Владимир Аппельрот

Древнегреческая религиозная скульптура

Владимир Германович Аппельрот
Древнегреческая религиозная скульптура

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2886555

Аннотация

«Въ древнѣйшую пору искусства, когда человѣкъ не обладалъ ни знанiемъ природы, ни знакомствомъ съ техникой дѣла, въ силу роковой необходимости не оказывалось различiя между изображенiями смертныхъ и боговъ: когда послѣ грубыхъ ἀργοὶ λίθοι (необдѣланные камни), вслѣдъ за деревянными ξόανα (истуканы), послѣ такихъ идоловъ какъ знаменитый Аполлонъ въ Амиклахъ, послѣ эпохи, гдѣ еще не думали изображать смертнаго, примѣняя свое скромное знанiе и всю силу своей фантазiи къ изображенiямъ покланяемыхъ божествъ, выработалась, наконецъ, форма для образа человѣческаго, мужского и женскаго, тогда эти стереотипные образы стали безразлично употребляться по отношенiю ко всѣмъ божествамъ и къ наиболѣе прославленнымъ смертнымъ. Типъ полугреческiй, полуегипетскiй, съ которымъ знакомятъ насъ напр. статуи Лувра и Падiональнаго Музея Аѳинъ (Артемида Делосская), одинаково пригоденъ былъ для каждой богини, такъ какъ въ самомъ себѣ не заключалъ ничего характернаго…» *Произведение дается в дореформенном алфавите.*

Содержание

Владимир Германович Аппельрот
Древне-греческая религіозная скульптура

Въ древнѣйшую пору искусства, когда человѣкъ не обладалъ ни знаніемъ природы, ни знакомствомъ съ техникой дѣла, въ силу роковой необходимости не оказывалось различія между изображеніями смертныхъ и боговъ: когда послѣ грубыхъ ἀργοὶ λίθοι (необдѣланные камни), вслѣдъ за деревянными ξόανα (истуканы), послѣ такихъ идоловъ какъ знаменитый Аполлонъ въ Амиклахъ, послѣ эпохи, гдѣ еще не думали изображать смертнаго, примѣняя свое скромное знаніе и всю силу своей фантазіи къ изображеніямъ покланяемыхъ божествъ, выработалась, наконецъ, форма для образа человѣческаго, мужского и женскаго, тогда эти стереотипные образы стали безразлично употребляться по отношенію ко всѣмъ божествамъ и къ наиболѣе прославленнымъ смертнымъ. Типъ полугреческій, полуегипетскій, съ которымъ знакомятъ насъ напр. статуи Лувра и Падіональнаго Музея Аѳинъ (Артемида Делосская), одинаково пригоденъ былъ для каждой богини, такъ какъ въ самомъ себѣ не заключалъ ничего характернаго. Извѣстный типъ улыбающихся «Аполло-

новъ», въ родѣ Орхомейскаго, Ѳерскаго, Тенейскаго, Птойскаго и др. – кого обозначаетъ онъ? Почему эти таинственно улыбающіяся загадочныя лица должны принадлежать только Аполлону? почему не быть имъ, этимъ подъ часъ очень уродливымъ фигурамъ, съ равнымъ успѣхомъ и простыми смертными, и другими какими-либо богами, смотря по надобности? И недавняя догадка г. Омолля, что въ образѣ двухъ подобныхъ Аполлоновъ найдены въ Дельфахъ прославившіеся своей сыновней любовью и почтительностью братья Клеобисъ и Битонъ[1], весьма остроумна и близка къ истинѣ. Всѣ эти изображенія равно пригодны были для неприхотливой публики, чтобы замѣнять собою и человѣка, и бога. При томъ же, богъ не могъ негодовать на художника: эти изображенія одинаково далеки были и отъ идеала божественнаго, и отъ земной красоты человѣческой. Нельзя, поэтому, сказать, что человѣкъ и божество въ древнюю, еще наивную эпоху религіозной и художественной жизни Эллина были отожествлены вполнѣ: во 1) изъ людей удостоивались этой чести – быть вырѣзанными изъ дерева или высѣченными изъ камня или мрамора – лишь немногіе избранные, лишь тѣ, которыхъ, какъ вышеупомянутыхъ аргосцевъ, отмѣтило само божество, а во 2) люди эти въ деревѣ и мраморѣ теряли значительную часть своей человѣческой природы и уже какъ-бы не были «настоящими» людьми.

---

[1] *Th. Homolle,* Dêcouvertes de Delphes, гл. IV въ началѣ, въ Gazette des Beaux-arts, 1895.

Но, повидимому, уже въ давнюю пору это смѣшеніе человѣка съ божествомъ стало наводить вѣрующихъ художниковъ и мастеровъ на размышленія, заставившія ихъ въ концѣ концовъ изобрѣсти способъ для различія какъ смертнаго отъ небожителя, такъ и одного божества отъ другого. Простѣйшимъ средствомъ для этого было снабженіе божественныхъ изображеній особыми аттрибутами: отличая ихъ отъ жалкихъ людей, аттрибуты различали въ то же время боговъ и между собою, указывали на ту или иную функцію изображеннаго въ стереотипномъ видѣ божества. Такъ грубый идолъ, найденный на о. Делосѣ, судя по отверзтіямъ среди пальцевъ, плотно сжатыхъ въ кулакъ и словно пришитыхъ къ закутанному въ тяжелую ткань тѣлу, былъ отмѣченъ особыми аттрибутами, вѣроятно лукомъ и стрѣлами, какъ богиня охоты и звѣрей, рожденная на Делосѣ Артемида. Это пристрастіе къ аттрибутамъ, сохраненное греческой пластикой до самаго конца ея, перешло затѣмъ и въ христіанское искусство, особенно въ церкви римско-католической, гдѣ каждый святой и каждая святая имѣетъ свой аттрибутъ, отличающій ихъ отъ другихъ, напр. ключи отличаютъ ап. Петра, мечъ – ап. Павла, левъ – бл. Іеронима, колесо – велкм. Екатерину, рѣшетка – св. Лаврентія, музыкальный инструментъ – св. Цецилію и т. д.

Въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи, греческая пластика вступаетъ съ разу, такъ сказать, въ два русла, въ строгомъ смыслѣ слова никогда уже, вплоть до паденія Греціи,

не сливавшіяся во едино, хотя нѣкоторая "видимость" этого сліянія отличаетъ собою исторію искусства съ IV в. до Р. Хр. Но, какъ мы надѣемся уяснить это, при этомъ "видимомъ" сліяніи двухъ направленій – дѣйствительнаго смѣшенія по существу не было. Итакъ съ самаго начала существованія болѣе усовершенствованной техники, но мѣрѣ накопленія опыта и одновременно знаній, по мѣрѣ выясненія различія между человѣкомъ и божествомъ, оказываются въ Элладѣ два рода скульптуры или пластики: *религіозный* и *свѣтскій,* хотя иногда и соприкасающійся со сферою религіи, такъ какъ послѣдняя слишкомъ проникала жизнь человѣка. Уже въ концѣ VI в. являются чисто религіозныя изображенія, которыя не могли быть смѣшаны ни съ какими иными, при созданіи которыхъ художникъ не задавался цѣлью очаровать взоръ зрителя, любующагося на его произведеніе, но имѣлъ въ виду исключительно представить вѣрующему внѣшній образъ божества, дабы онъ, этотъ вѣрующій, могъ тѣмъ легче сосредоточить мысли свои на молитвѣ именно этому божеству, дабы тѣмъ отчетливѣе воспринималъ человѣкъ идею того или иного божества, дабы онъ имѣлъ большую увѣренность въ дѣйствительномъ существованіи *того,* чей образъ видѣлъ онъ передъ собой подъ сѣнью храма высѣченнымъ изъ камня или мрамора.

