую пищу жителю. Он не «печальный пасынок природы», а скорее ее равноправный брат. Ему не нужно изобретать теплых одежд и жилищ, мостовых, тротуаров, — грязи тут не бывает. Ему не нужно строить театр, потому что сидеть в нем душно, а на террасе горы сидеть так хорошо и прохладно. Поместить в центре террасы сцену — и дело кончено.

---

**МИНИАТЮРНОСТЬ ПРИРОДЫ, ТОЧНОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ  
МЕЛКИХ КОНТУРОВ ВЫРАБОТАЛИ В ЭЛЛИНЕ УДИВИТЕЛЬНУЮ  
ВПЕЧАТЛИТЕЛЬНОСТЬ ДЛЯ ВОСПРИЯТИЯ САМЫХ МЕЛОЧНЫХ  
ДЕТАЛЕЙ, ИЗ КОТОРЫХ СОСТАВЛЯЮТСЯ МАССЫ.**

---

Доступность формы и отвращение от всего колоссального заставили его строить маленькие храмики и ваять богов в натуральную величину. Красота, свежесть и яркость окружающего заставили его до того сродниться с этой красотой, что всякое отступление от последней принималось за аномалию, за исключительное явление, недостойное обобщенных идеалов искусства. Отсюда-то та характерная черта отсутствия безобразных форм в эллинском искусстве. Простота и красота идут до такой степени рука об руку в классическом мире, что с ними

едва ли может состязаться любое из позднейших гениальных произведений искусства. Что может стать вровень с Гомером и его стилем? Разве Шекспир не покажется пред ним напыщенным, деланным? Данте, Гёте, Пушкин со своими типами и образами разве не мельче героев мифических рапсодий? Дала ли любая литература более свежий, светлый образ женщины, чем Пенелопа? Что может быть по благородству форм выше Афродиты Милосской? Какая простота может превзойти незаметно для глаза упруго выгнутую линию Парфенона?..

Все это непосредственно вылилось из целой массы совокупных условий и не могло быть применено на иной почве, кроме Греции. Для нас, например, немисливо представить кафедральный собор небольшого размера, потому что для нас храм — вместилище молящихся.

---

**ГРЕЧЕСКИЙ ХРАМ – ВМЕСТИЛИЩЕ БОЖЕСТВА, ПОТОМУ ОН И НЕ НУЖДАЕТСЯ В БОЛЬШОМ МАСШТАБЕ. ОН НЕ НУЖДАЕТСЯ НИ В КАКИХ ПРИСТРОЙКАХ И ПРИСПОСОБЛЕНИЯХ. И ЭТОТ МАЛЫЙ РАЗМЕР ДАЛ ГРЕКАМ ВОЗМОЖНОСТЬ ИЗУЧИТЬ САМЫЕ СОКРОВЕННЕЙШИЕ ТАЙНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ ГЛАЗА: НАЙТИ ЭНТАЗИС В КОЛОННАХ, НАКЛОНИТЬ ВНУТРЬ ВЕРТИКАЛЬНЫЕ ЛИНИИ.**

---

Мы, несмотря на огромное совершенство науки и техники, решительно не способны к этому. Сам способ воспроизведения был таков, о котором мы теперь не смеем и думать. Наши новейшие постройки чинятся постоянно. Храмы Пестума стоят двадцать три столетия: их постройка такова, что время не расторгает, а сплачивает массы тем плотнее, чем они дольше стоят. Внутренний строй замысла превосходно выражен во внешности: наружная облицовка стоит в глубоком ритме с внутренним планом. Тяжесть материала, так грузно сказавшаяся в египетском зодчестве, совершенно отсутствует у греческого архитектора: до того грациозно и легко его здание. Тэн сравнивает его с телом хорошо выдрессированного

гимнаста-атлета. Грек раскрашивал свои здания в самые веселые, яркие цвета: суриком, синькой, бледной охрой, зеленью; он золотил акротерии и львиные головы водостоков для того, чтобы улыбающийся веселый стиль шел в один аккорд с ликующей солнечной природой.

Строй жизни вел грека так, что его художнику давался превосходный материал для пластичных изображений. Воззрения грека на идеальную человеческую личность можно приравнять, по меткому замечанию французского критика, к идеалу заводского жеребца. Аристотель, рисуя блестящую будущность юноше, говорит: «И будешь ты с полной грудью, белой кожей, широкими плечами, развитыми ногами, в венке из цветущих тростников, гулять по священным рощам, вдыхая в себя аромат трав и распускающихся тополей». Живое тело, способное на всякое мускульное дело, греки ставили выше всего. Отсутствие одежд никого не шокировало. Ко всему относились слишком просто, для того чтобы стыдиться чего бы то ни было. И в то же время, конечно, целомудрие от этого не проигрывало. Если религия предписывала девушкам носить в священных процессиях эмблематические изображения, которые, на наш взгляд, представляют верх цинизма, то понятно, что нагота не могла считаться предосудительной.

Спарта дала новую породу людей: эластичных, могучих героев. Несомненно, что битва спартанцев представляла картину поистине титаническую. Да иначе и быть не могло, где воин готовился к своему делу с самого момента рождения. Слабый ребенок или родившийся с каким-нибудь физическим недостатком убивался немедленно. Едва мальчик подрос — он уже подвергался самым тяжелым испытаниям. Он спит на непокрытом сухом тростнике, ест кое-как, урывками; каждый день купается в холодных, как лед, ручьях, ходит и лето, и зиму босой, прикрытый одним плащом. Если ребенок голоден, он крадет съестные припасы в соседнем поселке, и его за это хвалят старшие: будущий воин должен быть мародером. По ночам юноши делают засады на дорогах и убивают запоздав-

ших рабов. И никто не в претензии: должен же юноша привыкнуть к крови и убийству. Но вот он вырастает. Он только воин: ни земледельца, ни семьянина не существует. Женясь, он только ночь отдает жене: день у него на площади и в школе. Коммуна такова, что взаимная ссуда обращается в право, и товарищи ссужают друг друга даже женами: идеал государственного строя поглощает совершенно семью.

Девушки тоже готовятся быть здоровыми матерями с помощью непрерывных гимнастических упражнений. Они делают прыжки как лани, в быстроте бега споря с конем. Совсем нагие, в коротких туниках, они метают копье и диск в своих гимназиях. По закону они вступали в брак в строго определенном возрасте, и даже самый момент и обстоятельства, благоприятные зарождению, были установлены законом. Понятно, что при таком воспитании являлась новая, усовершенствованная порода. Закон «полового подбора» впервые (а быть может, и в последний раз) был применен в Спарте. И недаром Ксенофонт говорит, что спартанцы — не только самый здоровый, но и самый красивый из народов Греции.

## VI

Когда на Грецию обрушились три знаменитых персидских похода, столица афинян была выжжена, храмы разграблены. Но, как и всегда в подобных случаях, пожар «способствовал украшению» города. Фемистокл восстановил стену, соединяющую Афины с Пиреем, Кимон заложил храм Тесея, Перикл построил Парфенон и Пропилеи. Возник Акрополь в такой небывалой красоте, что двадцать веков, отделяющих нас от него, исчезают бесследно: мы так же ясно, свежо, как и тогдашний эллин, чувствуем его поражающую прелесть. Здесь последнее слово — венец дорики и пышный первый цвет ионического стиля.

