

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### Эллинистическое и римское искусство

Четвертое столетие, которое в архитектуре коринфского стиля уже отмечает собою перевес декоративного элемента над чистой тектоникой, знаменует и в прочих искусствах момент, когда живописная подвижность берет верх над спокойными ясными формами. Переход, конечно, совершается незаметным образом. Мастера того времени—Скопас и Пракситель,—собственно, выводят только последние следствия из добытого предшествующей эпохой. Они развивают дальше обе возможности аффекта: Скопас—движение страсти, Пракситель—спокойствие. Совсем неслучайно то, что самыми интересными произведениями из школы Скопаса являются битвы амазонок. В них всего сильнее может быть выражен эффект; нежные формы женщины, наряду с мускулистым телом мужчины, являются художественным контрастом, который, вместе с тем, вызывает в зрителе сострадание к слабому. Сила мужчины становится грубой, тело амазонки воплощает нежную красоту. Только теперь стало возможным такое понимание сюжета. Еще для Поликлета мужественная красота амазонки служила, как и тело юноши, воплощением силы. Это искание красоты в нежном, которое является вторым стремлением эпохи, осуществляет Пракситель. Только благодаря ему мы можем понять почему богов, изображавшихся ранее зрелыми мужами, например, Гермеса или Диониса (рис. 21), стали изображать юношами; энергичное выражение лица сменяется нежной красотой, и высшей задачей искусства становится теперь обнаженное женское тело. Пракситель решается еще не на все; он еще ищет обоснований и для того, чтобы обнажить книдскую Афродиту, изображает ее перед купаньем. Но после него нагая красота женщины становится в искусстве самоцелью. Эпоха отразила в ней свою любовь к нежной форме; само мужское тело приближается к этой нежности, как показывает рисунок 21-й. Кожа ровно и нежно облегает мускулы, поза ли-

шена энергии; только одна нога (Siandbin твердо упирается в землю, другая (Spielbein) слегка изогнута, и бедро вырисовывается легким, почти женственным изгибом. Из этой любви к легким, мимолетным движениям развивается, как первый предвестник реализма, жанр, который оставил нам, в особенности в маленьких терракотовых статуэтках Танагры, чрезвычайно тонкие памятники своего искусства.

Эллинизм, т. е. интернациональное распространение поздне-эллинистической культуры, для которой битвы Александра Великого завоевали весь мир, доводит во всех странах Средиземного моря это развитие до последних пределов. Для грека классического периода город был в одно и то же время и государством и центральной идеей его мировоззрения. Грек органически принадлежал городу: город был силен своими гражданами, каждый отдельный горожанин был силен сознанием этой общей связи. Отсюда — общий интерес к политике,

отсюда громадная сила этих маленьких государств, но отсюда же партикуляризм и непрекращающиеся распри между ними. Эллинизм, наоборот, интернационален. Замечательно, что современники Праксителя получали заказы главным образом в пределах своей родины. Главные мастера IV столетия объединяются вокруг малоазиатского памятника мавзолея в Галикарнасе. Здесь мы находимся на грани двух эпох. Все сильнее охватывают мир греческая культура и греческий язык. Греческие колонии усеивают все берега Средиземного моря, прони-



Рис. 21. Дионис. Бронзовая статуэтка из Помпей

кают вглубь Азии, и каждая из них отыскивает новые пути и создает новые отношения: в глубине Бранденбургской Марки нашли клад из предметов самого тонкого греческого ювелирного искусства южнорусского стиля, относящегося еще к архаической эпохе. Но колонисты продолжали чувствовать себя все еще гражданами родного города, посылали ему свое войско во время войны, вывозили товары из метрополии, поставляя свои собственные на ее рынок и это сильное племенное чувство должно было расширить кругозор греков. Собственно говоря, Афины, керамику которых мы находим повсюду, где жили греки, уже при Перикле стали интернациональным промышленным городом. Но внутреннее единство гражданства должно было расшататься в такой же степени, потому что материальные интересы граждан лежали вне города. То что в войске гражданина заменяет наемник, является лишь симптомом. Горожанин становится эгоистичным, развивается индивидуализм. Доказательством может служить реалистическое своеобразие отдельных художников и преобладание портретной живописи. Рука об руку с этим идут роскошь и комфорт, и не только потому, что им научились на Востоке, но как необходимое следствие того, что отдельный человек уже не был связан с продуктами своей родины. В эллинистическое время каждый работает и наслаждается только для себя, и государственная жизнь не интересует граждан. Благодаря этому, даже недавно основанные города, например Александрия, раз они удобно расположены в торговом отношении, в короткое время затмевают Афины и Коринф и становятся центральными пунктами греческой культуры. Этим можно объяснить странный парадокс: походы Александра Великого на Восток покорили греческому духу, хотя он господствовал на Востоке издавна, но дали культурное преобладание самому Востоку. Победное шествие Александра Великого превратило восточную половину Средиземного моря в одно греческое государство. После того как оно распалось, перевес остался за его сильнейшими частями.