Мы знаемъ Бога-Духа, всюду пребывающаго, незримаго, непостижимаго: и однако мы имѣемъ нужду въ иконахъ, часто вызывающихъ въ насъ и молитвенное настроеніе, и тро-

гательное воспоминаніе, затрогивающихъ не только тѣлесныя очи наши, но имѣющихъ несомнѣнное вліяніе на очи сердца и души нашей, которыя также отверзаются передъ священнымъ изображеніемъ и за нимъ, такъ сказать, видятъ то, что для ока внѣшняго незримо и недостижимо. Такъ и древніе имѣли по тѣмъ же самымъ причинамъ, лежащимъ въ природѣ человѣческой, нужду въ матеріальныхъ изображеніяхъ своихъ боговъ, обитавшихъ въ надзвѣздныхъ пространствахъ, далекихъ отъ міра человѣческаго. Какъ и мы, Грекъ не считалъ "богомъ" то каменное изваяніе, передъ которымъ онъ приносилъ жертвы, жегъ благоуханія, повергался въ прахъ въ молитвенномъ порывѣ: онъ видѣлъ передъ собой лишь "изображеніе бога" (εἰκών), живущаго гдѣ-то далеко, въ высотѣ небесной или въ глубинѣ преисподней, но, созерцая ого, возносился душой къ этому незримому иначе божеству.

Извѣстная статуя сидящей Аѳины, которую можно теперь видѣть въ музеѣ на аѳинскомъ акрополѣ и творцомъ которой многіе признаютъ аѳинянина Эндоя, относится, судя по стилю своему, къ самому концу VI в. Это образецъ идола, назначеннаго, несомнѣнно, для поклоненія, и здѣсь уже не можетъ быть никакой рѣчи о смѣшеніи типа простой смертной съ великой богиней, которая достаточно охарактеризована однимъ присутствіемъ эгиды на груди, эгиды, съ которой неразрывно связано представленіе именно о любимой дочери Зевса, получающей отъ него этотъ грозный и страшный врагамъ

щитъ. Такъ въ эту эпоху, т. е. уже въ концѣ VI в., совершилось полное раздѣленіе типовъ и отдѣленіе свѣтской скульптуры отъ религіозной. На долю первой остались главнѣйшимъ образомъ изображенія различныхъ побѣдителей на играхъ Олимпійскихъ, Дельфійскихъ и др., изображенія героевъ какъ миѳической, такъ и дѣйствительной исторіи, служившія или священными "приношеніями" (ἀναθήματα) въ храмы боговъ, или общественными монументами, какъ воздвигнутая уже Антеноромъ группа Тиранноубійцъ.

Но не эта область свѣтскаго искусства, быстро развившаяся въ V столѣтіи и отъ строгихъ еще статуй Пиѳагора или Поликлета дошедшая до изображеній низкаго жанра какъ въ скульптурѣ. такъ особенно въ живописи, интересуетъ насъ въ данное время. Мы хотѣли бы прослѣдить, какимъ путемъ пошла въ ту же самую эпоху исторія скульптуры *религіозной*. Подъ именемъ послѣдней нельзя понимать ту область этого искусства, которая обнимаетъ вообще изображенія божествъ: и божество могло быть такъ представлено, съ такимъ къ нему отношеніемъ художника, что въ его изображеніи совершенно утрачивался религіозный характеръ, главная черта котораго – величавая строгость. Подъ религіознымъ искусствомъ, поэтому, мы разумѣемъ лишь ту область художества, которая имѣетъ непосредственное отношеніе къ культу, къ религіи; лишь тѣ произведенія скульптуры подходятъ подъ это понятіе, которыя служили прямымъ цѣлямъ культа, были въ истинномъ смыслѣ «кумирами», передъ которыми

поклонялся древній грекъ подобно тому, какъ мы кланяемся передъ иконами. И точно такъ же, какъ у насъ и въ теперешней Греціи иконы эти, предметы поклоненія, находятся не только въ храмахъ, но и съ наружной стороны ихъ, а равно на улицахъ и при дорогахъ, призывая прохожаго къ молитвѣ и милостынѣ, такъ же точно и въ дровней Элладѣ эти «кумиры», предметы обожанія, стояли не только подъ сѣнію храмовъ, по и отдѣльно отъ нихъ, являясь или ἀναθήματα тѣхъ или иныхъ лицъ и даже цѣлыхъ общинъ, или какъ бы символами боговъ-покровителей даннаго мѣста, которые поэтому должны были возвышаться надъ всѣмъ округомъ, посвященнымъ имъ, и быть доступными каждому и во всякое время, когда онъ хотѣлъ вознести къ божеству свои мольбы. Таковы, напр., многочисленныя статуи боговъ въ Олимпіи и Дельфахъ, такова знаменитая Аѳина-Воительница на акрополѣ Аѳинскомъ. Но не всегда ἀναθήματα назначались для поклоненія: часто они имѣли такое же значеніе обѣтнаго дара божеству, какъ изображенія чисто свѣтскія, или предметы обихода, или даже игривыя фигурки изъ терракотты, жертвуемыя въ храмы вѣрующими: тогда съ ними не соединялось никакой религіозной идеи, тогда они не относятся къ области религіознаго искусства.

Главную особенность пластинки V в., поскольку она занималась изображеніями боговъ, надо видѣть, какъ кажется, въ томъ, что относящіяся къ этой эпохѣ изображенія всѣ носятъ характеръ строго-религіозный, будутъ-ли то дѣйстви-

тельно кумиры для храмовъ или просто обѣтныя посвященія вѣрующихъ. Правда, сообщенія Павсанія и Плинія и отчасти другихъ авторовъ о нѣкоторыхъ изображеніяхъ боговъ, относящихся, судя по именамъ ихъ художниковъ, именно къ V стол., не всегда достаточно точны и не всегда, поэтому, позволяютъ судить о характерѣ того или иного изваянія: каковы были, напр., бронзовая статуя Аполлона въ Пергамѣ или посвященный Олимпійскому Зевсу аркадянцами Гермесъ Кріофоръ (несущій барана) скульптора Оната[2]? Если указаніе на "величину (μέγεθος) перваго хотя отчасти позволяетъ допустить мысль о его величественности и сблизить его, такимъ образомъ, съ изображеніями чисто-религіозными, то сюжетъ второго произведенія Онатова не даетъ самъ по себѣ права думать и объ этомъ Кріофорѣ то же самое. Но, если даже это и подобныя ему изображенія составляли исключеніе, то такихъ исключеній было чрезвычайно немного, какъ убѣждаетъ въ этомъ пересмотръ сведенныхъ у Овербека мѣстъ изъ древнихъ писателей. Едвали не самое подозрительное по своему характеру есть произведеніе Деметрія изъ Алопеки, называвшееся, по словамъ Плинія *(Nat. hist.* 34, 76), Minerva myctica или, по другому чтенію, musica по особенному свойству украшавшихъ ея эгиду змѣй; но почему не допустить и у Деметрія произведеніе строгое по характеру, хотя, быть можетъ, и не особенно возвышенное по духу, такъ какъ художникъ этотъ, особенно любившій портретную

---

[2] См. Paus. VIII, 47б 7 и V, 27 8.