Главное фронтальное здание Акрополя был Парфенон — дорический периптер, построенный Ихтином и Калликратом. Здесь тяжелая дорика явилась в наиболее приятной и легкой форме. Колонны были несколько тоньше и стройнее, контур эхина упруг и приятен. Метопы были украшены рельефными битвами центавров. По архитраву шел ряд металлических венков; фриз внутренней стены был украшен превосходными барельефами. На фронтонах были дивные скульптурные группы.

---

**МРАМОРНЫЙ ХРАМ, РАСПИСАННЫЙ И ПОЗОЛОЧЕННЫЙ, РАЗГРАБЛЕННЫЙ СПЕРВА РИМЛЯНАМИ, ПОТОМ ФАНАТИКАМИ ХРИСТИАНАМИ, ИСПЫТАВШИЙ НАБЕГИ КРЕСТОНОСЦЕВ, ВЕНЕЦИАНЦЕВ И ТУРОК, ВСЕ ЕЩЕ ПРОЧНО СТОЯЛ ДО 1762 ГОДА, КОГДА ВЗРЫВ ПОРОХОВОГО ПОГРЕБА ПОВРЕДИЛ ЭТО ДИВНОЕ ЗДАНИЕ.**

---

По счастью, за пятнадцать лет до взрыва французский живописец Каррей (ученик известного Лебрюна) сделал кое-какие, хотя и не очень удачные рисунки деталей Парфенона. По его наброскам, находящимся в Парижской публичной библиотеке, мы можем до известной степени реставрировать раздробленные группы фронтонных барельефов и составить себе некоторое представление о том, какое создавалось впечатление в общем. На одном из фронтонов было изображено рождение Афины; на другом — ее спор с Посейдоном, работы Алкамена и Агоракрита. В общем, Парфенон — идеал греческого храма. Колонны поставлены не вертикально, но с легким наклоном внутрь — не то для большей устойчивости здания, не то для тонкого, едва уловимого эффекта перспективы.

Ионика сказывается и в другом, более раннем сооружении Акрополя — храме Тесея. Тоже периптеральный храм дорийской формы, он уже полон ионийской мягкости и украшен скульптурными фризами. По счастью, обращенный первыми христианами

в храм Святого Георгия, он отлично сохранился и до сей поры<sup>3</sup>; сохранился настолько, что теперь в нем помещается музей эллинской древности. Но, конечно, во времена Перикла красота этого храма меркла перед Парфеноном.

Доступный с одной западной стороны, Акрополь должен был иметь удобный вход, хорошо защищенный на случай нападения неприятеля. Поэтому при Перикле, после сооружения Парфенона, приступили к сооружению пропилеев. Широкий вестибюль с дорийским портиком вел на площадку с дорическими и ионическими колоннами, с легкими крыльями колоннад по бокам. Через пропилеи выходили к Парфенону, так как внутренний портик пропилеев был обращен фасадом к храму богини; это имело значение в виду торжественных шествий в честь покровительницы города в праздник Панафиной.

---

**СОЕДИНЕНИЕ ДОРИЧЕСКОГО ЭЛЕМЕНТА С ИОНИЧЕСКИМ ЗДЕСЬ В ВЫСШЕЙ СТЕПЕНИ ПРОСТО И ХАРАКТЕРНО. ВЗАИМНЫЙ РИТМ СОХРАНЕН ВПОЛНЕ, И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО НИСКОЛЬКО НЕ ОСКОРБЛЯЕТСЯ ЧЕРЕДОВАНИЕМ ОРДЕРОВ.**

---

Никаких барельефов не было на пропилеях, только по бокам главного входа стояли колоссальные конные статуи. Наконец, четвертая замечательная постройка Акрополя был храм Эрехтея, где ионийский стиль явился в полном блеске.

Главнейшее отличие ионического ордера от дорического — это база. Начинаясь четырехугольным плинтом, она переходит в желобки и кольца, оканчиваясь закругленным торусом, на который упирается фуст. Фуст, поднимаясь на высоту  $8\frac{1}{2}$ – $9\frac{1}{2}$  диаметра своего основания, изжелоблен двадцатью четырьмя каннелюрами и венчается капителью, плотно его придавившей и отделенной от него узким пояском с яйцевидным орнаментом. Капитель состоит из плоской подушки с орнаментом

---

<sup>3</sup> Речь идет о второй половине XIX века. – *Прим. ред.*

и двумя завитками-волютами, намекающими на восточное происхождение стиля. Антаблемент соединяется с капителью богатой подушкой. Орнамент играет в ионике большую роль и, покрывая каждый пояс, служит отдельной линией фриза, карниза и архитрава; он богато заканчивает верхний выступ и своей благородной простотой сообщает всему стилю ажурный характер.

Тройной храм Эрехфея в главном своем здании представляет чисто ионический стиль. Боковые пристройки (в честь Афины и нимфы Пандросы) гармонируют с ним, хотя южный выступ представляет совершенно оригинальную постройку, в которой колонны заменены кариатидами. То, что поставило бы в тупик нынешнего зодчего, разрешалось свободно греком. Он удивительно примирил разнородность стилей. Все сооружение выстроено на разных высотах, без всякого признака симметрии и в то же время гармонично, как гармонично каждое дерево, разросшееся в беспорядке. Ряд кариатид, женских статуй, изображающих девушек, несущих на головах корзины (так называемых канефор на празднике Панафиней), и оригинален, и воздушен. Тут уже и помина нет о тяжести Египта и Азии — это светлое проявление искусства в полном значении этого слова. Храм Бескрылой победы (Ники Аптерос) близ пропилеев благородством форм дополнял общее впечатление.

Авторам Парфенона принадлежал и храм в Элевсине, предназначенный для многолюдных соборий и потому задуманный в широком размере. Так как членам элевсинского братства мог быть каждый свободный гражданин, то понятно, что данная постройка должна была значительно превышать обычный масштаб. Храм имел подземное помещение, где, вероятно, и совершались элевсинские таинства. Наружные входы представляли точное повторение пропилеев; сам храм помещался на пятиугольном дворе, обнесенном стеной. Почти одновременно воздвигались храмы Аполлона Эпикурейского в Аркадии, Скопасов храм Крылатой победы в Тегее, храм Зевса в Олимпии, Пестумский храм — словом, V век до Р. Х. был самым блистательным периодом в истории искусств всего мира.



Пракситель.  
Отдыхающий  
Сатир (копия).  
IV век до н. э.



Рука об руку с архитектурой шла пластика. Одно имя Фидия (около 500 до н. э. — около 430 до н. э.) затмевает собой всю скульптуру последующих поколений. Блестящий представитель века Перикла, он сказал последнее слово пластической техники, и до сих пор никто еще не дерзал с ним сравниться, хотя мы знаем его только по намекам.

Уроженец Афин, он родился за несколько лет до Марафонской битвы и, следовательно, стал как раз современником празднования побед над Востоком. Сперва выступил он в качестве живописца, а затем перешел на скульптуру. По чертежам Фидия и его рисункам под личным его наблюдением воздвигались перикловские постройки. Исполняя заказ за заказом, он создавал дивные статуи богов, олицетворяя в мраморе, золоте и кости отвлеченные идеалы божеств. Образ божества вырабатывался им не только сообразно его качествам, но и применительно к цели чествования. Он глубоко проникался идеей того, что олицетворял данный идол, и ваял его со всею силой и могучестью гения.