Совершенно неосновательно связывать в одно понятие эллинистическое искусство с римским, говорить о том, что эллинистическое искусство послало свою самую сильную ветвь в Рим и зависимую от него Италию, где и развилось всего сильнее. Такое воззрение основывалось исключительно на том, что Италия, в которой Рим, Помпея, Геркуланум обладают множеством памятников этой эпохи, была лучше исследована, чем Восток. После того что мы узнали о восточном эллинизме в последние годы, стало ясным, что начало почти всех художественных мотивов, переработанных Римом, следует искать именно на Востоке. Совсем неслучайно, что египетский культ Изиды и импрессионизм портретов египетских мумий проникли

в Италию с Востока одновременно, одинаковым образом из Египта. Во всяком случае, Рим был самостоятельным не только в эллинистический период. Средняя Италия, особенно Этрурия, как бы далеко мы ни следили за ее культурой, находилась, как оказывается, всегда в зависимости или прямо от Греции, или от ее колоний в южной Италии. Она вывозила из Греции не только архаическую посуду, но и произведения искусства зрелого стиля. В эллинистически-римском периоде лежит центр тяжести всего искусства на Востоке, а Рим перерабатывал и сплавлял воедино все греческие, египетские и сирийские мотивы. Рим всегда был только хищником, для которого произведения искусства являлись лишь драгоценностями; в них ценили имя художника, а не самый памятник, который любят всей душой, как любила свои памятники Эллада, создавшая их. Уайльд говорит, что несчастье вора заключается в том, что он не знает истинной цены вещам, которые он крадет. Рим, хоры афинских граждан, выступавших в греческих театрах, заменяет актерами-виртуозами, тонко построенную аттическую комедию обращает в простонародный фарс, и греческому философу, получившему презрительную кличку «graculus», маленький греченок, отводит место в свите эlegantной дамы. Он растаскивает драгоценнейшие произведения искусства Греции, целыми кораблями отправляет их в столицу, чтобы обратить их в украшение своего амфитеатра, и римские подделыватели бессмысленно копируют благородные мотивы эллинского искусства. Возможно привлечь римские произведения раннего императорского периода, например фреску Геркуланума, изображающую жертвоприношение Изиде (рис. 23), или зеркало из Боскореале (рис. 27) для характеристики эллинизма, но нет основания рассматривать римское искусство, как единственно важный отпрыск позднего эллинистического искусства.

Мы уже видели, что эллинистическая эпоха стоит на той стадии художественного развития древности, когда искусство утратило зависимость от цели и стало свободным для завоевания всех возможностей художественной выразительности. Формы классического храма сохраняются еще по традиции, и легкие или строгие колонны служат только для выражения декоративных нюансов. Строительные формы имеют своей целью создать свободу движений, импозантность впечатления. Теперь избегают отдельных построек, ясных в своей изолированности, как этого требовал прежний стиль. Высокие лестницы ведут торжественно к храму, огромные залы производят подавляющее впечатление. На акрополе в Пергаме храмы не стоят отдельно как в Афинах: они составляют один комплекс блестящих зданий. Как во французском барочном городе, ведут ули-