скульптуру, не былъ однако въ древности представителемъ низкаго направленія въ искусствѣ, какимъ отличался, напр., живописецъ Павсонъ?

Чтобы не говорить ниже объ исключеніяхъ, упомянемъ теперь же одну область скульптуры, которая, служа до нѣкоторой степени дѣлу религіозному, не была однако же сама въ строгомъ смыслѣ религіозной. Я разумѣю декоративное украшеніе храмовъ и особенно группы обоихъ фронтоновъ и рельефы фризовъ, гдѣ, на ряду съ смертными, весьма часто являются и боги. Если мы сравнимъ въ этомъ отношеніи скульптуры храма Аѳины на о. Эгинѣ или Зевса въ Олимпіи съ болѣе поздними украшеніями Парѳенона или Ѳосейона, то замѣтимъ между ними ощутительную разницу: тамъ присутствующая на полѣ сраженія Аѳина, или созерцающій готовыхъ къ состязанію противниковъ Зевсъ, или могучій защитникъ Лапиѳовъ, Аполлонъ, стоятъ предъ зрителемъ въ величественной, строгой и довольно неподвижной позѣ, отличающей ихъ рѣзко отъ окружающей смертной среды, преисполненной волненія и страсти; эти боги напоминаютъ тѣ "кумиры", которые стояли и въ самомъ святилищѣ; а здѣсь, на фронтонахъ Парѳенона и на фризѣ какъ этого храма, такъ и Ѳесейона, боги уже находятся въ б*о*льшемъ движеніи, уже вышли изъ своего величаваго покоя, уже поддаются страстямъ, какъ Аѳина и Посейдонъ на западномъ «орлѣ» Парѳенона; но все же это еще боги: они или превосходятъ смертныхъ своими размѣрами, занимая центръ фронтоннаго треуголь-

ника, или же вдали отъ нихъ, въ позахъ, хотя уже и свободныхъ, но еще полныхъ достоинства, созерцаютъ покойно то праздничное шествіе Аѳинянъ, то бой полудикихъ Кентавровъ съ Лапиѳами. Однако, какъ бы то ни было, эти скульптуры, особенно съ фриза храма Ѳесеева, гдѣ больше движенья и страсти, чѣмъ въ фризѣ построеннаго раньше Парѳенона, уже сближаютъ конецъ V в. съ будущимъ столѣтіемъ и выходятъ изъ области строго религіозной скульптуры, какъ это и естественно при ихъ назначеніи только *украшать* внѣшнюю сторону храма, хотя и намекая въ то же время на поклоняемое въ послѣднемъ божество. Эти главнымъ образомъ, изображенія боговъ и богинь *на* храмахъ и заставляютъ насъ признать, что уже къ концу V в. понятіе «религіозной скульптуры» нѣсколько ограничивается: если раньше *всѣ* изображенія боговъ носили чисто религіозный характеръ, то къ этому времени они начинаютъ, хотя еще и не особенно рѣзко, дѣлиться на религіозныя въ собственномъ смыслѣ и на такія изображенія, хотя и божественныхъ существъ, которыя никогда не предназначались для поклоненія; послѣднія отличаются большею свободой и большей близостью къ міру человѣческому, съ которымъ первыя никогда не смѣшивались.

Эпоха, слѣдовавшая за борьбой Грековъ съ Персами, характеризуется особеннымъ разцвѣтомъ именно религіознаго искусства, и можно рѣшительно утверждать, что никогда уже древняя Греція не создавала болѣе такихъ художественныхъ

и преисполненныхъ духовнаго величія божественныхъ образовъ, какіе возникли въ теченіе второй половины V вѣка, когда во главѣ художественной дѣятельности Греціи сталъ великій Фидій. И это, конечно, было вполнѣ естественно, такъ какъ самая эпоха, пережитая тогда Эллинами, запечатлѣна была рядомъ крупныхъ и необычайныхъ событій, въ которыхъ для вѣрующаго явно сказывалось вмѣшательство благого божества въ дѣла человѣка. Изгнаніе необозримыхъ армій двухъ персидскихъ владыкъ, побѣда надъ которыми казалась столь невѣроятной съ перваго взгляда, окончательное пораженіе могущества персидскаго въ цѣломъ рядѣ послѣдовавшихъ затѣмъ сраженій, возвеличеніе Греціи до первой страны въ мірѣ, а Аѳинъ – до перваго города Греціи, – все это должно было способствовать тому общему подъему духа, который отличаетъ собою роковые моменты исторіи народной, въ родѣ изгнанія Галловъ и двунадесяти языкъ изъ предѣловъ нашего отечества. Подъемъ національнаго самосознанія сопровождался и подъемомъ религіознаго настроенія. Геродотъ, видящій десницу божественную въ побѣдахъ греческихъ, не могущій ничѣмъ инымъ, кромѣ милости боговъ къ Эллинамъ и ненависти къ гордымъ жителямъ Азіи, объяснить благопріятный результатъ этой борьбы двухъ частей свѣта, не былъ, безъ сомнѣнія, одинокъ въ своихъ воззрѣніяхъ[3]: онъ выражаетъ взглядъ вѣрующей части общества

[3] Ср. тѣ же мысли у Эсхила въ «Персахъ» (стр. 154 сл. моего перевода):"Тамъ суждено имъ (т. е. Персамъ) крайнія несчастья"Перенести за ихъ высокомѣрье"И

на тѣ событія, свидѣтелями которыхъ они были; и эта часть была большей: невѣріе и раціонализмъ, его пораждающій, проникаютъ въ публику черезъ учителей философіи, занятіе которой, какъ дѣло серіозное, было по плечу лишь незначительной части общества и въ ней не всегда приводило къ невѣрію; а поверхностное и легкое ея усвоеніе, ведущее часто и къ легкому отношенію къ религіи, было естественно для людей обезпеченныхъ, но мало подготовленныхъ къ умственному труду, или, наоборотъ, совершенно праздныхъ гранителей аѳинскихъ улицъ, не имѣвшихъ за душой даже того пятака, который требовался для входа въ театръ. Народъ же въ массѣ своей не былъ затронутъ невѣріемъ даже и въ столицѣ: это свидѣтельствуетъ судьба Анаксагора, посягнувшаго на божественность Геліоса и Селены, это доказываетъ исторія гермокопидовъ въ знаменательный походъ на Сицилію, это сказывается, наконецъ, въ обвиненіи Сократа, что онъ не признаетъ боговъ (ὅτι θεοὺς οὐ νομίζει) и въ рядѣ другихъ эпизодовъ подобнаго рода. А внѣ столицы, внѣ блестящихъ Аѳинъ Перикла, даже въ другихъ крупныхъ городскихъ центрахъ въ родѣ Спарты, особенно же въ сельскихъ поселеніяхъ, занятыхъ своимъ трудомъ, не дававшимъ отдыха, философія не могла отвращать наивно-вѣрующихъ поселянъ и провинціаловъ отъ исконной религіи ихъ предковъ. При всемъ паденіи этой религіи въ послѣдующіе

замыслы безбожныѳ, за то,"Что, вторгшись въ землю Эллиновъ, они,Безстыдно грабила боговъ кумиры"И предавали храмы ихъ огню" и т. д.