Афина, которую он сделал по заказу Платеи и которая обещалась этому городу в 100 тысяч рублей, упрочила известность молодого скульптора. Ему была заказана для Акрополя колоссальная статуя Афины Покровительницы. Она достигала 60 футов высоты и превышала все окрестные здания; издали, с моря, она сияла золотой звездой и царила над всем городом. Она не была акролитной (составной), как платейская, но вся литая из бронзы. Другая статуя Акрополя, Афина Девственница, сделанная для Парфенона, состояла из золота и слоновой кости. Афина была изображена в боевом костюме, в золотом шлеме с горельефным сфинксом и грифами по бокам. В одной руке она держала копье, в другой — фигуру победы. У ее ног вилась змея — хранительница Акрополя. Статуя эта считается

лучшим творением Фидия после его Зевса. Она послужила оригиналом для бесчисленных копий.

---

**НО ВЕРХОМ СОВЕРШЕНСТВА ИЗ ВСЕХ РАБОТ ФИДИЯ СЧИТАЕТСЯ ЕГО ЗЕВС ОЛИМПИЙСКИЙ. ЭТО БЫЛ ВЕЛИЧАЙШИЙ ТРУД ЕГО ЖИЗНИ: САМИ ГРЕКИ ОТДАВАЛИ ЕМУ ПАЛЬМУ ПЕРВЕНСТВА. ОН ПРОИЗВОДИЛ НА СОВРЕМЕННИКОВ НЕОТРАЗИМОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ.**

---

Зевс был изображен на троне. В одной руке он держал скипетр, в другой — изображение победы. Тело было из слоновой кости, волосы — золотые, мантия — золотая, эмалированная. В состав трона входили и черное дерево, и кость, и драгоценные камни. Стенки между ножек были расписаны двоюродным братом Фидия Паненом; подножие трона было чудом скульптуры. Общее впечатление было, как справедливо выразился один немецкий ученый, поистине демоническое: целому ряду поколений истукан казался истинным богом; одного взгляда на него было достаточно, чтобы утолить все горести и страдания. Кто умирал, не увидав его, почитал себя несчастным...

Статуя погибла неизвестно как и когда: вероятно, сгорела вместе с олимпийским храмом. Но, должно быть, чары ее были велики, если Калигула настаивал во что бы то ни стало перевезти ее в Рим, что, впрочем, оказалось невозможным.

Вот что Цицерон говорит о Фидии: «Когда он создавал Афину и Зевса, перед ним не было земного оригинала, которым он мог воспользоваться. Но в его душе жил тот прообраз красоты, который и воплощен им в материи. Недаром говорят о Фидии, что он творил в порыве вдохновения, которое возносит дух надо всем земным, в котором непосредственно виден божественный дух — этот небесный гость, по выражению Платона».

К стыду афинян, должно сказать, что, оценивая по достоинству произведения Фидия, они слишком грубо обходились с самим художником как гражданином. Его дерзко обвиняли в утайке золота, из которого был сделан плащ парфенонской статуи Афины. Но художник оправдался очень просто. Особенного затруднения не оказалось в том, чтобы снять плащ и взвесить. Обвинение оказалось ложным. Но другое обвинение было настолько обострено, что Фидию нельзя было уклониться от удара. Его обвинили в оскорблении божества. Он осмелился на щите Афины в числе прочих изваяний поставить свой и Периклов профиль. Несчастный артист был брошен в тюрьму, где и умер от яда или от лишений и горя.

## VIII

Достойными учениками Фидия явились два его помощника, Алкамен и Агоракрит (V в. до н. э.), особенно первый, победивший на конкурсе своего товарища. Величайшее их творение — фронтоны Парфенонского храма.

До нас дошли жалкие обломки этих фронтонов да плохие наброски французского живописца. Но и по ним судя, мы можем смело сказать, что это чуть ли не выше всего, что только дошло до нас в оригиналах из классической древности. Трудно сказать, играл ли тут какую-нибудь роль резец Фидия или нет, но что влияние его тут было велико, это едва ли может подлежать сомнению, судя по дошедшим до нас сведениям. Некоторые детали превосходят лучшие образцы классического искусства и могли выйти из-под руки только величайшего творца.

Оба фронтона изображают два эпизода из мифа об Афине: ее рождение и спор с Посейдоном. На первом центр фронтона занимают Афина и Зевс; справа и слева группируются раз-

ные божества; в левом углу восходящий Гелиос, от которого видны только лошадиные морды да рука возничего, с другой — погружающаяся в море Селена. Западный фронтон, быть может, несколько слабее восточного, но и в нем много движения и силы. Из дошедших до нас обломков, безголовых и безногих, мы можем выделить удивительные работы.

Во-первых, две фигуры дочерей Кекропса. Нежно-прозрачные ткани, облегающие их торс, исполнены с необыкновенным совершенством. В каждой складке бездна знания и вкуса. Движения просты, грациозны, естественны. Такой ткани, таких складок не найти нигде. Затем торс Тесея, перед которым меркнут все геркулесы и бельведерские аполлоны. Тут такая анатомическая сила, такое выразительное напряжение мускулов, такое знание мельчайших деталей! Наконец, изумительное изваяние голов коней Гелиоса. То, что Цицерон говорил об изображении богов Фидия, вполне применимо и здесь.

---

**ТАКИХ КОНЕЙ НА ЗЕМЛЕ НЕТ: ЭТО НЕБЕСНЫЕ, ОГНЕННЫЕ КОНИ, ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ ЯРОСТИ И СИЛЫ ТИТАНИЧЕСКОЙ. БЫТЬ МОЖЕТ, СЧАСТЬЕ, ЧТО ТУЛОВИЩА У ЭТИХ ЛОШАДЕЙ НЕТ: КЛАССИЧЕСКАЯ УСЛОВНОСТЬ КРУТОЙ ШЕИ, КРУГЛЫЙ КРУП, УСЛОВНО РАСПОЛОЖЕННЫЕ НОГИ ИСПОРИЛИ БЫ МОГУЧЕЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ; ТЕПЕРЬ ЖЕ ЭТА ВЗДЕРНУТАЯ КВЕРХУ, С ПРИЖАТЫМИ УШАМИ, БЕШЕНО РВУЩАЯСЯ ВПЕРЕД ГОЛОВА, КОНЕЧНО, НЕ ИМЕЕТ СЕБЕ РАВНОЙ...**

---

Несколько иным характером отмечен фриз, окружающий под колоннадой стены Парфенона, на котором изображена процессия праздника Панафиней, растянувшаяся на пятьсот футов. Стоя, пожалуй, в отношении сильного выражения форм несколько ниже предыдущих работ, они, тем не менее, отличаются величайшей техникой и тем спокойным благородством форм, которого тщетно добиваются современные наши скульпторы. Драпировки и здесь в полной гармонии с телом...