цы в Приене к помещениям на рынке, и, как в Панси, концентрируют колоннады в Пальмире и некогда в Иерусалиме городское движение. Строгость дорического храма превратилась в пафос алтаря Зевса в Пергаме. Высокая лестница заменила стилобат классического храма, сделав его менее доступным человеку, и вместо ясного и строгого сооружения появилась процессия роскошных рядов колонн. Пластика, научившись передавать самые свободные движения, полагает теперь так же, как и архитектура, все достоинство произведения лишь в том впечатлении, какое оно производит на зрителя. Благодаря этому все средства выражения усиливаются. Нежность доходит до сентиментальной мягкости, сила—до грубости, страх—до ужаса. Замысел художника направлен к тому, чтобы вызвать сладострастие или ужас. В мифологии отыскиваются самые захватывающие в плохом смысле слова моменты; невольно напрашивается сравнение с современной рекламой. Следует себе только представить ужасающую группу Фарнезского быка, где двое мужчин привязывают женщину к рогам разъяренного животного. Неслучайно изнеженная, сентиментальная красота этой женщины пробуждают в человеке XIX столетия ту же сладострастную жалость, которую рассчитывали вызвать у оскудевших потомков античности. Или припомним группу Лаокоона, эту безумную, полную ужаса самозащиту от ползущей, неизбежной смерти (рис. 22). В выборе этой темы существует дисгармония, характерная для всей эпохи. Никогда бы время, в котором был еще жив дух Эллады, не могло создать эту бесчестную борьбу, где одна сторона выбивается из сил, и победа все-таки, несомненно, остается за другой. Даже в битве гигантов на алтаре Зевса в Пергаме, которая тоже принадлежит уже эллинистической эпохе (II век до н. э.), противники еще открыто стоят друг перед другом, и змеиные кольца ног гигантов, которыми они хотят удушить противника, являются трусливым орудием, которое должно уступить перед божественной силой. В I-м веке до н. э. для мастеров Лаокоона мотив этой неравной борьбы послужил хорошим предлогом показать все возможности, все богатство движений в человеческом теле, потому что сила, против которой идет борьба, не закрывает этих движений. Эта любовь к движению—последний результат стремлений Скопаса—получает своеобразную красоту так же, как и архитектура, благодаря полному диссонансу в направлениях. Мастерам группы Лаокоона казалось недостаточным передать движения каждого сустава, напряжение каждого мускула. Даже если отвлечься от неправильной реставрации правой руки отца и сына, находящегося справа от него, все же остается впечатление, что движения в каждой фигуре стремятся в разные стороны. Движение, таким

образом, зависит как предельно, так и в пределах, во все направлениях. Из тела в движениях до совершенства. Это чувство страсти, которое возникает в отдельности в каждой детали, но обращенное к рогам разъяренного животного, обусловлено, что связано с борьбой, полемикой и, конечно, чистейшим выстроением в ряд, новизна композиций. Музыки, до расчленения. Его в сторону, поставленные, являются толпой, и движения ее мощи, личностей, произведений, являющихся, изучают, трапезу.

как в Писси, концен-  
да в Иерусалиме го-  
храма превратилась  
лестница заменила  
менее доступным че-  
нения появилась про-  
ка, научившись пере-  
ет теперь так же, как  
ния лишь в том впе-  
едля. Благодаря этому  
ежность доходит до  
ости, страх—до ужа-  
и, чтобы вызвать сла-  
иваются самые захва-  
аты; невольно напра-  
амой. Следует себе  
Фарнезского быка,  
с рогам разъяренного  
иментальная красота  
XIX столетия ту же  
итывали вызвать у  
припомним группу  
самозащиту от пол-  
в выборе этой темы  
и всей эпохи. Никог-  
ух Эллады, не могло  
сторона выбивается  
остаётся за другой.  
в Пергаме, которая  
эпохе (II век до  
друг перед другом, и  
они хотят удушить  
м, которое должно  
м веке до н. э. для  
рыбы послужил хоро-  
все богатство движе-  
против которой идет  
любовь к движению—  
а—получает своеоб-  
а, благодаря полному  
уппы Лаокоона каза-  
каждого сустава, на-  
отвлечься от непра-  
сына, находящегося  
ние, что движения в  
ны. Движение, таким

образом, уже не  
зависит от тела,  
как прежде, но сво-  
бодно простирает-  
ся в пространстве  
во всех измере-  
ниях. Изображение  
тела в трех изме-  
рениях развилось  
до совершенства.  
Это чувство про-  
странства господ-  
ствует не только в  
отдельной фигуре,  
в которой верх и  
низ тела, руки и  
ноги могут быть  
обращены в раз-  
ные стороны; оно  
обуславливает и  
то, что фигуры  
связаны между со-  
бою психологиче-  
ски и простран-  
ственно, что, прежде  
выстроенные про-  
сто в ряд, они ста-  
новятся теперь  
композицией, груп-  
пой. Муки отца да-  
ют центральное