вѣка, о которомъ принято говорить въ историческихъ изслѣдованіяхъ, однако массы народа наводняли Олимпію, Дельфы, Эпидавръ и другіе священные центры древняго міра: не шутить ходили туда паломники, не всѣхъ привлекалъ туда блескъ этихъ мѣстъ и тѣхъ религіозныхъ празднествъ, которыя тамъ совершались, не одно праздное любопытство и не одна любовь къ скитаніямъ собирала съ разныхъ концовъ страны эти толпы богомольцевъ; было нѣчто болѣе серіозное, объединявшее эти толпы: это была – *вѣра*.

Этотъ взрывъ религіознаго чувства, охватившій Элладу въ V в., не могъ пройти безслѣдно и для ея художественной дѣятельности: возвышенное религіозное настроеніе создало и чудное, религіозное искусство, недосягаемое по своему величію и чистотѣ и глубинѣ выраженной въ немъ идеи. Главнымъ представителемъ этой художественной эпохи былъ Фидій, сынъ Хармида, за которымъ слѣдуютъ ближайшіе ученики его – Алкаменъ, Агоракритъ, Колотесъ и др. Благодаря притоку денежныхъ средствъ и всякихъ сокровищъ въ землю побѣдителей, получалась полная возможность удовлетворить взрыву религіозныхъ чувствъ страны: повсюду возникаютъ изящные и роскошные храмы, въ которыхъ воздвигаются большею частью хриселефантинные колоссы наиболѣе чтимыхъ божествъ, какъ Зевсъ, Гера, Аѳина, Асклепій и др. Самые высокіе образы занимаютъ художниковъ, воплощаясь въ столь же возвышенныя и строгія созданія искусства. Никому не приходитъ въ голову смѣшать человѣка съ

божествомъ, ни одинъ художникъ не только не рѣшается, но и не помышляетъ даже приписать тому или иному божеству, имъ изображаемому, какія-либо человѣческія слабости или низвести его съ горнихъ высотъ въ земную юдоль, въ среду жизненныхъ мелочей и треволненій. Всѣ эти скульпторы V-го столѣтія, съ Фидіемъ во главѣ, создавая образъ того или иного бога или богини, стремились воплотить высокую идею божества въ доступномъ для нихъ матеріалѣ, не думая назначать свои созданія для наслажденія ихъ художественной красотой; сама собой сіяла въ нихъ эта красота, потому что они служили матеріальными изображеніями высшей мысли, просвѣтленной вѣрой творцовъ ихъ въ существованіе этого высокаго идеала гдѣ-то, въ невѣдомомъ и чудномъ мірѣ. Думая лишь о созданіи образа, достойнаго храма и божества, достой-наго поклоненія вѣрующихъ, могущаго вселять въ нихъ высокую идею о невидимомъ богѣ, чей образъ высился подъ сводами храма среди дыма и благоуханій, эти великіе ваятели создавали тѣмъ самымъ величайшія и по красотѣ, чисто религіозныя произведенія искусства. Безъ внутренняго просвѣтленія самихъ творцовъ этихъ произведеній не могли, безъ сомнѣнія, возникнуть и послѣднія. Припомнимъ, что даже безхитростныя иконы древнихъ мастеровъ, эти строгіе лики Святыхъ, написанныхъ часто въ тиши монастырской кельи такими же подвижниками, забывшими все для жизни духовной, безконечно болѣе трогаютъ насъ и теперь, вызывая истинно-молитвенное настроеніе, не отвле-

кая вниманія блескомъ художественнаго исполненія, чѣмъ сдѣланныя болѣе опытными иконописцами новѣйшія изображенія, въ которыхъ такъ и проглядываетъ ремесленникъ, въ которыхъ – полное отсутствіе глубокой мысли, проникновенія высшею идеей, этого какъ-бы отрѣшенія отъ міра земного. И рѣдко видишь теперь что-либо подобное тому чудному образу Богоматери, который созданъ нашимъ Васнецовымъ въ нишѣ алтаря Владимірскаго Кіевскаго собора. Западъ, насколько показываютъ это и художественныя галереи Европы, и иконы въ католическихъ церквахъ, утратилъ понятіе о живописи истинно-религіозной, равно какъ и о религіозной скульптурѣ: языческіе, притомъ поздне-языческіе мотивы заполонили тамъ собой эту область, и мало уже надежды на ея воскресеніе въ будущемъ къ новому духу, истинно-христіанскому. Возрожденіе, эта реставрація язычества при сохраненіи христіанской видимости, погубило, по нашему глубочайшему убѣжденію, религіозное искусство Запада: въ архитектурѣ оно замѣнило величавую готику легкими и не идущими къ храму христіанскому формами, такъ надоѣдающими своимъ однообразіемъ въ Италіи, въ скульптуру и живопись внесло тотъ страстный и слишкомъ "человѣческій" характеръ, который отличаетъ изображенія боговъ греческихъ, начиная съ IV в., вѣка упадка религіи, вѣка полнаго отожествленія божества съ человѣкомъ или, точнѣе, человѣка съ божествомъ. Дѣло Возрожденія закончено было Реформаціей, убившей въ саломъ корнѣ ту область искусства,

которая неразрывно связана съ храмомъ.

Уже и сами древніе понимали сущность истинно-религіознаго, высокаго искусства Фидіева и вѣрно истолковывали причину высоты его. Стоитъ просмотрѣть рядъ извѣстій, идущихъ изъ древности о Зевсѣ Фидія, которому, по словамъ Плинія (Nat. hist. 33, 54), никто не могъ подражать, чтобы и составить вѣрное понятіе о самой этой статуѣ, и до нѣкоторой степени судить объ отношеніи къ ней самого художника и наводнявшей храмъ толпы. Краснорѣчивый Діонъ Златоустъ говоритъ объ этомъ "прекраснѣйшемъ и любезнѣйшемъ богу, дѣйствительноблаженномъ, священномъ изображеніи", что каждый человѣкъ, имѣвшій тяжесть на душѣ, испытавшій въ жизни много несчастій и горя, потерявшій даже способность спать отъ тяжелыхъ заботъ, – ставъ передъ этимъ чуднымъ образомъ всеблагого отца и владыки боговъ и людей, забывалъ обо всѣхъ тяжестяхъ и опасностяхъ жизни и получалъ желанное успокоеніе. Идея благости (χάρις) и могущества воплощены были Фидіемъ въ его олимпійскомъ колоссѣ: "иначе", говоритъ тотъ же Діонъ, "трудно было представить себѣ бога!" "Это богъ, кроткій и безпечальный, податель жизни и всякихъ благъ, отецъ, спаситель и охранитель людей". Сама идея божества въ томъ высокомъ смыслѣ, какъ постигалъ ее Фидій, какъ онъ носилъ ее въ душѣ своей[4], воплотилась здѣсь въ дорогихъ матеріалахъ: это богъ въ своей неизмѣнности, каковымъ и надлежитъ ему быть. Идея

[4] На это указываетъ уже Цицеронъ въ своемъ «Ораторѣ», II, 8.