Наряду с Фидием стоит Мирон из Элевфер (V в. до н. э.), создававший статуи преимущественно из бронзы. Главнейшей задачей Мирона было выразить возможно полно и сильно движение. Металл не допускает такой точной и тонкой работы, как мрамор, и, быть может, потому он обратился к изысканию ритма движения. (Под именем ритма подразумевается совокупная гармония движения всех частей тела.) И действительно, ритм был превосходно уловлен Мироном. Никогда впоследствии, даже знаменитый Канова, не достигали такого совершенства. Его бегущий Ладас в момент последнего напряжения сил составил ему имя, еще более упроченное изображением Дискобола. Фигура метателя диска, с далеко закинутой назад рукой в миг последнего размаха, безукоризненна. Здесь каждый мускул отвечает идее. Множество копий, дошедших до нас, лучше всего доказывает, каким почетом пользовалась она у древних, пораженных смелостью замысла. За реализм техники его называли «сеятелем истины», хотя некоторые детали и выполнялись им условно. Экспрессия не находила в нем такого выразителя, как в Фидии. Быть может, причина этому кроется в том, что он ваял из бронзы — материала менее податливого, чем мрамор. Поэтому ему не удавались изображения богов. Все реальное находило в нем отличного представителя. Так известна его фигура пьяной старухи и корова, вызывавшие удивление современников. После себя Мирон оставил Ликия — тоже превосходного скульптора. Это был по преимуществу скульптор-жанрист, и из его произведений можно особенно отметить мальчика, раздувающего курительницу.

Одновременно с Мироном ваял скульптор-реалист Деметрий (конец V в. до н. э. — 1-я пол. IV в. до н. э.). Он совершенно отбросил классическую строгость и традицию, перейдя грани даже реалистического искусства и взявшись за натурализм. Он фотографировал натуру, стараясь воспроизвести из мрамора все, что ему попадалось на глаза, будь то даже патологическое отклонение от нормы. Отвислые животы и груди, которые он высекал с любовью, были верны действительности, но отвратительны в полном значении этого слова.

Диаметральной противоположностью ему был Поликлет (около 490 до н. э. — около 420 до н. э.), искавший в своих произведениях чистейшей красоты. Он соперничал на конкурсах с Фидием и даже побеждал его. Подобно Мирону, он чаще всего ваял из бронзы, но работал в мраморе и кости. Особенно славилась его Гера — колоссальная статуя, послужившая прототипом изображения супруги Зевса. Спокойная величавость, благородство типа, простая, но величественная куафюра — все это прекрасно олицетворяет данный тип. Она была изображена на троне, со скипетром в одной руке и яблоком в другой. До нас не дошел оригинал, но есть вероятная копия в Неаполитанском музее.

---

**КРОМЕ ГЕРЫ, ПОЛИКЛЕТ ИЗВАЯЛ МНОГО ФИГУР АТЛЕТОВ, ВСЮДУ ДОСТИГАЯ ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЙ ГАРМОНИИ.**

---

Его «Юноша с копьем» настолько был гармоничен в общем, что его прозвали каноном, и он долго служил школой для художников. Статуя эта изображает юношу, опершегося на копье. В ней чудесно совместились целое учение о скульптуре, и только впоследствии, в эпоху испорченного вкуса, стали находить ее тяжеловатой. Он же был создателем кариатид-канефор.

Они не представляют самостоятельного вида творчества, но сходят в общую идею архитектурного мотива. Это первый пример трактования фигуры как опоры, то есть статуи в пропорциональной связи с антаблементом. Было бы дико, если бы эти стройные цветущие женские фигуры были подавлены тяжелым антаблементом, они бы должны были тогда выразить крайнее напряжение, что не шло бы с общей идеей спокойно-торжественного шествия канефор. Вся фигура, по замыслу, легка, стройно согнутая одна нога выражает легкий, свободный шаг, об усталости и усилии нет и помина. Лица и спокойны, и созерцательны. И вот строители Пандро-

зия заменяют антаблемент архитравом, заканчивающимся воздушным карнизом. Все это сочетается одно с другим как нельзя лучше.

## IX

Французский писатель Реймон не без остроумия замечает, что у греков было два полюса нравственности, между которыми постоянно колебалось их моральное чувство, это Афина Паллада и Афродита. Порой даже смешивались и путались понятия о них. После века Перикла, когда Алкивиад со своей чаровницей Аспасией явился во главе республики и олигархия восторжествовала, культ Афродиты расцвел, и вслед за ним зацвело поклонение Вакху. Тщетно Сократ предупреждал о падении нравственности: его религиозный либерализм и отрицание богов портили все дело, его не слушали, его судили.

Творческая сила искусства делается тоньше, мягче, сладострастнее. В стиле является игривость, неведомая дотоле. Глаз требует нечто большее, чем классическая красота, ему мало ионической волюты, и вот на смену ей является коринфский ордер.

Коринфский ордер — уже пресыщение, болезненная фантазия. В колонне повторяются все части ионийской колонны: те же каннелюры, базы и волюты. Только каннелюра наверху заканчивается загнутым листиком, да база более сплющена, словно груз, давящий ее, солиднее. Капитель напоминает смутно чашечку или связку цветов, охваченных внизу пояском. Завитки волюты задорнее и при известной дозе воображения могут быть приняты за тычинки. Антаблемент богаче, сплошь покрыт изваяниями; на карнизе красуются пальметки и украшения. В общем, впечатление глубокого изящества и вкуса, в соединении с витиеватостью.

Одновременно с архитектурой утончается и скульптурный стиль. Скопас (около 395 до н. э. — 350 до н. э.) старается выразить движение души, самые тонкие и сокровенные ее порывы. Паросский «композитор», работавший по преимуществу по мрамору, особенно славится статуей влюбленного Арея. Бог войны сидит в спокойно-мечтательной позе. Глаза бесцельно устремлены в пространство, руки скрещены на левом колене, левая рука машинально держит боевой меч, а у ног возится шаловливый Эрот, поясняя своим присутствием мысль художника. Не менее славна его Менада — в разгаре вакхического опьянения, в развевающейся по ветру одежде, с запрокинутой головой, растрепанными волосами и полудикой-полустрастной экспрессией лица. Это был одухотворенный мрамор.

---

**СКОПАС ВНОСИЛ В СКУЛЬПТУРУ НОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ. ОТРЕШАЯСЬ ОТ ПРЕЖНИХ ТРАДИЦИЙ, ОН ДАВАЛ НОВЫЕ, НЕБЫВАЛЫЕ ОБРАЗЫ.**

---

Он снял с Афродиты все покровы, и она впервые явилась перед глазами изумленного мира такой, какой вышла некогда из пены моря, — совершенно нагая. Но, не понимая причины наготы в Аполлоне, он закрыл его широкой свободной одеждой, дал ему, как богу поэзии, в руки лиру, поднял голову вдохновенно кверху. Словом, он был до известной степени новатор, продолжавший дело Фидия, но согревший искусство своим собственным, живым огнем.

Современником ему был гениальный Пракситель (около 395 до н. э. — около 330 до н. э.). Еще более разнообразный, чем Скопас, он предпочитает бурным движениям мечтательный покой. Диаметрально противоположные образы находят в нем отзывчивого исполнителя. Для него не существовало узкого района специалиста: он ваял все, что видел, и все выходило из-под его резца полным грации и красоты. Быть может, несколько чувственный, он тем не менее был глубокий знаток меры. Он был настолько



же чувственным, как сама природа, но никогда не подчеркивал ее преднамеренно. До нас не дошла его знаменитая Афродита Книдская, но про нее рассказывали чудеса. Она стояла в открытом храме, блестя чистотой, белизной паросского мрамора. Она была совсем раздета и грациозным движением выпускала из левой руки свою одежду. Улыбка, волосы, взгляд, брови превосходили все, что только ваяли до сих пор скульпторы Греции. Мы имеем только плохие изображения ее на книдских монетах, но, должно быть, хорош был оригинал, если вифинский царь Никомед предлагал за уступку ее выплатить все государственные долги книдян. Несомненно, что знаменитая Клеоменова Венера (так называемая Медицейская) явилась если не подражанием, то прямым следствием милой грации, введенной Праксителем. В его Афродите, этом прелестнейшем из чудес Греции, как называет ее Куглер, было соединение живой величавости с негой чисто южного характера. Множество сатиров, фавнов и эротов с полной силой оттеняют его характер деятельности. Оригинальность и новизна его замыслов сказывается, между прочим, в его Аполлоне, убивающем ящерицу. Статуя эта дошла до нас в копии или подражании и находится в Лувре.