Рис. 22. Лаокоон

расчленение груп-  
пе. Его движение требует пространства и отталкивает сыновей  
в стороны. Ему предоставлено самое большое место—диагональ  
постаменты. Рядом с его движениями, движения сыновей явля-  
ются только сопровождающими аккордами. Первый, уже пада-  
ющий, и второй, еще неужаленный змеями, еще сдержаны в  
движениях и позволяют зрелому телу отца развить силу во всей  
ее мощи. Важно, что даже эти более спокойные движения раз-  
личаются между собой. Таким образом, художественной идеей  
произведения, во всей полноте высказывающей тенденцию вре-  
мени, является разнообразие психического и физического воз-  
буждения, разнообразие аффектов и их проявлений в теле.  
Изучают строение мускулов и движений так подробно, что ху-  
дожник превращается в анатома, стремятся использовать кон-  
трапосты и контрасты движений, вырабатывают композицию

группы, пока, наконец, все это богатство не становится само по себе смыслом и последней целью искусства.

Новая тенденция потребовала, однако, и новых средств выражения. Для скульптуры, передающей такие трудные движения, такие сложные выражения лица, грозила опасность стать неясной. В композиции так, в конце концов, ее и не избегли, для формы, взятой в отдельности, сама природа указала способ борьбы. Форму, как форму, а не как поверхность мы воспринимаем потому, что сама природа делает ее выпуклой, моделируя чередованиями нюансов света и тени. Кажется, что художник должен только точно скопировать природу, чтобы получить такую же ясную моделировку, потому что свет падает на изваяние точно таким же образом, как и на всякий другой предмет. Однако эллинизм и в данном случае стремится усилить выражение, тем более, что сам материал вынуждает к этому. Дело в том, что белый мрамор не так сильно дифференцирует формы, как это делают в природе краски. Отсюда—такие резкие улубления, проделанные буровом, между прядями волос и в открытом рте Лаокоона, резкие изломы складок в пергамских скульптурах и, прежде всего, господство горельефа, которому постепенно уступает место плоский рельеф. Передать резкие различия в форме и пространственную глубину заднего плана может только горельеф.

Само собой разумеется, что такой способ передачи формы справедливо назван живописным, потому что он есть чисто оптический, свое наиболее яркое выражение нашел в живописи. Ее развитие шло параллельным путем. Еще в первой половине V века, судя по росписи ваз, Полигнот пытается овладеть телом посредством точного рисунка, но уже к концу того же века появляется «живописец теней», Аполлодор, который, повидимому, первый понял вышеупомянутую проблему пластического выражения. И действительно, в живописи проблема остается той же, изменена она только тем, что употребляются иные средства выражения. Пластика работает исключительно светом и тенью; живопись должна была наблюдать в природе сочетание света и красок, которые моделируют формы и выражают расстояние в пространстве тонко построенными нюансами, должна была попытаться овладеть этими сочетаниями красок. Таким образом, так называемый импрессионизм стал для живописи эллинистической эпохи, воспринимающей явления как формы, необходимой формой выражения, потому что только он стремится выразить форму не абстрактным рисунком, а передачей красочного впечатления. Мы, считавшие импрессионизм самым интимным завоеванием современности, были поражены, когда оказалось, что портреты этой эпохи, найденные в поздне-египетских мумиях, оказались блестящими

произведениями импрессионистической техники широко наложенных красок, в совершенстве передающей жизнь. Они не являются даже единством иными произведениями в этом роде. Восток, Помпея, Геркуланум, весь эллинистический мир полон памятниками этого стиля, который следует признать самой характерной для эпохи формой выражения. В Геркулануме найдено чрезвычайно характерное произведение—фреска де (рис. 23). Она производит впечатление: на первом плане, их черной коже; по обеим сторонам живом движении озаряет темном плане ясно выделена группа деленно ограниченная сфинксами нет ни одной нарисованной линии, только роками поверхностями, нанесены, что только передние фигуры дальше назад, тем больше становится всякого намека на форму. Как отдельные формы кажутся и и тень порождают нюансы в шее; и ряд фигур в действительности идущим в глубину пространства ко первые фигуры, и чем больше теряется четкость формы, чем больше от природы, можно, с небрежением ясностью деталей. Структурный рисунок формы и впечатление, враждебны между собой.



Рис.





Легко понять, что вместе с этой способностью передавать все явления действительности открывается свободный путь к безграничному реализму. Обыденность становится важным объектом искусства; в терракотовых фигурах и маленьких бронзовых статуэтках мы встречаемся с цирюльником и поваром, пьяной женщиной, крестьянином, который гонит скот на базар, грубыми комическими масками. Мы уже рано слышим о художниках, писавших цирюльни и лавки, слышим, что представители другого направления зовут их «рипарографами», пачкунами, в роде того, как у нас схожие тенденции получили название «Rippsteinkunst».