эта, конечно, выше ходячаго представленія о Зевсѣ, жившаго среди народа, представленія, сложившагося отчасти благодаря поэтамъ, которыхъ за это неуваженіе къ богамъ такъ порицалъ Платонъ; она могла сложиться въ умѣ и сердцѣ вѣрующаго грека, просвѣщеннаго философскою мудростью, самостоятельно размышлявшаго о предметѣ столь высокомъ и искавшаго Бога всѣми силами души своей, всѣми стремленіями своего помысла. На такого человѣка, какъ Фидій, философія не могла подѣйствовать поверхностно, одною отрицательной стороной своей, какъ это бывало съ неподготовленнымъ къ ея воспріятію большинствомъ[5]: въ немъ она, напротивъ, просвѣтляла понятіе о верховномъ божествѣ, премудро управляющемъ міромъ. Самъ богъ былъ доволенъ своимъ изображеніемъ въ Олимпіи и выразилъ это довольство ударомъ перуна, упавшаго передъ самою статуей. «Или богъ сошелъ съ неба на землю, чтобы показать тебѣ свой образъ, Фидій, или ты поднимался на небо, чтобы созерцать бога», говоритъ эпиграмма Филиппа къ статуѣ Олимпійскаго Зевса. Общеніе съ божествомъ, какъ бы наставляющимъ художника, одно можетъ объяснить поэту высоту, чистоту и полноту идеи божественной, выраженной Фидіемъ: дѣйствительно, безъ проникновенія въ міръ незримый, безъ руководительства свыше, какъ можетъ человѣкъ,

---

[5] О развитіи невѣрія благодаря поверхностному усвоенію философскихъ теорій неоднократно говорится и у древнихъ авторовъ, напр. въ «Воспоминаніяхъ о Сократѣ» Ксенофонта, въ «Антологіи» Платона и др. На это же указываетъ и Аристофанъ въ своихъ «Облакахъ».

однѣми своими силами, воплотить бога въ золотѣ или камнѣ? какъ можетъ онъ понять бога во всемъ величіи существа его, во всей совокупности его вѣчныхъ свойствъ? Не одни древніе думали подобно упомянутому выше Филиппу: подобныя сказанія о монахахъ-иконописцахъ слагались и на Западѣ, и на Востокѣ, выражая общее воззрѣніе христіанъ на истинно-религіозное искусство, невозможное безъ вѣры художника, безъ общенія его съ Богомъ и Его святыми, безъ осѣненія его Духомъ Святымъ.

Всѣ, сдѣланныя большею частью изъ золота и слоновой кости, богато украшенныя драгоцѣнными камнями, колоссальныя статуи боговъ, относящіяся къ V в., носятъ на себѣ печать истиннаго величія и того покоя, который отличаетъ божество отъ преданнаго страстямъ человѣка. Характеризуя нѣкогда "высокій стиль" V в., Винкельманъ имѣлъ въ виду именно эти чисто религіозныя изображенія, эти кумиры, которымъ въ теченіе многихъ и многихъ вѣковъ потомъ покланялась толпа. Какъ бы озаренные свѣтомъ свыше, работали великіе ученики великаго Фидія: виденъ перстъ Провидѣнія въ созданіи этихъ Зевсовъ, Геръ и Аѳинъ, указывавшій заблудившемуся человѣчеству, поскольку это было для него доступно, истинную сущность божества, забытую было благодаря миѳологіи и поэтамъ, – недосягаемое величіе боговъ, ихъ безмятежное спокойствіе (т. е. отсутствіе страстныхъ волненій) и ихъ благость. Гомеръ былъ какъ-бы забытъ этими ваятелями: они взяли отъ него мелочи, чтобы не вве-

сти народъ въ недоумѣніе и заблужденіе относительно того или иного божественнаго образа, но они совершенно отвергли духъ его, тотъ чисто-человѣческій духъ, который придаетъ нѣкоторымъ богамъ гомеровскимъ, а особенно Герѣ, даже какой-то странный характеръ. За этимъ высокимъ искусствомъ послѣдовала не менѣе возвышенная философія Платона и Аристотеля, которые въ IV-омъ столѣтіи одни поддерживали среди Эллиновъ высокую идею о божествѣ, когда духъ Фидіевъ, можно сказать, исчезъ въ ваятеляхъ и живописцахъ и начались новыя вѣянія и въ литературѣ, и въ искусствѣ.

То высокое представленіе о богахъ, которое отличаетъ собою V-ый вѣкъ, удержалось не долгое время: въ началѣ IV в. (а даже, пожалуй, нѣсколько ранѣе, уже въ концѣ предыдущаго столѣтія) оно уже пошатнулось, и въ теченіе всего этого періода изображенія божествъ рѣзко раздѣляются на двѣ категоріи. Искусство "собственно религіозное" по прежнему остается строгимъ, храня еще завѣты прошлаго, щадя притекающую въ храмы толпу молящихся и безсознательно удерживаясь отъ все усилтнивающагося моднаго направленія; а послѣднимъ создаются на ряду съ строгими "кумирами", назначенными для поклоненія, тѣ изображенія безсмертныхъ существъ, которыя въ такомъ изобиліи въ оригиналахъ и римскихъ копіяхъ дошли до нашего времени и отличаются полнымъ отсутствіемъ "божественности", того величія и той безстрастности, которыми запечатлѣны созданія

прошлой эпохи.

До сей поры, при сужденіи о художественныхъ произведеніяхъ древняго искусства, эти двѣ категоріи не различались съ достаточной ясностью и опредѣленностью, въ большинствѣ случаевъ даже не различались совсѣмъ, потому что случайныя замѣчанія, что такая-то статуя была Kultusbild, разсѣянныя по мѣстамъ въ археологическихъ изслѣдованіяхъ, не вели обыкновенно ни къ какимъ дальнѣйшимъ выводамъ. А между тѣмъ различіе это существенно и весьма важно какъ для правильной оцѣнки самихъ произведеній, такъ и для вѣрнаго представленія о самомъ ходѣ развитія искусства и связанной съ нимъ религіи. Кто рѣшится въ настоящее время оцѣнивать съ одинаковой точки зрѣнія икону, стоящую въ церкви и назначенную для поклоненія передъ нею вѣрующихъ, и картину съ евангельскимъ сюжетомъ, выставленную въ залахъ какого-нибудь музея? А между тѣмъ по отношенію къ древней пластикѣ и отчасти живописи это различіе точекъ зрѣнія какъ-бы не существуетъ: отсюда возникаетъ, по нашему разумѣнію, рядъ заблужденій и въ характеристикѣ отдѣльныхъ художниковъ, и въ оцѣнкѣ отдѣльныхъ ихъ произведеній; о многихъ изъ нихъ складывается этимъ путемъ ложное представленіе.