Праксителю приписывают и знаменитую группу Ниобы. Другие исследователи уверяют, что это работа Скопаса, основывая свои догадки на экспрессии движений, которых избегал Пракситель. Точное имя автора затерялось еще в древности, и Плиний не мог уже с точностью назвать его. Мы имеем во Флоренции копию с этой превосходной группы. Особенно хороша сама Ниоба и ее дочери. Выражение ее лица невольно трогает зрителя. Вся поза так выражает скорбь и движение, которым она старается прикрыть детей от жестоких стрел Латонидов<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Дети Ниобы погибли от стрел Аполлона и Дианы – детей Латоны. Овидий рассказывает, что Ниоба была невоздержанно горда и не умела уступать богам и держать язык за зубами. Она возгордилась своими детьми и тем навлекла гнев Латоны. Латона приказала своим детям умертвить Ниобидов. От руки Аполлона погибли сыновья, от руки Дианы – дочери; Ниоба, превращенная в камень, имеющий вид плачущей женщины, была унесена вихрем на свою родину.

Фигуры сыновей менее удались автору, хотя и в них есть много чувства и трагизма.

---

**СПИСОК СКУЛЬПТОРОВ ЭТОГО ВЕКА ЗАКЛЮЧАЕТ БЛЕСТЯЩЕЕ ИМЯ ЛИСИППА (ОКОЛО 390 ДО Н. Э. – ОКОЛО 305 ДО Н. Э.). ИССЛЕДОВАТЕЛИ ОТНОСЯТ ЕГО К АРГОССКОЙ ШКОЛЕ И УВЕРЯЮТ, ЧТО У НЕГО БЫЛО СОВСЕМ ИНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ, ЧЕМ В ШКОЛЕ АФИНСКОЙ.**

---

В сущности, он был прямым ее последователем, но, восприняв ее традиции, шагнул дальше. Ему в молодости художник Евпомп на его вопрос: «Какого выбрать учителя?» — ответил, указывая на толпу, теснившуюся на горе: «Вот единственный учитель: натура».

Слова эти запали глубоко в душу гениального юноши, и он, не доверяя авторитету Поликлетова канона, взялся за точное изучение природы. До него лепили людей, сообразуясь с принципами канона, то есть в полной уверенности, что истинная красота состоит в соразмерности всех форм и в пропорции людей среднего роста. Лисипп предпочел высокий, стройный стан. Конечности у него стали легче, стан выше. Необычайная плодовитость помогла ему создать до 1500 статуй. Он высекал и лил зевсов, аполлонов, посеидонов, героев, полубогов. Особенно славился его Гелиос в колеснице, запряженной четверкой лошадей. Нерон его даже приказал вызолотить и тем испортил группу. Большую известность стяжала его статуя «Удобный случай». Это очень милая аллегория. Юноша, с только что пробившимся пухом, катится на шаре. Ноги у него крылатые (случай мимолетен), в руках весы и бритва, ведь счастье случая колеблется, висит на острие бритвы. На лбу у него клочок волос, а остальные коротко острижены: случай надо ловить за волосы с размаху, сразу, ускользнет — не поймаешь. Порой Лисипп делал колоссальные группы. По заказу Александра Великого он сделал «Битву при Гранике», которая состояла из 35 фигур,

из них 26 — конных. Александр позволил только ему лепить с себя бюсты. Превосходнейший образец его лепки дошел до нас в статуе Апоксиомена — атлета, счищающего с себя после борьбы грязь железной скребницей.



Коринфский стиль, появившись в половине V столетия, робко проявил свое существование в храме Аполлона Эпикурейского в Бассах в Фигалии, где коринфская колонна одиноко стояла за статуей божества. На Акрополе в Афинах коринфский стиль осторожно чередуется с ионическим и дорическим. Яркое проявление его мы видим в прелестном памятнике Лисикрата, что стоял у подножия Акрополя.

У афинян было обыкновение дарить жертвенник тому учителю пения, хор которого превзойдет на состязании прочие хоры. Получившие подобную награду ставили эти жертвенники на улице. На восток от Акрополя шел целый проспект таких триподов, которые ставились на вершине маленького храма. Лисикратов памятник очень грациозен и игрив. Композиция верха монумента чудесная. Особенно хорош барельеф, на котором изображен Вакх, превративший пиратов в дельфинов<sup>5</sup>. Такая работа фриза, хотя она несколько грубее парфенонской, может смело стать наряду с лучшими творениями Эллады. Купол памятника прятался под лавровыми листьями и заканчивался цветком, на котором и стоял треножник. В Сен-Клу было воспроизведение этой постройки, нелепо называвшееся фонарем Диогена. Оно погибло

<sup>5</sup> Пираты взяли Вакха в плен, надеясь на выкуп. На море рассерженный бог затопил их вином, превратил снасти в виноград и спустил на разбойников своего льва; испугавшись, они кинулись в воду и превратились в дельфинов.

в Франко-прусскую войну: прусские войска нашли необходимым его разрушить.

Чем более развивался новый стиль, тем более ускользала от современников простота и ясность дорического ордера. Витрувий рассказывает, что Гермоген (архитектор, предпринявший постройку Галикарнасского мавзолея) принужден был бросить дорический стиль, так как ему оказалось не по силам справиться с метопами и триглифами. Галикарнасский мавзолей не сохранился. Нам известно только, что это было здание, обнесенное колоннадой, над которой возвышалась пирамида, а наверху ее стояла квадрига (четырехконная колесница).

---

**СО ВРЕМЕН АЛЕКСАНДРА ВЕЛИКОГО ИСКУССТВО ПРИНИМАЕТ ЭКЛЕКТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР: БЕРЕТ ТО, ЧТО В ДАННЫЙ МОМЕНТ УДОБНО И НУЖНО, НЕ СТЕСНЯЯСЬ ЗАКОНАМИ И ПРЕДАНИЯМИ. ОТСЮДА ПОЛНЫЙ РАЗГУЛ, РАЗНУЗДАННОСТЬ ОБРАЗОВ И ПРЕДСТАВЛЕНИЙ. В АФИНАХ ВОЗДВИГАЕТСЯ КОЛОССАЛЬНЫЙ ХРАМ ЗЕВСА ОЛИМПИЙСКОГО С КОРИНФСКИМИ КОЛОННАМИ ЧУТЬ ЛИ НЕ В ШЕСТЬДЕСЯТ ФУТОВ ВЫСОТЫ.**

---

На острове Родос, в гавани, поставили статую колосса такого размера, что у него между ногами проходили корабли. Ученик Лисиппа Хрес работал над ней двенадцать лет. Через пятьдесят лет она рухнула от землетрясения. Плиний уверяет, что, судя по обломкам, которые ему удалось видеть, она была до того громадна, что трудно было обеими руками обхватить один палец. До нас не дошло описание этого колосса, и все рисунки, изображающие его, положительно фантастичны. Впрочем, на Родосе было до ста других статуи-исполинов.