Поразительно, и в то же время естественно, что грубый реализм этих изображений уживается с пафосом, например, алтаря Зевса в Пергаме. У каждого искусства есть прообраз в жизни его времени. Пока жизнь народа согласуется с его представлениями о возвышенном, пока обыденность сама по себе бывает значительной, рождаются произведения, подобные Эгнетам, — сильные и возвышенные. Эпоха мелочей жизни бесцельна создать великое, потому что изображение «простого» не представляется ей достаточно значительным. От своих вождей и от своего искусства она требует громких фраз, навязчивой позы, пустого пафоса.

Это искусство было чуждо деловитому республиканскому Риму, который продолжал оставаться в отношении искусства скромным этрусским городом, пользовавшимся греческим импортом. Только к концу республики и в императорское время повторяется здесь судьба греков. Экспансия на Восток и собственная потребность в роскоши превращают Рим со времени конца республики, т. е. с 1 века, до н. э., в эллинистический город. Эту перемену можно проследить в развитии римского дома, как его нам показывают Помпеи.

Тот же самый дух проявляется и в том, что в императорскую эпоху вырастают в непомерном числе чисто репрезентативные постройки, триумфальные арки и общественные здания, что даже храмы появляются в таком количестве, которое явно превышает всякую потребность. Дом становится олицетворением могущества своего хозяина. Раньше в нем были только жилые покои, теперь они отступают на задний план перед парадными помещениями. Помпеянский дом состоит прежде всего из атриума, выходящего на улицу, собственно комнаты для гостей; за ним идет таблиум, семейные покои, и, наконец, перистиль (рис. 24), окруженный колоннами двор, место для приема и прогулок. Перистиль украшен садиком, в котором расставлены мраморные столы, статуи и гермы; колонны его богаты по форме, стены покрыты живописью и орнаментом, все имеет цель вызвать возможно более живописное впечатле-

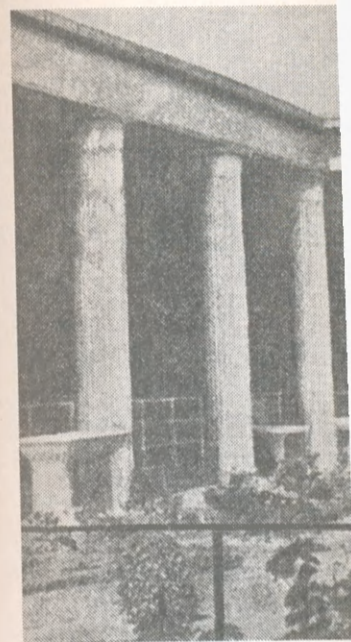


Рис. 24. Перистиль до

ние. Намерение это становится вопиющим, которая является домов Помпеи и Геркулеса искусство украшает толстыми красками и настоящим материалом или плинтами и архитектурными деталями Помпеи, т. е. в середине стены, можно сказать, самой стеной. Уже самой дине стены, с ее сильно углубленной стеной, разрушает стеновую плоскость, сплошь покрывается изобилием перспективных форм, между которыми перспектива; да и сама более превращается в чистую живопись. Точно так же амфикипы вызывают впечатление общности пышный вид. Во дворе