Въ искусствѣ истинно религіозномъ и въ IV в. и, вѣроятно, также въ слѣдующія, мало знакомыя намъ времена художественной жизни дровней Греціи основною чертой была вѣрность традиціямъ V в., т. е. отличительныя свойства тѣхъ

изображеній боговъ и богинь, которыя служили предметами поклоненія, на подобіе нашихъ иконъ или статуй святыхъ въ церквахъ католическихъ, были постоянно *величіе* и *спокойствіе,* два качества, особенно отличающія боговъ отъ ничтожнаго, погрязшаго въ страстяхъ человѣчества. По прежнему, и въ IV в. кумиры божествъ отличаются величавою строгостью, но прежнему художники, творя такое священное (σεβαστόν) изображеніе, стремятся представить въ немъ божество не въ одинъ преходящій мигъ его существованія, а во всей совокупности отличающихъ это божество свойствъ. Даже иногда, можетъ быть, ваятели IV в. придерживаются и внѣшнихъ техническихъ пріемовъ, отличающихъ пластику предшествующаго столѣтія: если, напр., Афродита-Родительница Лувра принадлежитъ дѣйствительно рѣзцу Праксителя, какъ это предполагаютъ многіе изслѣдователи [6], то въ ней подражаніе нѣсколько архаическимъ образцамъ, особенно въ чертахъ лица, несомнѣнно. Не даромъ, въ самомъ дѣлѣ, эти произведенія IV в. древніе авторы мѣстами отмѣчаютъ стариннымъ названіемъ ξόανα напр. такъ называетъ Страбонъ извѣстную намъ отчасти по рельефамъ на монетахъ статую Аполлона Сминѳея, сдѣланную знаменитымъ Скопасомъ для храма г. Хрисы въ Троадѣ (Strab. XIII, p. 604).

Но при сходствѣ общаго направленія, велика однако разница *по духу* между грандіозными произведеніями Фидія и его школы и между все болѣе и болѣе мельчающими типа-

---

[6] См. наше сочиненіе; «Пракситель», стр. 98-104.

ми божествъ, возникштми въ IV-омъ столѣтіи. Измельчаніе это, вѣрное отраженіе измельчанія общественныхъ и религіозныхъ идеаловъ въ обществѣ послѣ пелопоннесской войны, сказывается довольно ярко въ двухъ отношеніяхъ: въ выборѣ божествъ для художественнаго ихъ воспроизведенія и въ самомъ отношеніи къ разработкѣ избраннаго типа. Мѣсто Зевса, Аѳины, Геры замѣняютъ въ IV в. Аполлонъ, Гермесъ, Арей, Эротъ, Афродита, Артемида и др.; гораздо рѣже, въ силу необходимости, при постройкѣ новаго храма или полной перестройкѣ древняго, художники берутся за болѣе серіозные типы Деметры и Геры, Посейдона и Трофонія. Исключеніе составляетъ, напр. Лэто со скипетромъ, работы Скопаса, стоявшая въ одномъ изъ храмовъ Эфеса (Strab. XIV, p. 640), Гера Праксителя, сидящая на тронѣ, въ Мантинеѣ (Paus. VIII, 9, 3), его же Деметра въ храмѣ Аѳинскомъ, Гера въ Платеяхъ, которую Павсаній опредѣляетъ словами «стоящая прямо, огромныхъ размѣровъ» (πεποίηται δὲ ὀρθὸν μεγίθει ἄγαλμα μέγα, IX, 2, 7). И сохранившіяся въ музеяхъ статуи нерѣдко относятся именно къ этой категоріи строгихъ, религіозныхъ изображеній, бывшихъ нѣкогда предметами поклоненія въ храмахъ: такова, чтобы привести хоть одинъ примѣръ, знаменитая Гера Барберини въ ротондѣ Ватикана, отличающаяся однако слишкомъ свободной драпировкой одежды. Бывало, что новые типы, особенно развивающіеся въ IV в., при всей новизнѣ и односторонности вложенной въ нихъ идеи, не исчерпывающей все существо

даннаго божества, или же при новизнѣ исполненія, позволяющаго слишкомъ много движенія въ священномъ «кумирѣ», отличались однако отъ подобныхъ имъ болѣе мелкихъ изображеній хотя своими размѣрами. Созданіе *хриселефантинныхъ* колоссовъ почти прекратилось въ это время, но статуи колоссальныхъ размѣровъ изъ болѣе дешевыхъ матеріаловъ продолжаютъ воздвигаться не только въ этомъ столѣтіи, но и значительно позже, если вѣрны недавнія вычисленія относительно дѣятельности Мессенскаго ваятеля Дамофонта, отъ котораго найдены въ Ликосурѣ фрагменты колоссальныхъ статуй и котораго склонны теперь относить ко II в. до Р. Х.[7]. Такъ уже въ свободномъ стилѣ, но, по крайней мѣрѣ, большихъ размѣровъ была антикирская Артемида Праксителя, представленная въ видѣ охотницы съ факеломъ въ одной и лукомъ въ другой рукѣ: аттрибуты должны были характеризовать Артемиду не только какъ богиню охоты, но и луны.

Такимъ образомъ и въ религіозное искусство мало по малу проникаетъ чисто свѣтскій элементъ: излишнее движеніе и выраженіе той или иной страсти, того или иного временнаго настроенія рѣшительно искажаютъ высокую идею божества. Вмѣсто священнаго "кумира" (ξόανον, εἰκώον) постепенно появляется "художественная статуя" (ἄγαλμα), на которую любители изящнаго ѣздятъ любоваться, иногда даже очень издалека. Сліяніе обоихъ теченій подготовлено, слѣдовательно, въ самой Греціи, но совершилось оно, повиди-

[7] Ср. статью С. А. Жебелева въ Филологич. Обозрѣніи, томъ VI, стр. 46 сл.

мому, лишь въ солдатскомъ Римѣ, лишь по уничтоженіи Греціи, какъ самостоятельной величины, и по сокрушеніи древне-языческой религіи, мало по малу утерявшей свою чистоту.

Политическія событія, потрясшія Грецію вообще и Аѳины, средоточіе художественной жизни, въ особенности въ концѣ V в. и затѣмъ хозяйничанье Спарты въ городахъ прочей Греціи, прерванное побѣдами Ѳивянъ, заставили народъ разувѣриться и въ прочности счастья, и въ милости боговъ; постоянныя распри, непрекращающаяся борьба общинъ отняли возможность питать тѣ высокіе помыслы, которыми одушевлялись предки этихъ Эллиновъ IV-аго вѣка въ славную эпоху національныхъ побѣдъ. Лишь урывками проявляется религіозная жизнь народа, казавшагося беззащитнымъ передъ нападеніями враговъ изъ своего же племени: такъ разрушенныя было въ прахъ Платеи опять возстановляются и украшаются храма. ми; такую же участь испытываютъ и многіе другіе города. Религія, исчезающая въ дѣйствующихъ слояхъ и мало по малу замѣняющаяся шаткой философіей, сохраняется, повидимому, въ страдательной половинѣ населенія, которое только отъ боговъ и могло ждать помощи и заступленія. Вѣкъ, кончающійся появленіемъ знаменитаго творенія Евгемера, низведшаго къ нулю всю древнюю миѳологію, всѣ основы народной религіи, долженъ былъ пройти предварительно рядъ ступеней въ этомъ направленіи: подобное отрицаніе религіи не могло явиться безъ постепенной

подготовки въ обществѣ.