По мере того как меркнул блеск политической Эллады, терялась в искусстве и та невинная прелесть, которой были

отмечены все произведения времени ее полного расцвета. Дивные образцы искусства века Александра были последними вспышками национального искусства: после его смерти оно встает на какую-то космополитическую почву, носит на себе печать Рима, поддерживается заказами его императоров.

Порой Греция копирует даже, занимая италийскую форму свода, как это мы видим на водопроводе, что близ Башни ветров в Афинах. Башня эта была очень оригинальна. Внутри ее находились водяные часы, снаружи солнечные. На кровле — флюгер в виде тритона, указывающего тростью на аллегорическое изображение того ветра, который дул в данную минуту. Восемь аллегорических летящих фигур изображали ветры. В Сицилии есть любопытное здание этой эпохи — смесь ионического стиля с дорическим — памятник Ферону. Антаблемент дорический, а полуколонны ионические. Триглифы и метопы довольно игриво перемешиваются с зубчиками, хотя и свидетельствуют о легкомысленности строителя-эклектика. Как бы укором ему служит старый храм Пестума, несколько грубый, но чистейшего строго дорического стиля.

В Сиракузах появился храм Гиерона II в 600 футов длины. Делосский храм украшен по метопам рогатыми головами быков. Скульпторы еще более вдалились в натурализм и чувственность.

Но как бы то ни было, если чистота идеи и устранилась, то все же расцвет скульптуры был полон. Агесандр, Атенодор и Полидор (II–I вв. до н. э.) производят на Родосе знаменитого «Лаокоона».

«Лаокоон» полон самого потрясающего, могучего пафоса. Художники прельстились рассказом Софокла о том, как Лаокоон был умерщвлен змеями вместе со своими незаконно прижитыми детьми; змеи эти были ниспосланы разгневанным Аполло-

ном<sup>6</sup> за осквернение священной рощи. Лаокоон, очевидно, стоял у жертвенника, два сына прислуживали ему. Прилетевший змей скрутил сразу и отца, и детей. Трагизм и благородство группы Ниобы не могут совершенно быть сопоставленными с Лаокооном. Здесь столько театрального блеска и глубочайшего реализма, что невольно думаешь о желании авторов блеснуть познаниями по анатомии и схватить ритм движения во время судорожной боли. Эффект этот настолько же грубоват, как груба игра того актера, который вздумал бы, изображая Отелло, душить Дездемону на сцене, не задернув полога у кровати. Искусство никогда не приблизится силой чувственного момента к натуре; движение, предшествующее такому моменту и последующее, напротив того, искусство может изобразить чуть ли не более характерно, чем они проявляются в действительности. Наконец, чисто художественное чувство артиста должно подсказать ему, что поиск красоты в искаженных болью и физическими страданиями членах, следовательно в их неестественных, случайных положениях, едва ли составляет задачу искусства. Каждое безобразие, как явление патологическое, есть дело случая и нуждается гораздо более в помощи

<sup>6</sup> Вергилий во второй песне «Энеиды» рассказывает дело иначе. Когда данаи оставили деревянного коня под стенами Трои, а сами сделали вид, что удаляются в Элладу, молодой грек Синоп уверил троянцев, что коня необходимо втащить в город. Лаокоон-жрец протестовал, доказывая, что в коне спрятаны воины, что все это хитрости Одиссея. Но во время жертвоприношения Нептуну, которому собирались бросить и коня, вдруг (по рассказу Энея) все увидели, что

*...два змея, возлегши на воды,*

*Рядом плывут и медленно тянутся к нашему берегу:*

*Груды из волн поднялись, над водами кровавые гребни*

*Дыбом: глубокий излучистый след за собой покидая,*

*Вьются хвосты: разгибаясь, сгибаясь, вздымаются спины.*

*Пеняся, влага под ними шумит: всползают на берег:*

*Ярко налитые кровью глаза и рдеют, и блещут:*

*С свистом проворными жалами лижут разинуты пасти...*

*Мы, побледнев, разбежались. Чудовища прыгнули дружно*

*К Лаокоону и, двух сынов его малолетних*

*Разом настигнув, скрутили их тело и, жадные, втиснув*

*Зубы им в члены, загрызли мгновенно обоих: на помощь*

врача, чем художника. К сожалению, в настоящее время слишком много места отводят именно этой патологии.

Хотя до нас дошел не оригинал, а копия, и притом неверно реставрированная, но все-таки «Лаокоон» остался чудесной анатомической вещью, настолько классической, что г. Фо в своем превосходном атласе поместил даже препарированного «Лаокоона». Впрочем, реализм оригинала так велик, что чувство этим не оскорбляется, как оскорбилось бы оно, если такой эксперимент проделать ну хотя с Венерой Милосской.

Интересна и скульптурная группа двух других родосских мастеров, Аполлония и Тауриска (II–I вв. до н. э.), носящая название «Фарнезский бык».

Фарнезский бык — тоже мифологическая трагедия. Два сына Антиопы, рожденные ею от связи с Зевсом, привязывают к рогам быка Дирцею, царицу Фив, за жестокое обращение с их матерью. Довольно нескладный миф породил нескладную группу, в которой хотя отделка частей и хороша, но в общем чрезвычайная нескладица. Фигура Дирцеи прелестна и грациозна, драпировка складок проста, изящна, но почему

---

*К детям отец со стрелами бежит; но змеи, напавши  
Вдруг на него и спутавшись крепкими кольцами дважды,  
Чрево и грудь и дважды выю его окружили  
Телом чешуйным и грозно над ним поднялись головами.  
Тщетно узлы разорвать напрягает он слабые руки —  
Черный яд и пена текут по священным повязкам;  
Тщетно, терзаем, пронзительный стон к звездам он подымлет;  
Так отряхая топор, неверно в шею вонзенный,  
Бесится вол и ревет, оторвавшись от жертвенной цепи.  
Быстро вьясь, побежали к храму высокому змеи,  
Там, достигши святилища гневной Тритоны, припали  
Мирно к стопам божества и под щит улеглись огромный...  
Всем нам тогда предвещательный ужас глубоко проникнул  
Сердце: в трепете мыслим: достойно был дерзкий наказан  
Лаокоон, оскорбитель святыни, копьем святотатным  
Недра пронзивший коню, посвященному чистой Палладе.  
«ВВесть коня в Илион! Молить о пощаде Палладу!» —  
Весь народ возопил...*

(«Энеида» Вергилия. Песнь II, ст. 205–222, пер. В. Жуковского)

она сидит перед быком и тот хочет раздавить ее копытами, неизвестно. Бык превосходит во всех отношениях.

В параллель с родосской развивалась пергамская школа. Она достигла замечательных результатов. Победы пергамцев над галлами воодушевили пергамских художников, и они взялись за изображения эпизодов из битв. Кому не известны превосходные статуи умирающего галла и галла, заколовшего свою жену и убивающего себя, во избежание плена? Долгое время первую статую принимали за гладиатора, а последнюю группу — за Арию и Цецина Пета<sup>7</sup>.



Неизвестный автор. Венера Милосская. Около 130–100 года до н. э.