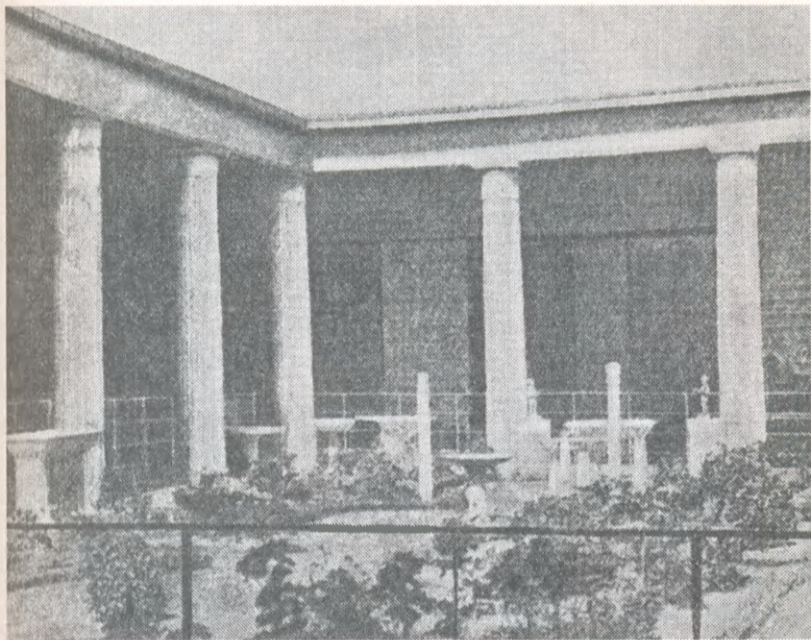


Рис. 24. Перистиль дома Веттиев (Casa dei vetii). Помпея

ние. Намерение это становится особенно ясным в стенной живописи, которая является такой важной частью украшения домов Помпеи и Геркуланума. Собственно эллинистическое искусство украшает только плоскость стены, расчленяет и покрывает ее цветными инкрустациями, которые сделаны из настоящего материала или переданы в красках, или же полуколоннами и архитектурным орнаментом. В последние десятилетия Помпеи, т. е. в середине I столетия до н. э., убранство стены, можно сказать, стоит уже в полном контрасте с самой стеной. Уже самый импрессионизм картины на середине стены, с ее сильно углубленным пространством (рис. 23) разрушает стенную плоскость, но теперь, кроме того, вся стена сплошь покрывается изображениями фантастических архитектурных форм, между которыми как будто открываются далекие перспективы; да и сама эта нарисованная архитектура все более превращается в чистый орнамент. Таким образом, стена вся исчезает за украшениями, взгляд уводится в бесконечные дали. Точно так же амфилады комнат, идущих одна за другой, вызывают впечатление обширного пространства и придают дому пышный вид. Во дворах, например, в вилле императора

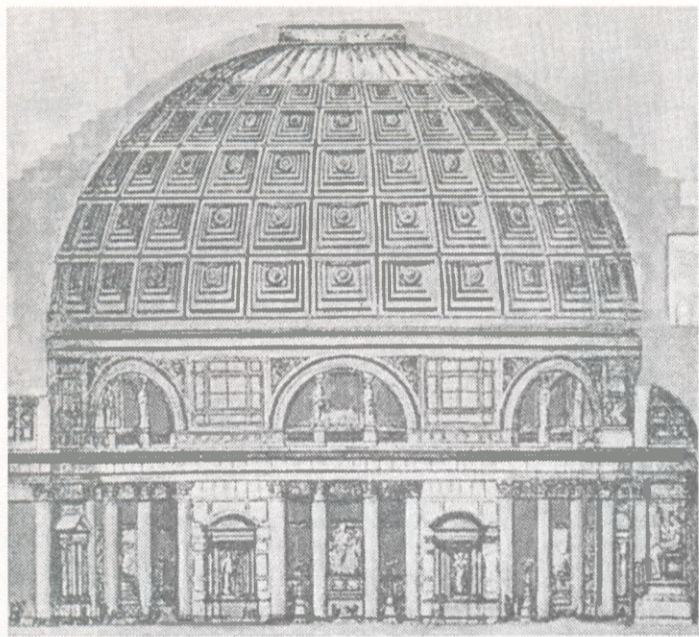


Рис. 25. Пантеон. Разрез

Адриана или в огромных римских термах достигали таким способом совершенно необычайного впечатления пространства. Мы встречаемся снова в это лишенное чувства целесообразности время с идеей критского дворца. Стремятся достигнуть не тектонического деления, добиваются не того, чтобы выразить определенное пространство сообразно его назначению, но того, чтобы уничтожить совсем пространство декорацией, расширить выразительным соединением с соседними помещениями. Пантеон в Риме (рис. 25) служит интересным доказательством тому, что такая нетектоническая тенденция расширения пространства была в то время важнейшим принципом архитектуры. Он построен целиком в расчете на впечатление. Сравнительно простой фасад составляет противоположность широкому, круглому внутреннему помещению и до невероятных размеров повышает впечатление, которое мы от него получаем. Выше шла речь о том, что круглые постройки имеют неопределенную форму, нигде не дают глазу возможности ориентироваться. Но именно благодаря тому, что они нигде не ставят глаз препятствий, они кажутся более свободными и более обширными.

ми по своим размерам. Неудивительно поэтому, что римская архитектура пользуется ими так часто. Чрезвычайно интересно проследить, как в Пантеоне стремятся найти противовес всякой определенности ориентировки, которую можно было бы получить или со стороны входа, или же от алтаря, тем, что располагают вокруг стены большие и маленькие ниши, одинаково устроенные и на одинаковых промежутках друг от друга. Но самое сильное впечатление свободы пространства получается благодаря куполу, венчающему здание.