Что общественная нравственность, понятіе о чести и долгѣ значительно поколебались въ этотъ вѣкъ сумятицъ и волненій, свидѣтельствуетъ одинъ изъ лучшихъ людей того времени, ораторъ Демосѳенъ, въ рѣчахъ своихъ противъ Филиппа и въ защиту Олинѳа. Вмѣстѣ съ этимъ падало и высокое представленіе о богахъ, исчезали тѣ фидіевскія идеи, которыя были высказаны имъ въ колоссахъ Олимпійскомъ и Парѳенонскомъ. Традиціонно создавались еще кумиры для храмовъ, но наряду съ ними, превосходя ихъ числомъ и извѣстностью, возникаютъ изображенія божествъ характера совершенно свѣтскаго, изображенія, въ которыхъ не видно *вѣры* художника, которыя не ею вызваны къ жизни, а чисто и исключительно эстетическими потребностями, изображенія, въ которыхъ боги перестали быть богами и вполнѣ восприняли природу человѣческую со всѣми ея «страстьми и похотьми». Въ этихъ изображеніяхъ боговъ и богинь, въ родѣ Аполлона Скопаса, Афродиты Праксителя, можетъ быть, Эрота Лисиппа, воплощены не боги и не богини, а простые смертные, притомъ схвачены они художникомъ не въ общемъ ихъ характерѣ, а въ одинъ короткій моментъ ихъ существованія: это не Аполлонъ, а вдохновенный пѣвецъ, стремящійся стяжать себѣ пальму, это не Афродита, а прекрасная нагая женщина, собирающаяся омыть свое грѣшное тѣло, это не Эротъ, а шаловливый ребенокъ, забавляющійся чужимъ, слишкомъ большимъ для него, лукомъ.

Передъ этими «богами и богинями» никому бы не пришло въ голову склониться ницъ, взывая о помощи или утѣшенiи: эти боги столь же слабы и немощны, какъ и самъ человѣкъ, они столь же грѣховны и страстны, какъ и онъ, жаждущiй мира своей душѣ. Къ нимъ могло быть одно отношенiе: на нихъ можно было любоваться, какъ на прекрасныя созданiя искусства; они могли, какъ передаютъ многiе анекдоты древнихъ, возбуждать въ зрителѣ даже грѣховные помыслы и плотскiя желанiя. Это-ли доля священнаго изображенiя?

Но, насколько можно судить по литературнымъ источникамъ, эти произведенiя, свидѣтельствующiя объ упадкѣ уваженiя къ богамъ и о проникновенiи въ область религiозной пластики чуждаго ей элемента[8], и не назначались для поклоненiя: они или даже стояли не въ храмахъ, какъ Афродита Книдская, или помѣщались въ промежуткахъ между колоннами внутри храма или и внѣ его въ качествѣ обѣтныхъ приношенiй вѣрующихъ, какъ Гермесъ Олимпiйскiй Праксителя или Афродита Пандемосъ Скопаса. Эти изображенiя, помѣщаясь въ храмѣ, гдѣ стоялъ и покланяемый кумиръ, часто воздвигнутый въ очень глубокую древность[9], не пользовались почитанiемъ, какъ послѣднiй, а служили какъ-бы

---

[8] Эта тенденцiя движенiя была господствующей въ свѣтскомъ искусствѣ уже V в., напр. въ школахъ Мирона и Пиѳагора. Послѣднiй, впрочемъ, какъ уроженецъ Самоса и постоянно жившiй въ Регiумѣ, представлялъ свои особенности.

[9] Ср. *Paus.* I, 43, 6 и др. – Можетъ быть, безобразная каменная голова Геры въ Олимпiйскомъ музеѣ принадлежала ея идолу въ Гереопѣ Олимнiи, гдѣ находился и Гермесъ Праксителя.

украшеніемъ храма, являясь его внутренней декораціей, подобно тому какъ фронтоны, метопы и фризъ украшали ого извнѣ. Въ католическихъ, особенно итальянскихъ церквахъ мы и по сіе время можемъ наблюдать эту раздвоенность религіознаго по видимости искусства: кто станетъ молиться передъ фигурами Св. Лонгина, Св. Елены, Св. Вероники и Св. Ап. Андрея, украшающими центръ храма Св. Петра, стоящими подъ опорами его купола? И въ то же время тысячи богомольцовъ непрерывно лобызаютъ ногу Св. Петра, который сидитъ на престолѣ, благословляя вѣрующихъ: тѣ бѣломраморныя статуи служатъ предметомъ наблюденія туристовъ, а эта темная, суровая бронза – предметомъ почитанія вѣрующихъ. До извѣстной степени такое дѣленіе религіозной живописи существуетъ и въ нашихъ православныхъ храмахъ: кромѣ собственно иконъ, передъ которыми возжигаются свѣчи и лампады, совершаются моленія и кажденія ѳиміамомъ, стѣны и потолки храмовъ *украшаются* картинами съ сюжетами изъ библейской и евангельской исторіи, которыя не служатъ предметами поклоненія, а лишь украшаютъ храмъ и напоминаютъ предстоящимъ великія событія священной исторіи ветхо– и новозавѣтной[10]. Въ эту-то, стѣнную преимущественно, живопись и въ православныхъ храмахъ начинаетъ проникать мало желательный въ данномъ случаѣ реалистическій элементъ или стремленіе къ внѣшнему эф-

---

[10] Дѣленіе это было уже въ очень древнихъ храмахъ, какъ показываютъ, напр., мозаики старинныхъ церквей Рима и особенно Равенны.

фекту, и эта живопись начинаетъ уже, къ сожалѣнію, терять свою былую строгость и приближаться къ типу тѣхъ картинъ, которыя находятся передъ большей частью алтарей въ католическихъ церквахъ. Такъ расходятся по замыслу и исполненію, напр., живопись Васнецова и Свѣдомскаго въ строющемся Владимірскомъ соборѣ въ Кіевѣ.

Эта же струя *реализма,* широко развившагося въ свѣтской скульптурѣ уже V в., проникла мало по малу и въ область религіозныхъ изображеній, сперва не назначаемыхъ, какъ сказано, для поклоненія, а потомъ и чтимыхъ кумировъ. Совершилось это исподволь и почти незамѣтно, – какъ незамѣтно возникаютъ теперь и въ нашихъ церквахъ религіозныя по сюжету, но свѣтскія по духу и исполненію картины. Уже Ирина съ маленькимъ Плутосомъ на рукахъ, сдѣланная для Аѳинъ Кефисодотомъ Старшимъ, при всей своей строгости, носитъ несомнѣнные зародыши реализма, и въ ней больше видишь женщину-мать, чѣмъ богиню. Заимствованіе сюжетовъ изъ обыденной человѣческой жизни и перенесеніе этихъ человѣческихъ дѣйствій и положеній въ міръ боговъ идетъ crescendo въ IV в. и во всѣ послѣдующія столѣтія: Артемида Антикирская, еще довольно полно охарактеризованная, хотя и чисто-внѣшнимъ образомъ, обращается въ Артемиду Версальскую, только охотницу; Афродита Книдская является прообразомъ цѣлаго ряда позднѣе возникшихъ Венеръ, въ родѣ Медичейской, Капитолійской, Таврической. Аполлонъ является передъ нами чуть по мальчикомъ въ видѣ Саврок-

тона (убивающаго ящерицу) Праксителя; Эротъ мельчаетъ все болѣе и болѣе и, наконецъ, пройдя всѣ возрасты человѣческой жизни и уменьшаясь соотвѣтственно съ этимъ въ ростѣ и силѣ, онъ обращается въ микроскопическое, едва видное для глаза существо, которымъ забавляются на Помпейскихъ фрескахъ молодыя дѣвушки.