---

**ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ СЕМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ БЛИЗ ПЕРГАМА БЫЛИ ПРОИЗВЕДЕНЫ РАСКОПКИ, ОБОГАТИВШИЕ БЕРЛИНСКИЙ МУЗЕЙ НЕОЦЕНИМЫМИ СОКРОВИЩАМИ. НАЙДЕНЫ ГОРЕЛЬЕФЫ УДИВИТЕЛЬНОЙ КРАСОТЫ, ТАК ЧТО ИХ СМЕЛО СРАВНИВАЮТ ДАЖЕ С ПАРФЕНОНСКИМИ.**

---

Особенно поражают обломки колоссального горельефа «Битвы богов», мощью своих форм напоминающие Микеланджело. Это, несомненно, выше галлов, хотя бы по своим благородным традициям. Битва богов с титанами — сам по себе величественный сюжет, и он нашел в себе достойных исполнителей в Пергаме. И. С. Тургенев так описывает свое впечатление: «... Все эти то лучезарные, то грозные, живые, мертвые, торжествующие, гибнущие фигуры, эти извивы чешуйчатых змеиных колец, эти распростертые крылья, эти орлы, эти кони, оружие, щиты, эти летучие одежды, эти пальмы и эти тела, красивейшие человеческие тела во всех положениях, смелых до невероятности, стройных до музыки, все эти разнообразнейшие выражения лиц, беззаветные движения членов, это торжество злобы и отчаяния, и веселость божественная, и бо-

<sup>7</sup> Пет был осужден на смертную казнь за заговор против Клавдия вместе со своей женой Арией. Ария заколола себя кинжалом и передала его мужу со словами: «Пет, не больно!..»



жественная жестокость, все это небо и вся эта земля — это мир, целый мир, перед откровением которого невольный холод восторга и благоговения пробегает по жилам...»

Восторженность дилетанта-художника здесь не перешла через край; его восторги разделяются специалистами, и с каждым годом за Пергамской школой признается первенствующее значение.

---

**АТТАЛА I, ПЕРГАМСКИЙ ЦАРЬ, НАЗВАННЫЙ НЕМЕЦКИМ ИСТОРИКОМ Т. МОММЗЕНОМ В ЕГО ИСТОРИИ РИМА ЛАВРЕНТИЕМ МЕДИЧИ КЛАССИЧЕСКОГО МИРА, СУМЕЛ ВОСПОЛЬЗОВАТЬСЯ БЛАГОПРИЯТНЫМИ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ВЛИЯНИЯМИ СВОЕЙ ЭПОХИ И СГРУППИРОВАЛ В ПЕРГАМЕ УДИВИТЕЛЬНЫЕ ОБРАЗЦЫ ТВОРЧЕСТВА.**

---

Скульптура здесь уже принимает исторический характер: борьба с варварами слишком сильно поражала умы современников — они пожелали увековечить свои победы, идеализируя позу, они искали реального племенного сходства, достигая поразительных результатов. Пергамцы не пренебрегали реализмом родосцев, облагораживали его, руководствуясь лучшими традициями великих предшественников.

Изучение пергамских памятников занимает теперь более всего мир ученых и художников. В хаотических обломках мрамора разбираться нелегко, и только постепенно выяснилось взаимодействие фигур Зевса, Афины, Геи. Несомненно установлено одно положение: во II веке до нашей эры, в период падения эллинского искусства, в Пергаме царила школа, не только с честью продолжавшая дело праксителей и фидиев, но внесшая в историю искусств совершенно самобытные, превосходные элементы; изучать Пергамскую школу художникам настолько же необходимо, как изучать Лисиппа, Микеланджело и Рафаэля.

Превосходны были последние вспышки греческого искусства во времена гегемонии над ней Римской империи. Внешняя выработка телесной организации достигает удивительной силы. Равновесие пропорций и ритм движений — верх совершенства. Но, к сожалению, это работа более рассудка, чем вдохновения.

В эту эпоху появляется много изображений гермафродитов. Нельзя сказать, чтобы в подобных статуях играла исключительную роль чувственность. Скульпторы не старались изобразить физиологическое уродство: они стремились дать идеальное слияние форм юноши с чисто упругими формами невинной девушки, хотя в знаменитом изваянии Поликлета на эту тему фигура не лишена сладострастного сонного движения. На фресках Помпей и Геркуланума очень часто можно встретить гермафродитов.

Знаменитый Ватиканский торс, от которого в восторг приходил Микеланджело, признается копией с Лисиппова оригинала и был сработан Аполлоном. Микеланджело восхищала та припухлость и та, если можно так выразиться, подчеркнутость мускулатуры, которая была не чужда и ему. Но эта копия, вероятно, была далека от оригинала, так как ее отнюдь нельзя поставить наравне с вековыми изваяниями мастеров. Стоит сравнить ее с парфенонскими фронтонами, чтобы найти в ней неопределенность и даже дряблость мускулов. В такой же мере несовершенен Геркулес Фарнезский Гликона, тоже копия с Лисиппа. И тут мускулы напоминают бугры и холмы, и только при известной дозе художественного воображения можно понять, что это не утрировка. Если мускулатура Геркулеса такова во время отдыха, какой же должна быть при физическом напряжении! Лисипп не мог ваять так, и причина утрировки лежит, несомненно, на копиисте.

Не менее этого Геракла славится статуя Клеомена (I в. до н. э.), известная под именем Венеры Медицейской. Бесконечное количество копий, рассеянных по всему миру, лучше всяких слов говорит о необычайной грации и изяществе этой если и не идеально художественной, то прелестнейшей из античных статуй.

---

**ВЕНЕРА ТОЛЬКО ЧТО ВОЗНИКЛА ИЗ ПЕНЫ МОРСКОЙ – НА НЕЙ НЕТ ДАЖЕ ЕЕ ЧАРУЮЩЕГО ПОЯСА. ЭТО НЕ КУПАНИЕ ЕЕ, КАК У ПРАКСИТЕЛЯ, ЭТО ИМЕННО РОЖДЕНЬЕ, НА ЧТО НАМЕКАЕТ И КРОХОТНЫЙ АМУР, УСЕВШИЙСЯ У ЕЕ НОГ ВЕРХОМ НА ДЕЛЬФИНЕ. СТЫДЛИВЫЙ ЖЕСТ РУК, ПРИКРЫВАЮЩИХ НАГОТУ, ПЛОХО ВЯЖЕТСЯ С ОБЩЕЙ ВЫЗЫВАЮЩЕЙ ЭКСПРЕССИЕЙ ЛИЦА, ЧУВСТВЕННОЙ ПОЛУУЛЫБКОЙ И ДАЛЕКО НЕ НЕВИННЫМ ВЗГЛЯДОМ. НО КАК ГОРДЕЛИВО ХОРОША ЕЕ ГОЛОВКА, ЕСЛИ СМОТРЕТЬ НА НЕЕ АНФАС И НЕСКОЛЬКО СНИЗУ. БОГИНИ ТУТ НЕТ, НО ЕСТЬ ЖЕНЩИНА УДИВИТЕЛЬНОЙ КРАСОТЫ. ВСЕ ПРОСТО, ЛЕГКО, ГАРМОНИЧНО, ВЕСЕЛО. ПУХЛЕНЬКАЯ КИСТЬ ЛЕВОЙ РУКИ ЗАМЕЧАТЕЛЬНА ПО КРАСОТЕ ОЧЕРТАНИЙ. ПРИЧЕСКА БОЛЕЕ ЧЕМ КОКЕТЛИВА, И НЕКОТОРАЯ ЕЕ НЕБРЕЖНОСТЬ ПРИДАЕТ СТАТУЕ ЕЩЕ БОЛЕЕ ХАРАКТЕРНОСТИ.**