Рис. 26. Храм матери богов в Баальбеке

м спо-  
а. Мы  
ности  
е тек-  
ть от-  
чтобы  
ь вы-  
теон  
тому,  
нства  
н вы-  
про-  
глому  
ыша-  
речь  
орму,  
Но  
глазу  
рны-

венчающему зданию. В то время как плоский потолок и коробовые своды, лежащие на стене, ограничивают пространство, купол освобождает его от всякого ограничения: он покоится на круглой стене, непрерывно текущая линия которой нигде не имеет определенного окончания. Расчленяющие его кассеты тоже являются важным фактором в этом освобождении. Интересно наблюдать, как громадные технические возможности римской архитектуры служат в данном случае тому, чтобы вызвать грандиозное впечатление. Мы еще будем говорить о том, не является ли само стремление к величественному впечатлению и притязательная утонченность жизни причиной этих технических завоеваний в Риме, хотя элементы их, как кажется, уж были выработаны в Элладе.

Чем дальше, тем больше выступает на первый план декоративное в здании и исчезает чувство красоты целесообразной. Круглый храм Баальбека (рис. 26), построенный в III столетии н. э., перегружен украшениями, не имеющими никакого конкретного значения. Все стилистические элементы вырваны из своей связи. Коринфские пилястры с капителью нечистого

рисунка обрамляют ниши, ионические зубчики на фризе встречаются наряду с коринфскими колоннами без каннелюр и коринфскими балками архитрава, которые лежат не на всей капители, но лишь на ее половине, как бы с целью скрыть, что настоящая опора действительно что-нибудь поддерживает. Пиллястры и арки служат только обрамлением. Словом, в здании нет ни одного органически прочувствованного члена, все является только украшением круглой стены, которая, в свою очередь, прорезана нишами со статуями. Но даже и эта, сама по себе неопределенная форма растворяется еще более благодаря идущим полукругам, лежащим на колоннах карнизам, которые отступают от стены и, наконец, уничтожают ее совершенно своими обращенными наружу дугами. Тот же принцип разрушает одновременно и структуру утвари. Дно чаши украшается горельефом, который не только затрудняет мытье посуды, но будет совершенно закрыт ее содержимым, если чашей будут пользоваться, так что, например, чашу с изображением Афины из найденного в Гильдесгейме серебряного клада можно рассматривать только как предмет роскоши. Даже в утвари обихода, в какой-нибудь самой простой глиняной кружке место раскраски, которая под конец сама была в достаточной мере импрессионистичной, занимает пластическое рельефное украшение. Необычайно характерно, что теперь так любят стекло, прозрачность которого совершенно уничтожает ограничивающую плоскость. Ни один из этих сосудов не может твердо стоять; они заостряются книзу или посажены на маленькие ножки и к тому же мало расчленены в своих частях. Классическое время было совершенно последовательным, решаясь оживать обратную сторону металлического полированного зеркала только гравированным изображением, часто весьма тонкого рисунка, и резко отделяло круглое зеркало от ручки. Таким образом, главное впечатление производила зеркальная поверхность, и части строго делились сообразно их назначению. Лишним примером преобладания декоративности может послужить зеркало времени Империи (рис. 27). Обратная сторона украшена с такой широкой свободой, что кажется главной. Рельефная головка Диониса посередине характеризует любовь к сложным движениям, которые являются даже там, где сама задача не делает их нужными. Она противоречит назначению предмета, так же как и орнаментальная ветка, заменяющая собою ручку. То что благодаря этому ее нельзя твердо схватить и нужно изысканно сложить пальцы, необыкновенно типично для цельности такой культуры. Концы этого плетения переходят мягкими линиями на самую поверхность зеркала и разбивают ее контур зубцами, обращенными наружу, точно так же, как была разорвана архитектурная форма круглого храма в Баальбеке.

К концу античного мира путаница достигла высшего предела. Пластическое украшение становится все массивнее, все интенсивнее в игре света и тени и, под конец, совершенно уничтожает плоскость. Пластика и живопись становятся все более зависимыми от сюжета, все драматичнее и сентиментальнее. Уже на алтаре Зевса в Пергаме (II век до н. э.) скульптурный фриз с изображением битвы гигантов тянется без всякого архитектурного расчленения, и лишь одно повышение выразительности представляет собой колонна, вроде колонны Траяна, скульптурный свиток которой обвивается вокруг нее, покрытый бесконечных ни одно ничем не с выразительности хотят доснувшие времена и копируют стремятся подражать и ний; совсем так же назаревали средние века. В это время треть становится важной; характерны для этих портретов при этом точным издана которого кажется теги манские народы и молодое искусство и жизни разложена работа многих столетий.