Что же касается "кумировъ" божествъ, то новое направленіе сказалось здѣсь въ IV в. еще слабо, но слѣды его вліянія, проникшаго и въ эту область, можно однако замѣтить въ нѣкоторыхъ относящихся сюда произведеніяхъ. Въ этомъ случаѣ новое направленіе сказалось въ изображеніяхъ божествъ, которыя по самому существу своему были слишкомъ близки къ человѣческимъ страстямъ и даже потакали имъ: это особенно относится къ Діонису и Эроту. Уже въ Элейскомъ Діонисѣ Праксителя, насколько мы знаемъ его по рельефу монеты, нѣтъ той величавой строгости, которая отличаетъ даже это божество въ предыдущій періодъ искусства; Эроты того же мастера, хотя еще и достаточно строгіе по замыслу (особенно Парійскій), однако уже сильно приближаются къ міру человѣческому благодаря излишне юному возрасту, въ которомъ, повидимому, представилъ ихъ художникъ. Но все-таки слѣды проникновенія новаго направленія, свѣтскаго элемента, слѣды излишняго реализма въ этой области чисто религіознаго искусства очень не велики: сила традиціи въ данномъ случаѣ преодолѣвала новыя вѣянія, и передъ требованіями религіи должны были отсту-

пать не идущія къ ней нововведенія, грозившія полнымъ обращеніемъ боговъ въ слабыхъ и одолѣваемыхъ страстями и пороками смертныхъ. Здѣсь, въ глубинѣ храмовыхъ святилищъ, еще сохранялись прежнія строгія представленія о безсмертныхъ богахъ, хотя разгуливавшая внѣ этихъ святилищъ и уже проникшая въ нихъ подъ различными предлогами буря нововведеній ослабляла значеніе этихъ образовъ и рѣшительно спутывала въ умахъ человѣческихъ всякія представленія о богахъ. Преобладающее число легкихъ, изящныхъ, почти безъидейныхъ созданій новѣйшей греческой пластики брало, конечно, верхъ надъ твореніями стараго стиля.

Въ теченіе III и II вѣковъ, вплоть до покоренія Греціи Римлянами, среди постоянныхъ смутъ и борьбы, начавшихся со смертью Александра, не могло спокойно развиваться искусство, а общее паденіе нравовъ, засвидѣтельствованное и исторіей, и современными той эпохѣ авторами, особенно комиками, вело къ полному равнодушію народа, занятаго своими мелкими дѣлами и вѣчными дрязгами, къ вопросамъ религіознымъ; равнодушіе это не могло не сказаться и въ уменьшеніи, почти прекращеніи религіозно-художественной дѣятельности. Религія осталась достояніемъ лишь "темныхъ" людей: прочіе замѣнили ее мудрованіемъ или полнымъ отрицаніемъ. Къ моменту покоренія ея Римомъ, древняя Эллада видимо отжила свой вѣкъ, хотя и краткій, но блестящій и въ высшей степени назидательный для послѣдующихъ поколѣній.

Римъ соприкоснулся съ Греціей въ тотъ моментъ, когда и въ немъ уже изсякли старинныя добродѣтели и наивная вѣра, послѣ того, какъ по Италіи уже успѣла распространиться греческая философія, породившая религіозный скептицизмъ, а затѣмъ приведшая къ отрицанію народныхъ божествъ. Онъ соприкоснулся съ трупомъ древней Греціи въ то время, когда уже въ немъ самомъ раскрылись страшныя язвы невѣрія и разврата. Поэтому ни покоренная имъ Греція, перенесши свою художественную дѣятельность за Адріатическое море, не получила новаго стимула, освѣжающаго и возвышающаго искусство, указывающаго ему новые и высокіе пути, и побѣдитель Римъ, ослѣпленный блескомъ внѣшней культуры своего вассала, но могъ разобраться въ полученныхъ сокровищахъ и болѣе прельщался твореніями послѣднихъ временъ, ласкавшими глазъ и щекотавшими нервы. Не было причины ни тамъ ни тутъ къ поднятію упадшаго было искусства на былую высоту въ этомъ новомъ его отечествѣ: и оно пошло по скользкому наклонному пути, угождая вкусамъ избалованной и разнузданной толпы. Цѣлый рядъ Венеръ, одна нескромнѣе другой, создается на почвѣ италійской; проходитъ немного времени, – и сами императрицы не стыдятся позировать передъ публикой въ видѣ полунагихъ мраморныхъ богинь. Нѣтъ, какъ кажется, никакой возможности толковать о *греческомъ* религіозномъ искусствѣ послѣ уничтоженія Греціи: греческіе художники въ Италіи, въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда имъ приходилось создавать изоб-

раженіе въ сколько-нибудь строгомъ стилѣ, обращались къ прежнимъ знаменитымъ образцамъ и болѣе или менѣе удачно копировали ихъ. Понятно само собой, что копіи эти, созданныя не творческой фантазіей подъ руководствомъ вѣры, а способомъ почти механическимъ, лишены были того внутренняго содержанія, того духа, который жилъ въ твореніяхъ лучшихъ ваятелей стараго времени. Манерность замѣнила фантазію, сухость стала на мѣсто одушевлявшаго прежніе кумиры духа. Уже изъ этого бѣглаго очерка видно, какъ развивалась истинно-религіозная пластика древнихъ, какъ она достигла своего апогея въ школѣ Фидія, точно посланнаго самимъ Провидѣніемъ для просвѣщенія темной массы язычниковъ, какъ она еще стремилась держаться старыхъ традицій въ IV в. и какъ постепенно она утрачивала ихъ подъ вліяніемъ разныхъ модныхъ направленій, въ которыхъ сильнѣе всего сказывалась струя реалистическая, уничтожавшая въ изображеніи божества – все божественное; мы старались показать, какъ, наконецъ, подъ давленіемъ этихъ модныхъ и перемѣнчивыхъ теченій подалась столь твердая, казалась, традиція собственно-религіознаго искусства и какъ, разъ допустивъ въ себя эту тлетворную струю, оно исказилось въ самомъ существѣ своемъ и исчезло, замѣнившись пластикой свѣтской и блестящей, но безъидейной и поверхностной. Видѣли мы, какъ параллельно шли два явленія: измельчанія религіозныхъ и общественныхъ идеаловъ, упадокъ нравственности и, наконецъ, уничтоженіе религіи подъ

наплывомъ сомнѣнія и разсудочности, – и постепенное паденіе строгаго характера религіознаго искусства и вырожденіе его въ искусство свѣтское по преимуществу. Сколько поучительнаго въ этомъ кругѣ событій, сколько предупрежденій новому времени съ его также чрезмѣрнымъ преклоненіемъ передъ умомъ человѣческимъ, съ его явной пропагандой крайняго реализма въ искусствѣ, реализма, отъ котораго, какъ было замѣчено выше, не убереглась и наша, прежде столь строгая церковная живопись и даже иконопись. Слѣдуетъ очень подумать объ этомъ, дабы не утерять того сокровища, которое давно уже утеряно Западомъ и которое трудно вернуть себѣ снова. Но надо надѣяться, что новыя вѣянія не найдутъ себѣ у насъ въ этой области ни сочувствія, ни распространенія: въ работахъ нѣкоторыхъ живописцевъ нашихъ мы видимъ, напротивъ, зарю новой блестящей жизни нашего церковнаго искусства.

Вл. Аппельротъ.