---

Наряду с ней приходится сказать и о луврской, или Венере Милосской, — этом необычайно высоком создании неизвестного автора, перед которым меркнет и мельчает Венера Медицейская. Она даже не дошла до нас целиком: обе руки отломаны, и мы не знаем и не можем догадаться, как приставить их к торсу<sup>8</sup>. Но отсутствие рук не мешает торсу блистать необычайной божественной красотой. Это богиня в полном значении слова, перед которой можно возжигать алтари и молиться. Вот как описывает наш лирик-поэт впечатление, произведенное на него этой статуей в Лувре:

---

<sup>8</sup> Теперь принимается более всего толкование такого рода: Венера Милосская представляет часть группы: она стоит против Марса, одну руку положила ему на плечо, другой – сжимает его руку. Пожалуй, это объяснение скорее всего можно принять: во вдумчивом, глубоком взоре богини действительно есть что-то похожее на пристальный взгляд в лицо собеседника перед разлукой. Время исполнения Венеры относят к эпохе, ближайшей Праксителю.

«Из одежд, спустившихся до бедер прелестнейшим изгибом, выцветает нежно молодой, холодной кожей сдержанное тело богини. Это бархатный, прохладный и упругий завиток раннего цветка, навстречу первому лучу, только что разорвавшего тесную оболочку. До него не только не касалось ничье дыхание, самая заря не успела уронить на него свою радостную слезу. Богиня не кокетничает, не ищет нравиться. Пленительный изгиб тела явился сам собою вследствие змеиной гибкости членов. Она ступила на левую ногу, нижняя часть торса повинуется движению, а верхняя — ищет равновесия. Обойдите ее всю и, затаив дыхание, любуйтесь невыразимой свежестью стана и девственно строгой пышностью груди, которая как бы оспаривает место у несколько прижатой правой руки, этой чуткой, упругой, треугольной складкой, образовавшейся сзади, под правой мышкой. Что ни новая точка зрения — то новые изгибы тончайших, совершеннейших линий. А эта несколько приподнятая, полуоборотом влево смотрящая голова? Вблизи, снизу вверх, кажется, будто несколько закинутые, слегка вьющиеся волосы собраны торопливо в узел. Но отойдите несколько по галерее, чтобы можно было видеть пробор, и убедитесь, что его расчесывали грации. Только они умеют так скромно кокетничать. О красоте лица говорить нечего. Гордое сознание всепобеждающей власти дышит в разрезе губ и глаз, в воздушных очертаниях ноздрей. Но и эта гордость не жизненный нарост известных убеждений, нарост угловатый, всегда оскорбляющий глаз, как бы искусно, тщательно ни был скрываем, — это выражение, присущее самому явлению. Это гордость прекрасного коня, могучего льва, пышного павлина, распустившегося цветка. Что касается до мысли художника, ее тут нет. Художник не существует, он весь перешел в богиню, в свою Венеру Победительницу. Ни на чем глаз не отыщет тени преднамеренности; все, что вам невольно поет мрамор, говорит богиня, а не художник. Только такое искусство чисто и свято, все остальное — его профанация. Ее обе руки отбиты: правая выше локтя, левая почти у самого плеча, по приподнятым округлостям которого видно, что рука была в вытянутом

положении. Думают, будто победительница держала в этой руке копье. Но об этом даже подумать страшно и больно. Что ни вообрази, сейчас нарушается стройное единство идеала, находящегося перед глазами. Того, кто осмелится сюда прибавить что-либо, — будь он сам Канона или Торвальдсен, — надо выставить к позорному столбу общественного презрения...»

## XII

Уменьше «видеть» сказывается очень резко в живописи, тут уже недостаточно уловить одну форму, рисунок — нужно понять перспективу. В этом отношении художественное чутье греков не поднялось до колоссальной высоты их пластики. Миловидные грациозные линии их рисунка говорят о ясном представлении форм, но ни линейной, ни воздушной перспективы еще не уловлено.

Конечно, первое проявление живописи — раскраска тела симметричными полосами и затем цветная роспись посуды. Фигуры, появившиеся на красных глиняных горшках темными силуэтами, представляют, так сказать, плоский барельеф: они не выходят из обычных рамок скульптурного орнамента и, не представляя самостоятельного художественного произведения, служат побочной деталью, украшением. Поэтому, когда впоследствии живопись перешла к изображению более грандиозных сюжетов, она уже не могла отрешиться от известной условности тесных рамок барельефа. Круглая форма сосуда заставляла художника обращать внимание не на общее пятно, а на выработку отдельных частей. Отсюда явилось неумение схватывать в картине одно целое. Поверхностное увлечение внешностью, скользкая внимательность грека, схватывавшего поражающий его красотой форм образ и не вникавшего во внутреннюю, психическую его сторону, слишком сильно приковывали его взгляд к отдельной прелести деталей и не позволяли ему сосредоточиться на одном пункте. Лицо изображаемого героя не состав-

ляло центра художественного произведения, это была одна из деталей, которой не отдавалось особенного предпочтения. Красота торса была даже понятнее греку, чем сложная экспрессия лица. Ритм тела предпочитался внутренней эмоции, которая стала выдвигаться на первый план только впоследствии, когда искусство вступило на почву христианства.

---

**РЕМЕСЛЕННЫЙ ХАРАКТЕР РОСПИСИ ПОСУДЫ, НЕСМОТРА НА ЯСНЫЙ ВЕСЕЛЫЙ ПОШИБ, С КОТОРЫМ ОН ПРАКТИКОВАЛСЯ, ВСЛЕДСТВИЕ РАЗ НАВСЕГДА УСТАНОВЛЕННОЙ ФОРМЫ, НЕСКОЛЬКО АРХАИЧЕН, ТОЛЬКО КО ВРЕМЕНИ ПОЗДНЕЙШЕГО ПРОЦВЕТАНИЯ ГРЕЧЕСКОГО ИСКУССТВА РАЗВЕРТЫВАЕТСЯ ВО ВСЕЙ КРАСОТЕ И, НАКОНЕЦ, ПРИ ПЕРИКЛЕ ДОСТИГАЕТ ВЫСОТЫ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА, ПЕРЕСТАЕТ БЫТЬ ПРОСТОЙ РОСПИСЬЮ И УКРАШЕНИЕМ.**

---

Нельзя думать, чтобы греки обладали особенными средствами для своих живописных работ. Напротив, художественный их материал был весьма скуден, и Плиний уверяет, что в древности употребляли всего-навсего четыре краски: желтую, черную, белую и красную. Тем не менее греки, как известно, умели достигать и этой неполной гаммой замечательных результатов.

Опуская имена всех полумифических живописцев, мы начнем перечень греческих художников с **Полигнота** (V в. до н. э.), уроженца острова Фазоса, изменившего укоренившимся традициям и сделавшего крупный шаг вперед. Он стал работать на деревянных досках и расписал Дельфийский храм и Пропилеи. Его «Сошествие Одиссея в ад» — ряд строго выполненных композиций — в высшей степени понравилось грекам. Когда Полигнот отказался от платы за свои труды, амфикионы дали ему право на бесплатное проживание во всей Греции, куда бы он ни приходил. Одновременно с ним славился **Аполлодор** (V в. до н. э.), превосходно владевший светом, отлично понявший законы его градации.