оизе встре-  
елюр и ко-  
на всей ка-  
крыть, что  
иваает. Пи-  
и, в здании  
и, все явля-  
свою оче-  
га, сама по  
благодаря  
м, которые  
совершенно  
тип разру-  
украшается  
посуды, но  
пей будут  
лем Афины  
можно рас-  
твари оби-  
уже место  
чной мере  
фное укра-  
бят стекло,  
раничиваю-  
твердо сто-  
ькие ножки  
лассическое  
ь оживлять  
го зеркала  
на тонкого  
ки. Таким  
ная поверх-  
ению. Лиш-  
послужить  
орона укра-  
вной. Рель-  
любовь к  
и, где сама  
назначению  
няющая со-  
до схватить  
но типично  
ния перехо-  
ла и разби-  
чно так же,  
лого храма

К концу антично-  
го мира путаница  
достигла высшего  
предела. Пластиче-  
ское украшение  
становится все мас-  
сивнее, все интен-  
сивнее в игре света  
и тени и, под конец,  
совершенно уничи-  
тожает плоскость.  
Пластика и живо-  
пись становятся все  
более зависимыми  
от сюжета, все дра-  
матичнее и сенти-  
ментальнее. Уже на  
алтаре Зевса в Пер-  
гаме (II век до н. э.)  
скульптурный фриз  
с изображением  
битвы гигантов тя-  
нется без всякого  
архитектурного  
расчленения, и  
лишь одно повыше-  
ние выразительно-  
сти представляет  
собой колонна, в ро-  
де колонны Трая-  
на, скульптурный  
свиток которой об-  
вивается вокруг

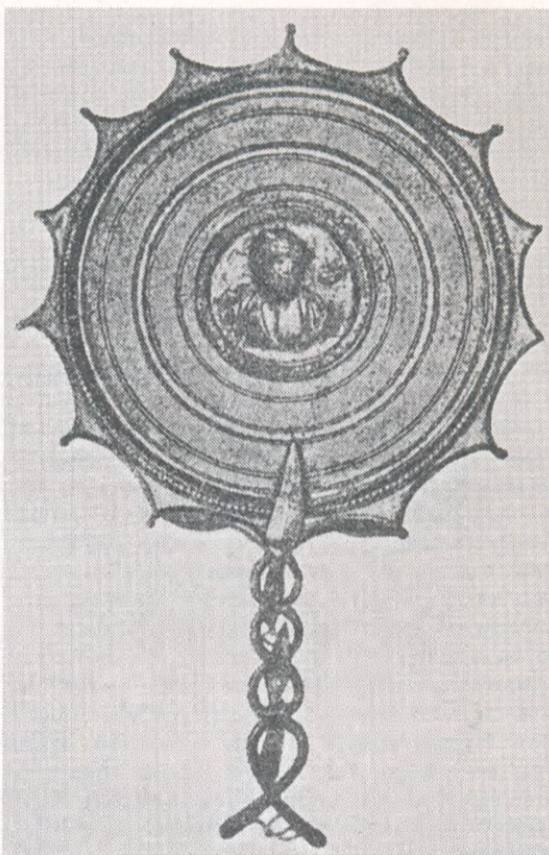


Рис. 27. Зеркало из Боскорреале

нее, покрытый бесконечным множеством изображений, из кото-  
рых ни одно ничем не отделено от другого. Той же самой  
выразительности хотят достигнуть, когда воскрешают давно ми-  
нувшие времена и копируют не только Фидия и Праксителя,  
но стремятся подражать интимности архаических произведе-  
ний; совсем так же назарейцы в начале XIX столетия копиро-  
вали средние века. В это время развитого индивидуализма пор-  
трет становится важной задачей искусства. Жест и поза ха-  
рактерны для этих портретов. Хотя импонировать и пренебре-  
гают при этом точным изучением тела, добросовестная пере-  
дача которого кажется теперь ненужной. Вторгающиеся гер-  
манские народы и молодые христианские общины находят в  
искусстве и жизни разложение, которое могла победить только  
работа многих столетий.